

1373 /2
2010 14

12
14
წიგნი
2010

საქართველოს სიმკვედრე

Georgian Antiquities



საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო
საზოგადოების გამოცემა



საქართველოს სიძველენი

ტომი II

ე. თაყაიშვილის კალაძეთანამშრომლობით

ტფილისი 1909.

Издание Грузинскаго Общества Истории и Этнографии

ГРУЗИНСКІЯ ДРЕВНОСТИ

ТОМЪ II.

Подъ редакцію Е. ТАКАИШВИЛИ

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

14

თბილისი
Tbilisi
2010

რედაქტორ-გამომცემლები

დიმიტრი თუმანიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers

Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია

მიურეი 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
ლეილა 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” დაფუძნდა
გიორგი ლეჟავას თანადგომით

ნომერი დაფინანსებულია თიბისი ბანკის მიერ

**This Journal is established by the
support of Giorgi Lezhava**

This issue was financed by TBC BANK

ჟურნალის გარეკანზე - სვანეთი.
On the cover - Svaneti.

© 2010 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

სარჩევი

მერაბ მიქელაძე

თრიალეთის თასის ერთი სემანტიკური ასპექტის გაგებისათვის . . . 9

მანანა წერეთელი

კოლხური თავსამკაული (სასაფეთქლები) 22

მარიამ გაბაშვილი

ზოომორფულ გამოსახულებათა
 იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ 35

ირმა ყარაულაშვილი

ედესის მანდილიონი და ჰიერაპოლისის კერამიდიონი ასურულ მამათა
 ცხოვრების უძველეს რედაქციაში
 (ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატის ირგვლივ არსებული
 ტექსტუალური ტრადიციის მოკლე მიმოხილვა) 54

თამარ დადიანი

ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი 74

თამილა მგალობლიშვილი

ოთხთა ეკლესია.
 სოლომონის ახალი ტაძარი, ახალი სიონი თუ ორივე ერთად? 97

თამარ ხუნდაძე

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფები 122

გიორგი ლაღიაშვილი, გიორგი პატაშური

წმინდა კვირიკესა და ივლიტას ტაძარი
 ნასოფლარ დრანეთთან
 (არქეოლოგიური გათხრების შედეგები) 133

ეკატერინე გედევანიშვილი

იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის “განკითხვის დღის”
 იკონოგრაფიული თავისებურებანი 153

ნატალია ჩიტიშვილი

მასალები ქართლის მეტეხის ტაძრის ისტორიისათვის 167

ეკატერინე კვაჭატაძე

თეკენების “შველის” ეკლესიის საფასადო სკულპტურა 194

მაია მანია

ავლევის შესახვევის ძველი სახლი და მისი მიკროუბანი 205

ნინო ჭინჭარაული თერგდალეულთა ეპოქის უცნობი პეიზაჟისტი (რომანოზ გველესიანის გრაფიკული ჩანახატები)	231
<i>პირველი პუბლიკაცია</i> მარიამ ლორია ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედების რამდენიმე ასპექტი	249
ხათუნა ჭურღულია, გურამ ჟღენტი, ლეონიდე (ლეო) შერვაშიძე (1910-2003)	259
ნინო ყაუხჩიშვილი (მოამზადა ნუნუ გელაძემ) მცირე მოგონება	264
ლეილა ხუსკივაძე ნინო ყაუხჩიშვილი	271
<i>არქივიდან</i> ინგა ლორთქიფანიძე ვაჟეყ დადიანის ეგვიპტურის მოხატულობა ხობში	275

Content

Merab Mikeladze	
To the Understanding of One Semantic Aspect of Trialeti Bowl	9
Manana Tsereteli	
The Colchian Head Ornaments (Temple-pendants)	22
Mariam Gabashvili	
Some Aspects of the Iconography of Zoomorphic Images	35
Irma Karaulashvili	
The <i>Mandylion</i> of Edessa and <i>Keramidion</i> of Hierapolis in the Oldest Version of the <i>Lives of Syrian Fathers</i>	54
Tamar Dadiani	
High Cross of Brdadzori	74
Tamila Mgaloblishvili	
Otkhta Eklesia: Solomon’s New Temple, New Sion or Both Together?	97
Tamar Khundadze	
Reliefs of the Church of St. George in the Village Bza	122
Giorgi Laghiashvili, Giorgi Patashuri	
Sts. Cerycus and Julitta Church near the Village-site Draneti (Results of the Archaeological Excavations)	133
Ekateriné Gedevanishvili	
Iconographic Peculiarities of the Last Judgement in Ikvi Church of St. George	153
Natalia Chitishvili	
Materials for the History of the Metekhi Church in Kartli	167
Ekateriné Kvachatadze	
Facade Sculpture of Tekenebi “Fallow Deer” Church	194
Maia Mania	
Old House in Avlevi Lane and Its Surroundings	205
Nino Chincharauli	
Unknown Georgian Landscape Painter of the Second Half of the 19th c. (Graphical Sketches by Romanoz Gvelesiani)	231
Mariam Loria	
Several Aspects of the Creative Activity of Irakli Parjiani	249

Khatuna Churgulia, Guram Zhgenti

Leonide (Leo) Shervashidze 259

Nino Kaukhchishvili (Prepare by Nunu Geladze)

A Minor Memory 264

Leila Khuskivadze

Nino Kaukhchishvili 271

Inga Lordkipanidze

Murals of the Vamek Dadiani's Annex in Khobi 275



თრიალეთის თასის ერთი სემანტიკური ასპექტის გაგებისათვის

წინამდებარე წერილი ძვ.წ. II ათასწლეულის შუა ხანით დათარიღებული თრიალეთის თასის ფრიზზე გამოსახული სარიტუალო პროცესიის ინტერპრეტაციის ცდას წარმოადგენს. საკითხი ეხება აქ წარმოდგენილ „სიცოცხლის ხის“ მოტივს და მგელ-ძაღვის სიმბოლოსთან მის მიმართებას.

ვერცხლის მთლიანი ფურცლისაგან დამზადებულ, მცირე ზომის თასს ცილინდრული, ქვემოთ ოდნავ დავიწროვებული ფორმა აქვს და დაბალ ფეხზე დგას (10,8 X 9,1 სმ). თასის ზედაპირი ოთხ არათანაბარ, ფრიზადაა დაყოფილი. თასის პირთან გრაფიკული, დიაგონალურად დაშტრიხული ჩვიდმეტი სწორკუთხა არეა წარმოდგენილი, ხოლო ფეხთან – გრავირებული რელიეფური ვარდულია. თასის შუა ნაწილზე რელიეფურად ნაჭკედი სფუქტური ორი ფრიზია გაშლილი – ზედაზე საზეიმო პროცესიაა გამოსახული, ქვედაზე – ირმების რიგი.

ზედა ფრიზის კომპოზიციური და იდეური ცენტრია ტახტზე მჯდომი ფიგურა თასით ხელში, მის უკან სიცოცხლის ხეა გამოსახული, წინ კი – ორი ჭურჭელი: ერთი მცირე ზომის, მეორე კი – მაღალფეხიანი, სადგომ სითხისათვის განკუთვნილი, რომელსაც ორი ზომორფული ფიგურა დარაჯობს. ეს გამოსახულებანი კომპოზიციის მხატვრულ და იდეურ ბირთვს ქმნიან, რომლისკენაც ოცდაორი ერთმანეთის მსგავსი ფიგურისგან შემდგარი პროცესია მიემართება. პროცესიის მონაწილეებს ერთნაირი მოკლე სამოსი და ჭვინტიანი ფეხსაცმელი აცვიათ; ძველადმოსავლური ტრადიციის თანახმად, ფიგურათა სხეული სამ მეოთხედში, ხოლო სახე და ფეხები პროფილშია წარმოდგენილი. ყოველ მათგანს წინ გაწვდილ ხელში მოგრძო ფორმის ერთნაირი თასი უჭირავს. აღსანიშნავი ისაა, რომ ამ ფიგურებს მგლის კუდეები აქვთ, სახე კი, ცხოველური ნიღბით დაფარული. ამის გამოა, რომ მკვლევარები მათ თხუნელასთან, მელიასთან ან მგელთან აიგივებენ. პროცესიის სადღესასწაულო ხასიათი ფიგურათა ვერტიკალების მშვიდი, დინჯი და თანაბარზომიერი რიტმით იქმნება. ცხოველების ამსახველი ქვედა ფრიზი კი უფრო დინამიკურია. ფურირმებისა და ხარირმების მსვლელობა ზედა ფრიზის საპირისპირო მიმართულებით ხდება. თასის ყველა კომპონენტი, მხატვრული თვალსაზრისით, ყოველმხრივ გააზრებული, ორგანული და მთლიანია.

თასის მხატვრულ და სემანტიკურ ასპექტებს ქართული კულტურის სხვადასხვა დარგის მკვლევარები შეეხნენ. ბ. კუფტინი თასზე გამოსახული ფიგურების სამოსის კუდეებს მგლის კუდებად მიიჩნევს. მას სარიტუალო ატრიბუტად თვლის და მგლის ტოტემთან აკავშირებს, რომელიც გადმონაშთის სახითაა შენარჩუნებული. მან ყურადღება მიაქცია იმასაც, რომ ტახტზე მჯდომი ფიგურა, რომელიც ავტორის აზრით, ბუნების აღორძინებისა და ნაყოფიერების ღვთაებად ტრანსფორმირებული ნადირობის ღვთაება უნდა იყოს, გამოსახულია



სიცოცხლის ხესთან ერთად¹. მ. ჩიქოვანის აზრითაც, ფიგურათა პროცესია ხატობაზე მოსული მონადირეებია, რომლებიც თავყვანს სცემენ ტახტზე მჯდომ ნადირთღვთაებას – დაღის, რომლის ნება-სურვილს ემორჩილება ქვედა ფრიზზე გამოსახული ირმების რიგი². პ. უშაკოვის აზრით, პროცესიის ფიგურათა სახეები თხუნელის ნიღბებითაა დაფარული – ფიგურებს მელიის კუდები აქვს, ხოლო მთლიანად ფრიზი ხეთურ სტილშია შესრულებული და გაზაფხულისა და აღორძინების ღვთაების – ტელიპინუსისადმი თავყვანისცემის სცენას წარმოადგენს³. მსგავს მოსაზრებას გვთავაზობს შ. ამირანაშვილი, რომელიც თვლის, რომ ფრიზზე გამოსახულია საზეიმო მისტერია ქურუმების მონაწილეობით – რაც შეეხება ტახტზე მჯდომ ფიგურას, ესაა ხეთების ღვთაება ტელეფინი და უკავშირდება სვანეთში გავრცელებულ ტულეფია-მელიას ნაყოფიერების (მამრობითი) ღვთაების კულტს. შ. ამირანაშვილი ძველადმოსავლური პარალელური მასალის მოშველიებით, თასზე ასახულ სფუჟეტს ძველადმოსავლურ და კავკასიურ კულტურულ წრეში განიხილავს⁴. ფრიზის კომპოზიციასთან დაკავშირებით, ე. გოგაძე დასაშვებად მიიჩნევს ხეთურ-ხურიტული ოლქებისა და ამიერკავკასიისათვის საერთო მონათესავე ეთნიკური ელემენტების არსებობას. თუმცა, ხეთებთან და ხურიტებთან კავკასიისა და, კერძოდ, თრიალეთის ურთიერთობის საკითხი, სირთულის მიუხედავად, მრავალგვარი ვარაუდის დაშვების შესაძლებლობას იძლევა⁵.

შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, ნ. ჯაფარიძე გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ თრიალეთის თასსა და მის გამოსახულებებს ზუსტი ანალოგია არ მოეპოვება. ავტორის აზრით, შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ცალკეული ელემენტების იკონოგრაფიული, სტილური პარალელების პოვნა ძველადმოსავლურ სამყაროში, განსაკუთრებით, ხეთურ-ხურიტულ კულტურულ წრეში (ეთნიკური ტიპი, სამოსი, ჭვინტიანი ფესსაცმელი, პროცესიის თემა). ავტორი საგულისხმოდ მიიჩნევს, რომ ხეთური ხელოვნება, მესოპოტამიურისა და ასურულისგან განსხვავებით, უფრო თხრობითია და რელიგიურ-მითოლოგიურ ხასიათს ატარებს. თრიალეთის ვერცხლის თასის გამოსახულებები საყოფაცხოვრებო დანიშნულებისა კი არაა, არამედ აშკარად საკულტო-რელიგიური⁶.

თრიალეთის თასის სემანტიკურ მხარეს საგანგებოდ ეხება ვ. ბარდაველიძე, რომელიც ფრიზზე გამოსახულ სარიტუალო პროცესიას ქართველთა უძველეს რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირებს: თასზე გამოსახული მგლის ტყავით შემოსილი ოცდაორი ანთროპომორფული ფიგურა, ავტორის მოსაზრებით, ქართული მითოლოგიის ღვთისშვილებს განასახიერებენ; „სიცოცხლის ხის“ შორიანხლოს დაბრძანებული მთავარი ღვთაება წარმართული პანთეონის უზენაესს ღვთაებასთან – „მორიგე ღმერთთან“ ასოცირდება,

1 ნ. ჯაფარიძე, ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თბ., 1981, გვ. 18; ასევე იხ. ნ. ყუფინი, Археологические раскопки в Триалети, Тб., 1941.

2 ნ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ; გვ. 19; ასევე იხ. მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, თბ., 1947, გვ. 64, 65.

3 ნ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ; გვ. 17.

4 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 34, 35.

5 ე. გოგაძე, თრიალეთის ყორღანული კულტურის პერიოდიზაცია და გენეზისი, თბ., 1972, გვ. 78

6 ნ. ჯაფარიძე, ბრინჯაოს ..., იხ. ასევე იხ. ნ. ჯაფარიძე, საქართველოს არქეოლოგია, თბ., 1991.



ხოლო მის ფერხით მწოლიარე ცხოველები, იგივე მწევარ-ძაღლები არიან უზუნაესი ღვთაების ნების აღმსრულებლები⁷. იმავე აზრს ი. კიკვიძე იზიარებს: „ქართულ საგალობლებში არაერთგზის არის მოხსენიებული ღვთის კარზე ამოსული ვენახი. თრიალეთის თასზე გამოსახული ხე ღვთის კარზე ამოსული სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხეა. პროცესია გამოსატავს „სადიდებელთაის“, რომელსაც სათემო ღვთაებები ასრულებენ სატომო ღმერთის კარზე. პირგანიერი ჭურჭელი ღუდის ჩხუტი უნდა იყოს და ღვთაებებიც წმინდა ღუდს სვამენ; სამსხვერპლოებთან მწოლიარე ცხოველები ძაღლები – „მწვევრებია“. ფიგურები აშკარად ტოტემისტური წარმოშობისანი არიან, მათ ნიღბები კი არა მგლის თავები აქვთ“⁸.

ასე რომ, მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, თრიალეთის თასზე ასახული სფუჟეტი ბუნების აღორძინებასთან და ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული საზეიმო პროცესიაა, რომელიც ქართველთა უძველესი რელიგიური რწმენა-წარმოდგენებიდან მომდინარეობს. ამავე კონტექსტში ჩვენთვის საგულისხმოა მ. ბერიაშვილისა და ზ. სხირტლაძის მოსაზრება⁹ იმის შესახებ, რომ აღნიშნული სფუჟეტი ხეთურ-ხურიტული სამყაროსთვის დამახასიათებელი სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ ციკლს ეხმიანება. ავტორთა მოსაზრებას ამყარებს ქართული ეთნოგრაფიული მასალაც, რომელსაც საგულისხმო პარალელი სწორედ რომ ხეთურ-ხურიტულ სამყაროში ეძებნება.

სანამ ამ საკითხს შევეხებით, ის უნდა აღინიშნოს, რომ ფრიზზე გამოსახულ სფუჟეტში ნათლად იკვეთება „სიცოცხლის ხისა“ და მკვლ-ძაღლის კულტის ურთიერთკავშირი: „ვინაიდან სატომო ღვთაებები მგლის ტოტემურ ნიშანს ატარებენ, „სიცოცხლის ხესა“ და ამ ღვთაებებს შორის შესაძლოა გენეტიკური სიახლოვეც არსებობდა: სამონადირეო პერიოდის რწმენა-წარმოდგენებმა, რამაც წარმოშვა მგლის ტოტემი, ბუნებრივია, ეს უკანასკნელი ტყესა და ხეებს დაუკავშირა“¹⁰. მგლის ტოტემი-კულტის უძველესს წარმომავლობას ისიც მიუთითებს, რომ მეორე ათასწლეულის შუა პერიოდის რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებში, ანთროპომორფული ღვთაებები ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ ტოტემურ ცხოველთან ერთგვაროვნებას¹¹.

თრიალეთის თასის სემანტიკურ ასპექტებზე მსჯელობა სასურველია მასზე გამოსახული „სიცოცხლის ხის“ მოტივით დავიწყოთ და გავიხსენოთ ერთი ქართლ-კახური საწესო სიმღერა. მასში მოტანილი მითოსური სფუჟეტი იშლება მარანში, სადაც „სიცოცხლის ხის“ დარად „აღვის ხე“ ამოდის და ზედ ბუღბუღია შემომჯდარი. ნ. აბაკელია ამ ლექსის სფუჟეტს სამოთხის ხატებას უკავშირებს: „*იაგუნდის მარანშია/შიგ ღვინო და ლალი ბჭვისო/შიგ აღვის ხე ამოსულა/ნორჩია და შტოსა შლისო/ზედ ბუღბუღი შემომჯდარა/გასაფრენად*

7 В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957г., გვ. 106.

8 ი. კიკვიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1976, გვ. 183.

9 მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, თრიალეთის ვერცხლის თასის სფუჟეტურ გამოსახულებათა გაგებისათვის. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VI, თბ., 1984.

10 В. Бардавелидзе, Древнейшие... გვ. 105.

11 იქვე, გვ. 115.

ფრთხასა შლის¹².

ლექსის საწესო, გამანაყოფიერებელი შინაარსის გათვალისწინებით, საფიქრებელია, რომ ამ შემთხვევაში, „აღვის ხეში“ მარადმწვანე კვიპაროსის ხე იგულისხმებოდა, რომელიც თავისი ფუნქციონალური დატვირთვით ლექსის მითოსურ შინაარს უფრო ესადაგება: „საინტერესოა საკრალური ხის ხატება აღვის ხის სახით, რომელიც უფლის (სხვა შემთხვევაში რომელიმე ღვთისშვილის) კარზე ამოსულა. უკანასკნელი კვლევების მიხედვით, აღვის ხე, რომელიც სურნელოვნებითაა განთქმული და ღვთის მსახურებაში ფართოდაა გამოყენებული საკმეველში, ასევე მარადმწვანე ხის მნიშვნელობის მატარებელიცაა და იგივე კვიპაროზია“¹³. მარანში აღმოცენება იმას მიგვანიშნებს, რომ „აღვის ხის“ სახით შესაძლოა ნაგულისხმები იყოს ვაზიც, რომელიც აშკარად მზიურ სემანტიკაშია მოქცეული¹⁴; გავითვალისწინოთ ისიც, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში გავრცელებულ ერთ საწესო სიმღერაში, ღვთის კარზე ამოსული „აღვის ხე“ იგივე „ყურძენია“, „ვაზია“: „*ჩვენი ხთვისშვილის კარზედა/ხე აღვა ამოსულაო/წვერად მაუსხამ ყურძენი/სატყელოდ ჩამოსულაო/მისი უტყელი ქალ-ვაჟი უდროოდ დაშულაო*“¹⁵.

დავუბრუნდეთ მარანში ამოსული ხის მოტივს და გავისხენოთ ვ. ბარდაველიძის მოსაზრება ზემომოტანილ ლექსთან დაკავშირებით. ავტორის მიხედვით, ლექსში ნახსენები მარანი უნდა უკავშირდებოდეს დიდი დედის - ნანას და მისი თანმხლები ღვთაებების – ბატონების, სამყოფელს - „მზის ბაღს“, სადაც ია-ვარდი და თუთის ხეები ხარობს¹⁶. ავტორს იქვე, საწესო სიმღერის ერთი ფრაგმენტიც მოჰყავს: „ისა და ვარდის ბაღში ბატონები ბრძანდებიან, ბატონებსა სუფრა ნებავთ გარშემო ძლიერ მორწყული“. აქ ნახსენებ „ბაღში“ ვ. ბარდაველიძე ღია, საზაფხულო მარანს ხედავს, რომელიც ქართველთათვის სტუმრის მიღების საპატიო ადგილად ითვლებოდა¹⁷.

საკითხთან დაკავშირებით, საინტერესოა თუ როგორია დიდი დედის „მზის ბაღი“ და რა მითო-რელიგიური სახეებითაა ის დატვირთული: „ლეგენდებში ამ სამეფოს „ბატონების ქვეყანა“ ეწოდება, ნანასაღმი მიძღვნილ სასიმღერო ვარიანტებში - „ბატონების ბაღი“, ხოლო ზღაპრებში - „მზის ბაღი“. ამ უკანასკნელი ტერმინით ნაგულისხმებია ღვთაებრივი ოჯახის ბაღი, რომელიც ერთი კახური ზღაპრის მიხედვით, სამი თაობის წარმომადგენლებისგან შედგება: დღისა და ღამის მნათობთა დედისგან (მზისა და მთვარის დედა), მზისგან,

12 ნ. აბაქელია, სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997, გვ. 118.

13 იქვე, გვ. 116.

14 ვაზის კულტი სწორედ მზის გამანაყოფიერებელ ძალებს უკავშირდება: „ხეთაგან ვაზი იყო მზის ხვედრი. მზის ძალით იყო აღვისილი ვაზის ტანი, მისი მიმოსრა. ვაზი ქალურ საწესს გამოხატავდა, მზე – ვაჟურს. ამიტომაც ანიჭებდა მზე ვაზს თრობის ძალას. ქრისტიანობამ მზისა და ვაზის სიმბოლიკა გამოიყენა. ძველი რწმენა თავის ესთეტიკას შეურწყა.

ქრისტიანობა არ ცნობდა არც მზისა და არც ვაზის თაყვანისცემას. მაგრამ ქართველებს არ შეეძლოთ ვაზისა და მზის სიღამაზე არ განეცადათ. ამიტომაც ჩააწნეს ჩუქურთმაში ვაზი. ვაზის და მზის ესთეტიკა საბოლოოდ დაამკვიდრეს. საცა ვაზი იყო, იგულისხმებოდა მზეც. ხშირად ვაზით მოწნული ქართული ჩუქურთმა მზის თვალსა ჰგავდა“. იხ. სირაძე რ., „სახისმეტყველება“, თბ., 1982, 27.

15 ნ. აბაქელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 117.

16 В. Бардавелидзе, Древнейшие... გვ. 79.

17 იქვე, გვ. 80.

მთვარისგან და მზის სამი ქალისგან (სამი მზის ქალი); გარდა ამისა, მათთან იმყოფებიან მეხისა და ჭექა-ქუხილის ღვთაება – ელია, მგელი და „ოქროს ცხვარი“ (ოქროს ვერძი / ოქროს ერკემალი). „მზის ბაღში“ ერთდროულად ზოგი მცენარე ახლად აყვავებულია, ზოგს ნაყოფი უკვე სცვივა და ზოგს კი მწიფე ნაყოფი ჰკიდია (ზოგი მწიფე იყო, ზოგი მაშინა ყვავდა, ზოგი მაშინ იფოთლებოდა, ზოგს კი ჩამოჰდიოდა)¹⁸.

ზემოთ მოყვანილი ციტატა მრავალმხრივ საინტერესოა. თუკი მარანში მგელ-ძაღლი არ ფიგურირებდა, მას უკვე ვხვდებით დიდი დედის – ნანას ბაღში. ამრიგად, ღვთაებათა სადგომში, იქნება ეს მარნის თუ ბაღის სახით წარმოდგენილი, მგელ-ძაღლის კულტი საპატიო ადგილს იკავებს. თანაც ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ „მგლისგან“ შორიხლოს ჭექა-ქუხილის ღვთაება ელიაცაა, რომლის ნიშნებსაც ქართველთა მითოსური ძაღლი - ყურშა ატარებს (ამაზე ოდნავ ქვემოთ). დიდი დედას – ნანას ბაღის „მზიური“ ხასიათი იმას მიგვანიშნებს, რომ მასში წარმოდგენილი ზოომორფული თუ ანთროპომორფული სიმბოლიკა ასევე მზიური ნიშნით უნდა იყოს დაღდასმული.

დიდი დედის „მზის ბაღი“ იმითაცაა საგულისხმო, რომ იქ მოწეული ნაყოფი „ზოგი მწიფე იყო, ზოგი მაშინა ყვავდა, ზოგი მაშინ იფოთლებოდა, ზოგს კი ჩამოჰდიოდა“. ამ ნიუანსით ხაზგასმულია ბაღის სამოთხისეული, მარადიული ასპექტი, დროის „მუდმივობა“, რაც გადმოიცა წელიწადის ოთხივე დროისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებათა ერთობლიობით. იქნება შთაბეჭდილება, რომ ბაღში ჩართული სიმბოლოებიც უნდა ატარებდნენ მარადიულ, „ღვთიურ“ ნიშნებს. საკითხავია, თუ რას უნდა განეპირობებინა მგლის კულტის ამ „რანგში“ აყვანა? უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ ქართველთა წარმართული რელიგიური პანთეონის როგორც მდებარეული, ისე მამრული ღვთაებების ნების აღმსრულებლებად მგელ/ძაღლები ითვლებიან¹⁹, რამაც დაუმკვიდრა კიდევ ამ საკულტო ცხოველს ღვთაებრივი „სტატუსი“. მეორეც, ასევე საინტერესოა ის, რომ ქართული მითოსური ხედვით, საკულტო მგელ-ძაღლი ერთდროულად ციურიცაა, მიწიერიც და ქვესკნელურიც. მართლაც, ქართული სამონადირეო ეპოსის პერსონაჟი, მითოსური ძაღლი ყურშა როგორც ორბის შვილი, ციური ძაღლია, თანაც ღვთაებრივი ნიშნების მქონე, რადგანაც ოქროს ყურ-ტუჩი და ჭექა-ქუხილის ხმა აქვს; ცაში ნაშობი ყურშა მიწაზე ბრუნდება და მონადირის ერთგულ ძაღლად იქცევა²⁰. ყურშას ქვესკნელური ასპექტის მიმანიშნებელია მისი გველების წარბები²¹; გველის ხტონურ ბუნებაზე კი ისიც მიუთითებს, რომ მას სწორედ სიცოცხლის ხის ფესვებში უდევს ბინა. მგელ-ძაღლის ქვესკნელური ასპექტი მოცემულია კოლხური სამყაროს მგელ-დრაკონის – გვერის სახითაც, რომელსაც ფეხები გველებისა აქვს და რომლის გამოსახულებასაც კოლხურ საწესო ცულებზე ხშირად ვხვდებით²².

ახლა ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ მგელ-ძაღლის კულტის სამსახოვნება ლოგიკურ კავშირს პოულობს სამყაროს ხესთან, ე.წ. Axis mundis-

18 იქვე, გვ. 78.

19 იქვე, გვ. 29.

20 ე. ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, თბ., 1964, გვ. 54.

21 ე. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 54.

22 მ. ვაღბოლსკი, საქართველოს პერალდიკური სიმბოლიკა, თბ., 1980, გვ. 29.

თან, რომელიც ზესკნელის, შუასკნელისა და ქვესკნელის საკრალურ კავშირს წარმოადგენს. ამ უკანასკნელმა ხომ არ განაპირობა კიდევ მგლის კულტის მარადიული სტატუსი და მისი დაბინავება დიდი დედა – ნანას „მზიურ ბაღში“? ისიც გავიხსენოთ, რომ „სამყაროს ხის“ სიმბოლიკას უნდა უკავშირდებოდეს შესრულება წრიული ფერხულებისა, რომლებიც „გამოხატავენ მთელი სამყაროს, ვერტიკალზე განლაგებული მისი სამივე დონის წრებრუნვის იდეას Axis mundis-ის გარშემო, ცისა და მიწის კავშირს საკრალურ ცენტრში, დროის ციკლურ მდინარებას, რაც ბუნებრივია, უკავშირდება წესრიგს, ნაყოფიერებას, კეთილდღეობას და ა.შ.“²³. ნათქვამის გათვალისწინებით, ადრე საგაზაფხულო დღეობათა ციკლში, ყურმას საპატივცემულოდ გამართული წრიული ფერხული, ისევე როგორც მისი თანმხლები სასიმღერო მოტივები, კიდევ ერთი აშკარა დადასტურებაა მგელ-ძაღვის კულტის და Axis mundis-ის საკრალური კავშირისა. საკითხთან დაკავშირებით, ასევე საინტერესოა მესხეთ-ჯავახეთის სოფ. უღეში დადასტურებული ბერიკაობის რიტუალში შესრულებული ფერხული, რაზედაც ყურადღებას ამახვილებს დ. ჯანელიძე: „სოფ. უღის ბერობანაში კოსმოგონიური მითოსის ფენაც მკვეთრად არის წარმოდგენილი. სოფ. უღის ბერობანაში ფერხულს „სამყრელოს“ ასრულებენ. ბერობანას მეთაურის სტ. ბალახაშვილის თქმით ჩავიწერე: „აღება ღამეს იწყება პარჩაბით ფერხული „სამყრელო“: *სამყრელო, სამყრელო/ძირს ჩამოდი სამყრელო/ნუ გეშ, ნუ გეშინია/ქვეშ ბუმბული ვივია/როგორ არ მეშინია/ცასა ბეწით ვკიდივარ*. ამ საფერხულო სასიმღერო-ქმედითს დიალოგში აშკარად შეინიშნება ანალოგია მსოფლიოში გავრცელებულ გადმოცემებთან ზეციდან დედამიწაზე ჩამომავალ ღვთისშვილების შესახებ. შესაძლებელია ამ ფერხულში შემონახული იყოს ცისა და მიწის დაშორიშორების, განცალკევების და კავშირგაწყვეტის მითოსის ნატამალიც“²⁴.

ამრიგად, საწესო ფერხულის შესრულებით, თითქოს ცოცხლდება სამყაროს კოსმოგონიური წარმოდგენები და სკნელთა წარმოსახვის მეშვეობით ხდება „ღვთაებრივი ძალების“, „ღვთისშვილების“ სკნელიდან სკნელში „გადაადგილება“, რასაც უნდა გამოეწვია მოსავლიანობა, შვილიერება, განაყოფიერება და ა.შ., რისთვისაც იყო კიდევ განკუთვნილი დღეობათა ეს ციკლი. ამიტომაც, დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სარიტუალო ფერხულების ყველა წესის დაცვით ჩატარებას, რისი უგულვებელყოფაც უკვე მოუსავლიანობის მიზეზი შეიძლებოდა გამხდარიყო: „თუშები იმის მიხედვით იგებდნენ მომავლს, თუ როგორ სრულდებოდა მათი ორსართულიანი ფერხული – ქორბეღელა და მისი თანმხლები სიმღერა: თუკი შეუწყობლად იმღერებდნენ, ცეკვისას აერეოდათ ფეხი, ვინმე ჩამოვარდებოდა მეორე იარუსიდან და შესაბამისად, გუნდური ცეკვისა და სიმღერის წყობა დაირღვეოდა – თუშების ღრმა რწმენით, ეს ყველაფერი მოუსავლიანობას, საქონლის შემცირებასა და ავადმყოფობას მოასწავებდა, მაშინ როდესაც ქორბეღელას მწყობრი შესრულება უხვი მოსავლის, საქონლის მატების, კეთილდღეობისა და ბედნიერების წინაპირობა იყო“²⁵.

23 ქ. ალავერდაშვილი, საკრალური გეომეტრია, თბ., 2007, გვ. 77.

24 დ. ჯანელიძე, სახიობა, თბ., 1980, გვ. 30.

25 В. Бардавелидзе, Древнейшие... გვ. 56.

თუკი მგელ-ძაღლი ერთგვარად სკნელთა მაკავშირებელია, რაზედაც მისი სამსახოვნება მიუთითებს, რაც სხვათაშორის დაცულია მითოსური ჰეკატეს სახეში, რომლის ატრიბუტიკაში სწორედ ძაღლები ფიგურირებენ²⁶, აქედანვე უნდა იღებდეს მგელ-ძაღლის, როგორც ფსიქოპომპის, ასევე ღვთაებრივ-გამანაყოფიერებელი ასპექტები²⁷, ვინაიდან ბუნების აღორძინება, დაკავშირებულია სიკვდილთან და კვლავ დაბადების იდეასთან.

და მართლაც, თრიალეთის „თასზე გამოსახულია საზეიმო მისტერია, რომელშიც მონაწილეობენ ქურუმები ნაყოფიერების ღვთაებასთან დაკავშირებულნი ტოტემური ცხოველის ატრიბუტებით“²⁸. ღვთაებათა მგლის ტყავის შესამოსელი და მათი მგლისავე ნიღაბი კი, ამ საკულტო ცხოველის გამანაყოფიერებელ ხასიათზე უნდა მიუთითებდეს, რასაც რიტუალური დატვირთვა ეძლეოდა ბუნების აღორძინების ადრესაგაზაფხულო დღეობათა ციკლში. ხსენებული ციკლი სიკვდილისა და კვლავ დაბადების მარადიულ იდეას ატარებდა. ნათქვამთან დაკავშირებით, კიდევ ერთხელ უნდა მოვიხსენიოთ მ. ბერიაშვილისა და ზ. სხირტლაძის მტკიცებულება იმის თაობაზე, რომ რიტუალის ნაწილი, რომელიც თრიალეთის თასზეა გამოსახული, „ხეთურ-ხურიტული სამყაროსათვის ესოდენ დამახასიათებელი, სიკვდილი-სიცოცხლის ციკლთან დაკავშირებული ერთ-ერთი რიტუალთაგანია“²⁹. ავტორები თავიდანვე აღნიშნავენ, რომ „ხეთურ-ხურიტულ სამყაროში სხვადასხვა რიტუალებში მონაწილეობენ ადამიანები, რომელთაც ცხოველური ასპექტი გააჩნიათ, ცხოველური ადამიანები არიან. ესენია: „ძაღლის“, „მგლის“, „ლომის“ ხალხი“³⁰. ავტორებს მოაქვთ რამდენიმე მაგალითი ხეთური რიტუალისა:

„ისეთი ხეთური სეზონური დღესასწაულების დროს, როგორც იყო ვურულია, კილაში და სხვა, რიტუალებში მონაწილე ხალხთან ერთად ხშირად დასახელებულია „მგლისა“ და „ძაღლის“ ადამიანები. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სიცოცხლის განახლების რიტუალებია. შეწყვეტილი სიცოცხლე კვლავ იღვიძებდა, იგი ახლიდან იბადებოდა ამ რიტუალთა შესრულების დროს, მეფის წინ ძღვენით გაივლიდნენ სხვადასხვა (კატეგორიის) ადამიანები, მათ შორის „მგლის“ ადამიანები. ერთ-ერთ ტექსტში დასახელებულია ნივთები, რომლებიც „მგლის ხალხის“ და რიტუალის სხვა მონაწილეთა მიერაა შეწირული, ან მათთვისაა განკუთვნილი. ანთახშუმ რიტუალის დროს, როგორც ჩანს, „ძაღლის ხალხს“ საჩუქრებს ურიგებდნენ.

ერთ ხეთურ ტექსტში, რომელიც „ციოხარია დღესასწაულს“ ეხება დასახელებულია „ძაღლის ხალხის“ მიერ ძღვნად მოყვანილი მსხვილფეხა საქონელი. საყურადღებოა, რომ ცხოველური „ხალხი“ რიტუალებში სხვადასხვა

26 ნ. აბაკელია, დასახ. ნაშრ., გვ. 78.

27 ქართული მითოლოგიით, საიქიოს შესახველეს წყვილი ძაღლი იცავს (იხ. მასალები საქ. ეთნოგრაფიისათვის III, თბ., 1940, გვ. 59), რასაც პარალელი ეძებნება ბერძნული მითოლოგიის, ჰადესის მცველი ძაღლის – კერბეროსისა და ეგვიპტური ძაღლის, ან ტურისტავიანი ანუბისის მითოსურ სახეში.

28 შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., თბ., 1971, გვ. 35.

29 მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 141. ავტორთა ამ შეხედულებას საგულისხმოდ მიიწნევს ო. ლორთქიფანიძე, იხ. ო. ლორთქიფანიძე, *Наследие Древней Грузии*, Тб., 1989, გვ. 134.

30 იქვე, გვ. 137.



„ხალხთან“ ერთად იღებდა მონაწილეობას. მათი დასწრება აუცილებელი იყო რიტუალის შესრულებისას. ხშირ შემთხვევაში ეს „ხალხი“ ყველა („ძაღლის ხალხი“), ყმუოდა („მგლის ხალხი“) ან ცეკვებს ასრულებდა.

ხეთურ რიტუალებში დადასტურებულია ცხოველურ „ხალხთან“ ერთად იმავე სახელწოდების ცხოველების მონაწილეობაც, ამასთანავე სხვადასხვა ლითონისაგან დამზადებული ცხოველთა ფიგურების გამოყენებაც. „ხალხი“ იმოსებოდა იმ ცხოველების ტყავითა და ნიღბებით, რომლებსაც განასახიერებდა. განმასხვავებელი ატრიბუტი რიტუალის დროს სხვა კატეგორიის ადამიანებისგან აუცილებელი იყო. ეს რიტუალები როგორც აღინიშნა არის სიცოცხლის განახლების რიტუალები სიკვდილ-სიცოცხლის ბრუნვის ციკლისა³¹.

ამრიგად, ხეთურ რიტუალებში, რომლებიც სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ ციკლს ეხება, მგელ-ძაღლის კულტს წამყვანი ფუნქცია ეძლევა. საინტერესოა ზემოთ დამოწმებულ ავტორთა მოსაზრებაც, ამავე ციკლს დაუკავშირონ თრიალეთის თასის საკულტო სემანტიკაც. ამის წინაპირობას უნდა იძლეოდეს ის ფაქტი, რომ ხეთური რიტუალების ელემენტები ბევრ საერთოს ნახულობს ქართულ მასალასთან. ასე მაგალითად, ანთახშუმ რიტუალის დროს, „ძაღლის ხალხისთვის“ საჩუქრების დარიგება, ერთგვარად მოგვაგონებს ბერიკაობის ადრესაგაზაფხულო ქართულ რიტუალში, ბერიკასა და მისი ამაღლის დასაჩუქრება-გამასპინძლების ტრადიციას; ბერიკა/ყვენი ერთგვარად „ხარკის ამკრეფადაც“ გვევლინება: „წესი იყო კარზე მოსული ბერიკების გულუხვად გამასპინძლება. მიუხედავად ამისა, ისინი სახლებში მაინც შერბოდნენ და სურსათს იტაცებდნენ. მასპინძელი ბერიკებს არაყს და ღვინოს დააძაღებდა, ოჯახს დაალოცვინებდა, სანოვაგით და სასმელით დაასაჩუქრებდა. თუ ბერიკები ნადავლით და ძღვნით უკმაყოფილონი იყვნენ, ბერიკა ან დღესასწაულის რომელიმე წევრი ეზოში გაგორდებოდა, რაც ცუდი ამბის მომასწავებელი იყო: ეგონათ, მათ ოჯახს იმ წელს ბარაქა არ ექნებოდა. სანოვაგით დატვირთული ბერიკები ახლა სხვა ოჯახს მიაკითხავდნენ“³². მეტიც, ბერიკაობის ქართულ რიტუალში „ძაღლისთავიანი“ ბერიკების არსებობაც დასტურდება; ასეთ ბერიკებს ხელში სკივრი-კიდობანი უჭირავთ, როგორც კვდომ-გაცოცხლების ერთგვარი სიმბოლო: „განაყოფიერების, შვილიერების ძაღლის სადიდებელ წეს-სახიობის სიმბოლიკაში კალათას, კასრსა, საცერსა და გუდასთან ერთად სკივრიც (კიდობანიც) უნდა მოვისხენიოთ. სტუდიელ მ. თოფურიძის ჩანაწერით (1935), ბერიკათაგან „რამდენიმე მათგანი გამოწყობილი იყო ძველმან ტანსაცმელში ძაღლის ნიღბებით, რომელთაც სკივრი ეჭირათ ხელში. ამ სკივრში საციქველს (სამახარობლოს) ფულსა და სხვადასხვა შესაწირავს ათავსებდნენ“. სკივრი-კიდობანი წარმოიდგინება როგორც აკვანი ან კუბო და მას სიკვდილ-სიცოცხლის სიმბოლოს მნიშვნელობა ეძლევა“³³.

ხეთურ რიტუალებში, რიტუალის შესრულებას (ცითხარიას რიტუალი) თან ახლდა ცეკვები, რომელთა საკულტო ფუნქციებიდან გამომდინარე, ეს უკანასკნელნი შეიძლება დაეუკავშიროთ ჩვენს ფერხულებს, რომლებიც ყურშას

31 იქვე, გვ. 139.

32 ჯ. რუხაძე, ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, თბ., 1999, გვ. 68.

33 დ. ჯანელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 48.



საპატივცემულოდ ეწეობა: აქ რიტუალში დაფიქსირებული „ძაღლის ხაღხინ“ მითოსურ სახეში შესაძლოა სწორედ „ყურშას მრევლი“ იგულისხმებოდეს; ქართულ-ხეთური მასალის სიახლოვეს ასევე ადასტურებს ხეთურ მითოლოგიაში ფრთიანი ყვავ-ძაღლების – „kursas“ არსებობაც, რომლებიც პირდაპირ მოგვაგონებენ ორბის მიერ ნაშობ ქართულ – ყურშას³⁴.

ხეთურ-ქართული პარალელი სხვა სიახლოვესაც ავლენს. კერძოდ, „ერთ-ერთ ხეთურ ტექსტში, რომელშიც აღწერილია ნუნტარიასხა რიტუალი, ჩვენ ვხვდებით ადგილს, სადაც საუბარია აღნიშნულ რიტუალში ირმების მონაწილეობაზე, რაც მანიშნებელია განახლებული სიცოცხლის გაზაფხულის რიტუალისა. ირმების კავშირი მზის ღვთაებასთან კი უფრო ძველია და მიდის პროტოხეთურ საწყისებამდე. მთავარია ის, რომ ირმებიც მონაწილენი არიან მზის ღვთაებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი სიკვდილ-სიცოცხლის ციკლისა (ირემი მზის სიმბოლოს განსახიერებაა). ამდენად, თრიალეთის თასის ორ ფრიზზე გამოსახული პროცესები ერთმანეთთან ერთი და იმავე მითური ციკლითაა დაკავშირებული“³⁵. ამასთან, ბერიკაობის ანალოგიურ „ბერობანას“ მესხურ რიტუალში „სოფ. უდის მოხუცები გვიამბობენ, რომ იქ ძველად „დათვობიას“ თამაშობდნენ, ხოლო უდის არქეოლოგიური მასალა და მესხეთში ჩაწერილი ხალხური ლექსები მიუთითებენ ირმისა და ძაღლ-მგლის ტოტემურ წარმოსახვაზე“³⁶.

მგელ-ძაღლისა და ირმის საკულტო სიახლოვე ასახულია ქართულ ხალხურ პოეზიაშიც: „ირმის და ძაღლ-მგლის ტოტემური თუ მითოლოგიური წარმოსახვის გადმონაშთთან დაკავშირებით ყურადღებას იქცევს მესხეთში ჩაწერილი ხალხური ლექსი: *აწვევრში დავიარები/როგორც ირემი რქიანი/ ნადირსა ვწვევტამ, მუსრს ვადენ/ვეფხვი, ფოცხვერი, მგელკაცა/ პირგაბლეშვილი ღიანი*“³⁷.

დასასრულ, ხეთურ რიტუალებში სხვადასხვა ლითონისაგან დამზადებული საკულტო ცხოველთა ფიგურების გამოყენება, რაზედაც ზემოთ ვისაუბრეთ, ნებაუნებურად, გვახსენებს მესხეთ-ჯავახეთის სოფელ უდეს ძვ. წ. XII-X საუკუნეებით დათარიღებულ განძს, რომლის ერთი ნაწილი შეიცავს მხატვრულად დამუშავებულ ნივთებს, რაზედაც გამოხატულია ფანტასტიკური ძაღლის (თუ მგლის) და ირმის გამოსახულებანი³⁸.

დავუბრუნდები თრიალეთის თასზე გამოსახულ „სიცოცხლის ხის“ მოტივს. მასში მ. ბერიაშვილი და ზ. სხირტლაძე მეტწილად ხედავენ „კოსმიურ ხეს“ და ასკვნიან, რომ ეს უკანასკნელი უნდა იყოს სიუხვისა და სიძლიერის სიმბოლო და არა სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხე: „ხის გამოსახულებას არა მარტო თრიალეთის თასზე, არამედ საერთოდ ამ პერიოდის სხვა ნივთებზეც, ჩვენში უკლებლივ ყველა სპეციალისტი სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხეს უწოდებს, თუმცა წინააზიური მითოლოგია, საერთოდ ღურსმული წყაროები, ამის ასე გაგების არა თუ საშუალებას, უფლებასაც კი არ იძლევიან. უმეტეს

34 რ. ცანავა, მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები, თბ., 2005, გვ. 229.

35 მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 141.

36 დ. ჯანელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 23.

37 იქვე, გვ. 24.

38 იქვე, გვ. 23.

შემთხვევაში, ხე განასახიერებს კოსმიურ ღერძს. ჩვენთვის საინტერესო შემთხვევაში, უკეთეს ვარიანტში იგი არის სიუხვისა და სიძლიერის სიმბოლო (მეფის ოჯახს ისევე მძლავრად უნდა ჰქონდეს გადგმული ფესვები, როგორც ამ მცენარეებს აქვს) და არა სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხე³⁹.

თავად „სიცოცხლის ხის“ მოტივი არც თუ შორს უნდა იდგეს „სამყაროს ხის“ შემეცნებისგან. „სამყაროს ხე“, როგორც სკნელთა მაკავშირებელი, ისეთივე მარადიული ხეა, როგორც „სიცოცხლის ხე“, რომელიც ღვთის ბაღში, ედემშია რგული. „სიცოცხლის ხე“ შეიძლება იყოს როგორც ვაზი, ასევე მარადმწვანე კედარი ან ნაძვი, იგივე „აღვის ხე“.

თრიალეთის თასზე „სიცოცხლის ხის“ ახლოს ორი მდინარის მოტივი კიდევ უფრო აძლიერებს ამ ხის სამოთხისეულ გაგებას, ვინაიდან ქართული რწმენა-წარმოდგენებით, სულეთში მდგარ ხეს აუცილებლად წყარო ჩამოედის: *„თეთრი ციხე დგა სულეთში/წვერი ცას მიმდინარია/მაგანეთ აღვის ხეი დგას/ცაში მიუდის წვერია/ბოლოზედ ვეშა წყარო დის/სასმელად გემნიერია/მადლიან მავლენ, წყალსა სმენ/ცოდვიან მწყურვიელნი“*⁴⁰.

შესაბამისად, თასზე გამოსახულ კომპოზიციაში, ლოგიკურია, რომ ეს „მარადიული ხე“ მთავარ ღვთაებასთან იყოს დარგული, რომელიც სიუხვისა და ნაყოფიერების მომცემია. ქართული მითოსური ხედვით, მმართველის, მეფის მნიშვნელობით ნახმარი – ხელმწიფე უთუოდ იმაზე მიუთითებს, რომ ამ რანგში ამაღლებული პირი ხელდასხმული უნდა იყოს და ღვთაებრივთან „წილნაყარი“, მხოლოდ ამის შემდეგ გახდება მისი ხელი „მწიფე“ ანუ შეიძენს სიუხვისა და ნაყოფიერების უნარს, რაც ძალაუფლების სიმბოლოდ აღიქმება უკვე ქართულ ხალხურ ლექსში, რომელიც ზემოთ დავიმოწმეთ, „აღვად ამოსული ხის“ ნაყოფის – ყურძნის მიღება ახალგაზრდა წყვილისთვის აუცილებელია, რათა ისინი უდროოდ „არ დაშავდნენ“. აქ „ყურძნის მიღება“ იგივე მარადისობასთან ზიარებაა. გავისხენოთ, რომ მეორე ხალხურ ლექსში, მარანში ამოსული ხის მოტივი ვ. ბარდაველიძემ დაუკავშირა დიდი დედა ნანას სამოთხისეულ „მზის ბაღს“, სადაც მგლისთვისაცაა საპატიო ადგილი განკუთვნილი. შესაბამისად, თრიალეთის თასზე „სიცოცხლის ხის“ შორიახლოს „მწვეარ-ძაღვების“ არსებობაც ქართული რელიგიური რწმენა-წარმოდგენებითა და მითოპოეტური სახეებითაა განპირობებული. საკითხთან დაკავშირებით, საინტერესოა დამოწმებული საწესო ლექსის სდუჟეტური ქარგა: ფერთა სიმბოლიკის გათვალისწინებით, ლექსში „ლალის“, წითელი ფერის შემოტანით, რომელიც ქართული მითოსური წარმოდგენით, შუასკნელის სიმბოლოა⁴¹, შესაძლოა ადგილი ჰქონდეს „სამოთხის ხის“ იგივე დიდი დედა ნანას „მზის ბაღის“ ალეგორიული სურათ-ხატის „მიწიერ“ კონტექსტში გადმოტანას. საგულისხმოა, რომ ლექსში საოცარი უბრალოებითა და ამავე დროს სიდრმისეული წვდომით მოცემულია „მარადისობის“ ასპექტი. აქ სდუჟეტი ხომ არც წარსულში და არც მომავალში, არამედ „მუდმივ“, აწმყო დროშია ფოკუსირებული: წითლად ელვარებს ღვინო, ამოსული ნორჩი აღვის ხე „შტოსა შლისო“, ზედ შემომჯდარი ბუღბუღიც

39 მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 141.

40 ი. გაგულაშვილი, ქართული მაგიური პოეზია, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1986, გვ. 91.

41 იქვე, გვ. 87.



„გასაფრენად ფრთასა შლისო“; აქ მარადიული „აწმყო“ მარადიული ქმნადობისა და განაყოფიერების იდეითაა თითქოს გაცოცხლებული.

თრიალეთის თასის სფუეკტში გამოვლენილ „კოსმიური ხის“ მოტივზე საუბრისას, ისიც ყურადსადებია, რომ შუმერული მითოლოგიის თანახმად, მეფე-ქურუმი „კოსმიური ხის“ ფუნქციას ასრულებს და მისი ძლევა მოსილება გათანაბრებულია კედარის ხესთან. მოვიგონოთ შუმერთა მეფის, ურ-ნინურთას ხელდასხმისას მის მიმართ გამოთქმული ქათინაური: „რჩეულო კედარო, მშვენება ექურის ეზოსავე, ურ-ნინურთა, შენს ჩრდილს შუმერის ქვეყანა მოწიწებით შეუვრდეს!“⁴². საკითხთან დაკავშირებით, ასევე საინტერესოა ლაგაშის VI დინასტიის მმართველის გუდეას (ძვ.წ. 2143-2124წწ.) ქანდაკების ტექსტი, სადაც შუმერთა სახელგანთქმული მეფის ერთ-ერთი ინსიგნია კვერთხია, რომელზედაც „სამთავიანი ძაღლია“ გამოსახული⁴³. ამრიგად, შუმერთა მეფის „სამთავიანი ძაღლის“ კვერთხი, რომელიც შესაძლოა სამი სკნელის კავშირზე მიუთითებდეს, ისევე როგორც ურ-ნინურთას კედარის ხესთან გაიგივება, თანაბარდებულ მითო-რელიგიური ხატ-სიმბოლოებია, რაც იმ ქართულ ეპოსთან პოულობს ანალოგს, სადაც მგელ-ძაღლისა და მარადმწვანე ხის კულტები ერთმანეთს ეჯახებოდა: ქართული ხალხური საკულტო პოეზიის მიხედვით მითოსური ძაღლი ყურმა, რომელიც სამივე სკნელთანაა წილნაყარი, სწორედ მარადმწვანე ნაძვის ხის კენწეროში, ორბის თუ ყორნის ბუდეში იბადება⁴⁴. და კიდევ ერთი – ზემოთ დამოწმებულ შუმერულ ტექსტში, რომელიც ნინგირსუს ტაძრის მშენებლობას ეხება – გუდეა სახურავს „შესანიშნავი ფრინველით“ ამკობს⁴⁵, რითაც ტაძარი, სალოცავი, ასევე თანაზიარი ხდება „სიცოცხლის ხისა“, რომლის კენწეროში, როგორც ცნობილია, მზიური ნიშნით გამორჩეული ფრინველი, არწივი, შევარდენი და ა.შ. იბუდებს.

დასასრულ, თრიალეთის თასზე გამოსახული ღვთაებების მგლისტყავიანი სამოსელი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რომ მგელ-ძაღლის კულტის სამსახოვნებიდან გამომდინარე, ღვთაებებიც, თუ ღვთისშვილებიც შესაბამისად, სამივე სკნელის გამგებლები არიან: სკნელებს შორის მათი გადაადგილება კი ალევორიულად უნდა ასახულიყო ადრესაგაზაფხულო დღეობათა ციკლში გამართულ სართულებიან ფერხულებში. „სიცოცხლის ხის“ მოტივი, ედემში, იგივე სულეთში დარგული მარადიული ხის ანალოგია, რომელიც ბუნებრივად უკავშირდება სკნელთა მაკავშირებელ „სამყაროსეული ხის“ გაგებას. თრიალეთის თასის ზედა ფრიზზე „სიცოცხლის ხესთან“ შორიხლოს მწვევარ-ძაღლების წარმოჩენაც ამ კავშირის კიდევ ერთი გამოხატულებაა.

42 ზ. კიკნაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბ., 1979, გვ. 125.

43 ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორიის ქრესტომათია, თბ., 1990, გვ. 54.

44 ე. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 69.

45 ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა... გვ. 54.

Merab Mikeladze

To the Understanding of One Semantic Aspect of Trialeti Bowl

The article deals with the interpretation of the ritual procession represented on the silver bowl from Trialeti (mid II Mill. B.C.), namely the interrelation of the Tree of Life and a symbol of the Wolf-Hound. The Tree of Life is depicted behind an enthroned figure holding a bowl; this figure is guarded by four zoomorphic creatures – this is the centre, towards which twenty one humans, clad identically (short vestment, pointed shoes), are moving; they also hold bowls in their hands, wear animal masks and have wolf tails (they are identified with the mol, a fox or a wolf).

In Georgian folklore, the Wolf-Hound is present in the abode of deities (marani [space for storing wine in large clay vessels] or a garden), besides, the symbolism of this garden also bears the solar symbolism. The garden is eternal (comprising all the four seasons), Paradise-like. The Wolf-Hound is the executor of the deities' will (celestial, terrestrial and underland. See, mythological Hound Kursha; Kolches also had snake-footed Wolf, Gveri). The Tree of the Universe (the same – Axis-mundis) also belongs to the three worlds; their connection is emphasized by the spring perkhulis (a kind of round dances) in honour of Kursha (which also signify the time cycle and the cosmogonic beliefs). This gives basis to the function of the Wolf-Hound as phychopompos. The same animals or their images take part in the Khitish seasonal feasts, in which the cult of the Wolf-Hound is predominant.

More than one author thinks that images on Trialeti bowl are linked with the death-life cycle and Khitish rituals (they are also participated by the mask-bearers and their numerous elements show affinity with the Georgian material). Remarkable parallel is provided by the Khitish ritual of Antakhshumi, during which “Hound People” were given presents, whereas during Berikaoba (folk feast performed by the masked men), hound-headed berikas would receive presents; Georgian perkhulis can be linked with the dances accompanying Khitish rituals; Khets had kursas – winged Raven-Hounds, which are directly akin of Kursha – the hound given birth by an eagle – in Georgian mythology.

Stags represented on the second tier of the Trialeti bowl show affinity with the participation of stags in Khitish ritual. Close links between the cults of the Wolf-Hound and Stag are also ascertained in Georgian folklore; images of fantastic animals are found in the Udé treasure (12th-10th cc. B.C.).

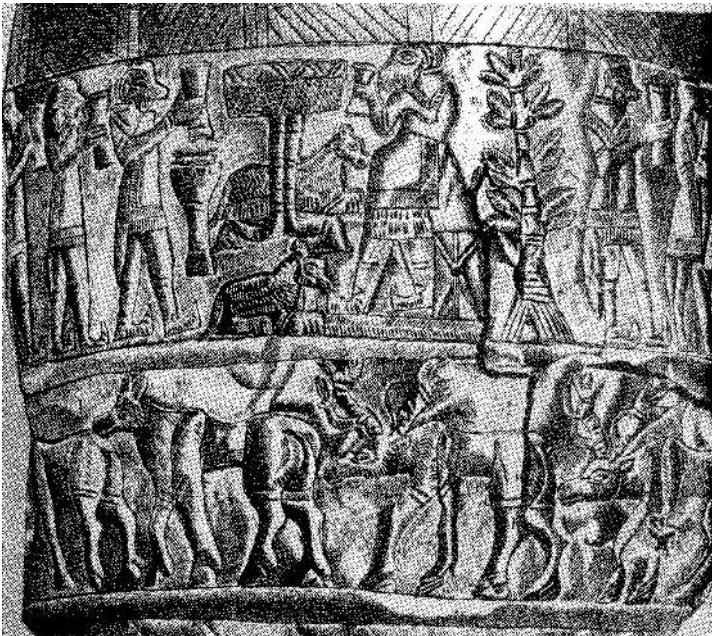
Trialeti bowl bears an image of the Tree of Life or “Eternal” or “Cosmic” Tree, giving profusion and fertility, next to which Wolf-Hounds, travellers between the worlds, naturally find their place.



სურ. 1. თრიალეთის თასი



სურ. 2. თრიალეთის თასი.
ფრაგმენტი



სურ. 3. თრიალეთის თასი. ფრიზი



კოლხური თავსამკაული (სასაფეთქლები)

კოლხური კულტურის მნიშვნელოვან სეგმენტს წარმოადგენს მხატვრულად დამუშავებული ლითონის ნაწარმი.

საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე წინა პლანზე გამოდის განსხვავებული ფუნქციური დანიშნულების, შესაბამისად სხვადასხვა მასალით შესრულებული არტეფაქტები. ხანგრძლივი და მყარი ტრადიციის არსებობა განაპირობებს მათთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის ერთიანობას. აქედან გამომდინარე ბრინჯაოს, ვერცხლისა და ოქროსგან დამზადებული არტეფაქტების ერთობლივი განხილვა შესაძლებელს ხდის წარმოვანინოთ მხატვრული შემოქმედებითი პროცესისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ტენდენციები. ამ შემთხვევაში კულტურა განიხილება, როგორც ცოცხალი ორგანული მთლიანობა და არა როგორც ცალკეული ნიშნით შექმნილი, ლოკალური ჯგუფების მექანიკური ერთობლიობა. შესაბამისად, წინა პლანზე გამოდის ამ ჯგუფებს შორის არსებული კავშირები, ურთიერთმიმართებები, ტრანსფორმაციისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ტენდენციები.

ძვ.წ. I ათასწლეულის საწყის ეტაპზე ერის შემოქმედებითი პოტენციალის მაქსიმალური რეალიზაცია ხდება გრავირებული ნახატით შემკული ცულების და სარტყელების კულტურაში. ჩვენი აზრით, ანტიკურ ხანაში მსგავსი დატვირთვა ენიჭება თავსამკაულს. იგულისხმება ამ ტერმინის ფართო, ზოგადი შინაარსი, რომელიც აერთიანებს დიადემას, საყურე-სასაფეთქლებს, საკიდებს. ეჭვს არ იწვევს, რომ მდიდრულ სამარხებში წარმოდგენილ, გამორჩეული დეკორით შემკულ ეგზეპლარებში გარკვეული ინფორმაციაა ჩადებული. არსებული ისტორიული ვითარებიდან და შესაბამისი ფუნქციური მოთხოვნებიდან გამომდინარე, ოქროსგან დამზადებული სასაფეთქლები და დიადემები მაქსიმალური სისრულით იტვირთება სემანტიკური შინაარსით. ადრეანტიკური ხანის სასაფეთქლებების სიმბოლიკა და მათი კავშირი ციურ სამყაროსთან საყოველთაოდაა აღიარებული.¹

რათა სრულად წარმოვანინოთ იმ წინაპირობების ხასიათი, რომელთა არსებობამ განაპირობა ადრეანტიკური ხანის საფუძვლირო ნაწარმის ხასიათი თვალი გავადევნოთ ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეების არქეოლოგიურ მასალას. უპირველეს ყოვლისა, ესენია ნიგვზიანის, ურეკის, ერგეტის I-IV, დღვაბას და ცაიშის სამაროვნებზე გამოვლენილი არტეფაქტები, ნოსირის, ფარცხანაყანაგვის, ჭუბურისხინჯის, ცხინვალის განძები. დასახელებული კომპლექსებისათვის დამახასიათებელია ინვენტარის სიმრავლე, მრავალფეროვნება და განსაკუთრებული სიმდიდრე; დიდი რაოდენობით ჩნდება განსხვავებული ხასიათის და ფორმის სამკაული, ან მისი შემადგენელი ცალკეული დეტალები.

საგულისხმოა ისიც, რომ ამ ეტაპზე კოლხეთისაგან საკმაოდ დაშორებულ

1 ან. ჭყონია, ოქროს სამკაულები ვანის ნაქალაქარიდან. ვანი, ტ. VI, 1981, გვ. 31; გ. ლომთათიძე, კლდეეთის სამაროვანი. თბ., 1957, გვ.36, 48; ოთ. ლორთქიფანიძე, თ. მიქელაძე, დ. ხახუტაიშვილი, გონიოს განძი. თბ., 1980, გვ. 22-23; მ. ინაძე, სატაძრო ცენტრები ძველ კოლხეთში. მაცნე, ისტორიის..... სერია. თბ., 1986. № 4, გვ. 48.



რეგიონებშიც კი (დნეპრისპირეთი, ვოლგისპირეთი, ურმიისა და ვანის ტბათა მიდამოები და სხვ.) ხშირია კოლხურ-ყობანური საწარმოო ცენტრებიდან ექსპორტირებულ ცალკეულ ნაკეთობათა აღმოჩენის შემთხვევები².

ყოველივე ეს მიუთითებს ადგილობრივი საზოგადოების ეკონომიკურ აღმავლობაზე. იზრდება მოთხოვნილება სამკაულზე, სამოსთან დაკავშირებულ ნივთებზე, მდიდრულად დეკორირებულ იარაღზე. ამ ეტაპზე სამკაულის შემადგენელ მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს განსხვავებული მასალის (ოქრო, ვერცხლი, ბრინჯაო) და ფორმის არტეფაქტები. ესენია:

1. სამკუთხა და რომბისებური ფორმის საკიდები;
2. სპირალური ხვიები და გახსნილი რგოლები;
3. მძივები.

ყველა დასახელებული ჯგუფი ზოგადი ფორმის საზღვრებში აერთიანებს მრავალფეროვან ვარიანტებს. მსგავსი მრავალფეროვნება შესაძლებელია განპირობებული იყოს ახალი მოთხოვნების, ფუნქციის შესაბამისი ოპტიმალური ფორმის ძიების პროცესით.

ჩვენ შევეცადეთ გაგვეანალიზებინა საფუძვლიერ ნაწარმის ცალკეული ტიპისთვის დამახასიათებელი განსხვავებული ვარიანტები, მათი გავრცელების არეალი, შემდგომი ტრანსფორმაციის ხასიათი და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მათი წვლილი ადრეანტიკური ხანის საფუძვლიერ ნაწარმის ფორმირების საქმეში.

განსახილველი არტეფაქტების გაჩენის დროს ბრინჯაოსგან დამზადებული ნაწარმის შესრულების მხატვრული სტილი სრულიად ჩამოყალიბებულია. ამის დასტურია ქვედა ფენაში მიკვლეული გრავირებული ნახატი შემკული კოლხური ცულები³. ევოლუციის ამ ეტაპზე დაწყებულია ფიგურატიულობის თანდათანობითი დაკარგვის პროცესი⁴, აქცენტი კეთდება გამოსახულების სტილიზაციაზე. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ღებულობს ფორმისა და დეკორის შეთავსების პრობლემა. სავარაუდოა, რომ არტეფაქტების ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელი სემანტიკა და მხატვრული სტილის გარკვეული ნიშნები გავლენას ახდენს საფუძვლიერ ნაწარმის ფორმირებასა და დეკორატიული შემკულობის ხასიათზე.

დასახელებული არაერთგვაროვანი მასალიდან ერთმნიშვნელოვნად თავსამკაულს უკავშირდება სამკუთხა საკიდიანი საყურეები (ჭუბურისხინჯი, ერგეტა, სამთავრო) და სპირალური ხვიები. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ჩვენი განხილვის საგანია **სამკუთხა და რომბისებრი ფორმის საკიდები** – ჭუბურისხინჯის განძმა აღმოჩენისთანავე მკვლევართა განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია. პირველად იგი შეისწავლა ა. იესენმა⁵, შემდგომ ბ. კუფტინმა,⁶

2 რ. პაპუაშვილი კოლხური ბრინჯაოს ექსპორტი. ძიებანი, №12, თბ., 2003. გვ. 63-70.
 3 ი. გაგოშიძე, მასალები ქართული ოქრომჭედლობის ისტორიისთვის. სსმ XXXII-B, თბ., 1976, გვ. 5-38.
 4 მ. წერეთელი, კოლხური სარიტუალო ცული. ნარკვევები, X, 2005, გვ. 22-23.
 5 Иессен А.А. , К вопросу о древнейшей металлургии меди на Кавказе. Известия ГАИМАК, вып. 120, 1935, гв. 126.
 6 Б.А. Куфтин, Материалы к археологии Колхиды, I, Тбилиси. 1949, гв. 172-173.

ი. გაგოშიძემ⁷, ი. ვორონოვმა⁸ ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ოქროს საყურე, რომელიც შედგება ოვალური, ამჟამად დეფორმირებული გახსნილი რგოლისა და მასზე უძრავად მირჩილული სამკუთხედისგან. სამკუთხედი შედგენილია გავარსის ორი ფენისგან. ანალოგიური საყურე (შედარებით მარტივი ვარიანტი) აღმოჩნდა ერგეტის IV სამაროვანზე (ძვ.წ. VIII ს)⁹. ცვარათი შედგენილი რამდენიმე სამკუთხა ფორმის საყურე აღმოჩნდა მინგეჩაურში (ისტორიული ჰერეთი)¹⁰, ერთი ცალი ოქროს სამკუთხა საკიდი შედიოდა ცხინვალის განძის შემადგენლობაში (საყურის ნაწილი?). ფირფიტის ორივე მხარე დაფარულია გავარსით გამოყვანილი სამმკლავა სვასტიკებით შედგენილი დეკორით¹¹. სამკუთხა საკიდების გარკვეული რაოდენობა აღმოჩნდა დასავლეთ საქართველოს კოლექტიური სამარხების შემადგენლობაში¹². მათი ზედაპირი დაფარულია განსხვავებული დეკორით (სვასტიკა, სოლარული ნიშნები)¹³. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის, რომ კალისგან დამზადებული მცირე ზომის სამკუთხა საკიდები აღმოჩნდა ერგეტის სამაროვნის №4 კოლექტიურ სამარხ ორმოში¹⁴. სამკაულების ამავე ჯგუფს უკავშირდება სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩენილი ვერცხლის წყვილი სამკუთხედის ფორმის საყურე, ცენტრში ცვარათი გამოყვანილი სამკუთხედებით შედგენილი ვარდულით¹⁵, სიმაგრის ნამოსახლარზე აღმოჩენილი სამკუთხა საკიდი ხარის თავის სკულპტურული გამოსახულებით¹⁶; ერთი ცალი ასეთივე საკიდი აღმოჩნდა ასევე ფიჭვნარის კოლხურ სამაროვანზე¹⁷, ანალოგიური ფორმის საკიდები დამოწმებულია ლორი-ბერდეს სამაროვანზე¹⁸. ამგვარად, გამოიკვეთა საკიდების ერთი ჯგუფი (განსხვავებულია მასალა, ზომები, დეკორატიული შემკულობა), რომლის შექმნის საფუძველია საკიდის ფორმა – სამკუთხედი. დასახელებული საკიდების გარკვეული ნაწილი გაანალიზებული აქვს ი. გაგოშიძეს, როგორც ადრეანტიკურ ხანაში ფართოდ გავრცელებული სხივანა საყურეების წინამორბედი, საწყისი ფორმა¹⁹.

7 ი. გაგოშიძე, მასალები ქართული ... გვ. 18-19.

8 Ю. Воронов Н. Археологическая карта Абхазии. Сухуми, 19696, №Б-307.

9 პაპუაშვილი. კოლხეთის არქეოლოგიური ექსპედიცია. ერგეტის არქეოლოგიური შესწავლის 25 წელი. 2003. ბუკლეტი, გვ. 3.

10 Г.М. Асланов, Г.Н. Голубкина, Ш.Г. Садназаде, Каталог золотых и серебряных предметов из археологических раскопок Азербайджана. Баку, 1966, ტაბ. I-1,4.

11 ი. გაგოშიძე, ნ. გოგიბერიძე, მახარაძე გ., ითხვისის სამაროვანი. აქ. №IV, 2006, გვ. 22.

12 რ. პაპუაშვილი, კოლხეთის კოლექტიურ სამარხების დათარიღებისათვის. ჯურხა ნადირაძის დაბადების 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2009, გვ. 7-9.

13 რ. პაპუაშვილი, დასახ. ნაშრ.

14 R. Papuaschvili, Metallfunde aus der spetbronze – früh –eisenzeitlichen Graebern feldern der Kolchis. Georgien. Schatze aus dem Land des GoldenenVlies. 2001. Bochum, გვ. 68.

15 ი. გაგოშიძე, მასალები ქართული ოქრომკვლელობის ისტორიისთვის. სსმ XXXII–B თბ. 1976, გვ. 30

16 თ. მიქელაძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება რიონის ქვემო წელზე. კოლხეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები I. თბ., 1978, სურ. 3.

17 А. Ю. Кахидзе, Восточное Причерноморье в античную эпоху, Батуми, 1981, ტაბ. XXI/2,3.

18 С. Г. Даведжян, Лори-Бердский могильник – СА, 1974, №2, გვ. 180-194.

19 ი. გაგოშიძე, მასალები ქართული ... გვ. 30.



ჩვენი მიზანია, გაირკვეს ამ ეტაპზე, სამკუთხედის ფორმის აქტუალიზაცია განპირობებულია გარკვეული შინაარსით, თუ მოცემული საკიდების სიმბოლური დატვირთვა შემოიფარგლება ზედ დატანილი გამოსახულების შინაარსით.

ზოგადად სამკუთხედი განასახიერებდა სამყაროს ვერტიკალური აგებულების სქემას, სადაც სამი მთავარი განზომილების, ქვესკნელის, შუასკნელის და ზესკნელის არსებობა იყო დაფიქსირებული²⁰. გარდა ამისა, სამკუთხედი წარმოადგენდა ისეთი ადგილის ექვივალენტს, როგორც იყო მთა, რომლის მწვერვალი საკრალური ადგილი და, ამასთან ერთად, კოსმიური წესრიგის მაუწყებელიც იყო.²¹ იდენტური შინაარსის განსხვავებული სახვითი შესატყვისია კოსმიური ხე. ისევე როგორც სამკუთხედი, იგი განასახიერებს არქაული ადამიანის მიერ შექმნილ სამყაროს მოდელს და უძველესი ხელოვნების ერთ-ერთ წამყვან სიმბოლოს წარმოადგენს. იგი გადმოგვცემს სამყაროს დინამიკურ, ვერტიკალურ სტრუქტურას, სადაც ქვესკნელის (ფესვები), შუასკნელის (ტანი) და ზესკნელის (ტოტები) არსებობაა დაფიქსირებული. ამავე დროს, იგი სტატიკური ხატიც არის, ვინაიდან მასში ასახულია თავად ხე და ის ობიექტები, რომლებიც მის ოთხივე მხარესაა განლაგებული. თვით კოსმიური ხის „აღმართვა“ ნიშნავს იმას, რომ შეწყვეტილია ქაოსი და სამყაროს ნაწილებს შორის ყველა შესაძლებელი კავშირია დამყარებული²². ამავე სემანტიკურ სისტემაშია წარმოდგენილი ირემი, რომლის მაღალი დატოტვილი რქები ზეცას სწვდებოდა. ისევე, როგორც სამყაროული ხე, იგი წარმოგვიდგენდა ვერტიკალურად აგებულ სამყაროს. ეს სწორედ ის ხატებია, რომლებიც, ი. ლოტმანის სიტყვით, ქმნიდნენ და განსაზღვრავდნენ არქაული კულტურის სიმბოლურ ბირთვს²³. შინაარსობრივად უადრესად დატვირთული ეს სიმბოლოები წარმოადგენენ კულტურის ხსოვნის ამსახველ „ტექსტებს“, რომლებიც ყოველთვის ინარჩუნებენ, როგორც სტრუქტურულ, ისე აზრობრივ დამოუკიდებლობას. ამავე დროს, სიმბოლო ადვილად გამოეყოფოდა თავის სემიოტიკურ გარემოცვას და ასევე ადვილად შეეძლო შესვლა ახალი „ტექსტის“ გარემოცვაში. სიმბოლო არ განეკუთვნება კულტურის მხოლოდ ერთ ჭრილს, ის ყოველთვის ვერტიკალურად კვეთდა მას, ვინაიდან წარსულიდან მოდიოდა და მომავლისკენ იყო მიმართული²⁴. სიმბოლოსთვის დამახასიათებელი ეს თავისებურება განსაზღვრავდა მათ გასაოცარ სიცოცხლისუნარიანობას და განაპირობებდა ერთმანეთისგან დროის დიდი მონაკვეთით დაცილებულ ძეგლებზე ერთი და იმავე სახეების განმეორებით ჩვენებას, რაც გამომსახველი ფორმებისა და აქტიურად მოქმედი სულიერი შეხედულებების სიმყარესა და ძლიერი ტრადიციების არსებობაზე უნდა მიუთითებდეს²⁵.

ს. ივანოვსკის მიერ გამოქვეყნებულია განჯაში აღმოჩენილი ბრინჯაოს

20 В.Н.Топоров, К происхождению некоторых поэтических символов. Ранние формы искусства, I. М., 1972, გვ. 75.
21 მ. ბერიაშვილი, მთა, როგორც მითოსური წესრიგის დამყარების ფენომენი. გარეჯი, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VIII, თბ., 1988, 177
22 В.Н. Топоров, К происхождению ..., გვ. 93-96.
23 Ю.М. Лотман, Внутри мыслящих миров. Семносфера, СПб, 2001, გვ. 242.
24 К. Леви-стросс Структура мифов – Вопросы философии, №76 1970 გვ. 241.
25 მ. ხიდაშელი, რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში. თბ., 2005, გვ. 224.

ბალთა, რომელზეც გადმოცემულია ბრინჯაოს ხანის საზოგადოების შეხედულებები სამყაროს აგებულებაზე. კომპოზიციის ცენტრში რომში ჩახაზულია ბერძნული გამას მოხაზულობის ჯვარი, რომლის წვეროებს უკავშირდება სამკუთხედები, მათ შორის კი მოთავსებულია ოთხი ცხოველი (რქამაღალი ირემებისა და ნიამორების წყვილები), თითოული განთავსებულია სამკუთხედებს შორის არსებულ სივრცეში. მთელ ამ გამოსახულებას გარსშემოუყვება ზოლი, რომელზეც გამოსახულია წყლის ფრინველები²⁶. მოცემული სფუეგის ახსნა მოგვცა ა. მილერმა. ცენტრში გამოსახული ჯვარი მას მზის სიმბოლოდ მიაჩნია, ხოლო სამკუთხედები, რომელთა შორის ცხოველებია მოთავსებული – მთებად. გარე სარტყელს იგი მსოფლიო ოკენის გამოსახულებად მიიჩნევს. როგორც ვხედავთ, მკვლევარი აქ კოსმოგონიურ სურათს ხედავს²⁷. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ცხოველთა გამოსახულება აქ კავკასიური ბრინჯაოს კულტურისათვის დამახასიათებელი სტილითაა შესრულებული. განხილულ კომპოზიციაში რქამაღალი ირემი და სამკუთხედი (მთა) ერთ ფუნქციას ასრულებენ – აკავშირებენ „ზე“ და „ქვე“ სკნელებს, ე. ი. საქმე გვაქვს ერთი შინაარსის, სამყაროს ვერტიკალური ღერძის, განსხვავებულ სახვით გამოვლენასთან. თვალსაჩინოა სემანტიკური კავშირი გრაფირებული ნახატით შემკულ კოლხურ ცულსა და სამკუთხა ფორმის საკიდებს შორის – ერთ შემთხვევაში კოლხური ხელოსნობის ძეგლებზე გრაფირებული ირემი, რომლის არაპროპორციულად დიდი რქები ცას სწვდება და მთა (სამკუთხედი), რომლის წვერი ასევე ცას ებჯინება. სამყაროს უნივერსალური ხატის მოდელირების მსგავსი სქემა უძველესი დროიდან ტრადიციულია ამ რეგიონის საზოგადოებისთვის (ამიერკავკასია). მხატვრული სახეებით აზროვნების უძველესი მაგალითია წარჩინებული ქალის სამარხის ინვენტარი ქვაცხელების სამაროვნიდან²⁸. ჯერჯერობით სრულიად უნიკალურია სამარხში აღმოჩენილი დიადემა, დამზადებული სპილენძის შენადნობისგან. იგი შემკულია სიმეტრიული გრაფიკული ნახატით – ცენტრალურ ადგილზე გამოსახულია წრე; გვერდითა არეებზე მისკენ მიმართული თითო ხარირემი, დიდი ტალღოვანი რქებით, უკიდურეს არეებზე ასევე ცენტრისკენ მიმართული ორი წეროს ფიგურაა. ხარირემი და წერო გამიჯნულია პუნსონებით გამოყვანილი სამკუთხედებით. მივიღეთ სიმბოლოთა იგივე მწკრივი – სოლარული ნიშანი – რქამაღალი ირემი, მთა – მცურავი ფრინველი. ამ შემთხვევაშიც რქამაღალი ირემი და სამკუთხედი (მთა) ერთ ფუნქციას ასრულებენ და ერთი შინაარსის განსხვავებულ სახვით შესატყვისს გვთავაზობენ. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ამ სამარხში აღმოჩნდა დიდი რაოდენობით სარდიონის, ქალცედონის და პასტის მძივები. მათ შორის განსაკუთრებით იშვიათია სარდიონის მძივსაკიდი. იგი დამზადებულია დაბალხარისხიანი, ბაცი ვარდისფერი სარდიონისგან და წარმოადგენს ბრტყელ სამკუთხედს. ამ ფორმის საკიდი ადრეებრინჯაოს ხანის სამაროვანზე უცხოდ გამოიყურება. ამ ეტაპზე მისი ანალოგი ცნობილია საჩხერის მასალებში²⁹. ქვაცხელას აღმოჩენამდე მისი ადრეული ხანისთვის

26 С.В. Ивановский, По Закавказию, "Материалы по археологии Кавказа". вып. VI, таб. VI.

27 А.А. Миллер, Элементы неба на вещественных памятниках, в сб. Из истории докапиталистических формации, М. – I, 1933, г. 145.

28 ლ. ღლონტი, წარჩინებული ქალის სამარხი ქვაცხელების სამაროვანზე. სსმ XXXVI–B. თბ., 1982. გვ. 60-68.

29 ო. ჯაფარიძე, ქართული ტომების ისტორიისათვის ლითონის წარმოების ადრეულ

მიკუთვნება საეჭვოდ იყო მიჩნეული³⁰. ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევაშიც სამკუთხა ფორმის საკიდის გაჩენა დაკავშირებული იყოს გეომეტრიული ფორმის სიმბოლურ შინაარსთან.

ძვ.წ. პირველი ათასწლეულის პირველი ნახევრის სამკუთხა საკიდების განხილვის პროცესში, ჩვენი ყურადღება მიიქცია მათთან ერთად დამოწმებულმა რომბისებური ფორმის საკიდმა (შედიოდა ნოსირის განძის შემადგენლობაში)³¹. იგი წარმოადგენს ოქროს ფირფიტას, რომელიც მოჩარხოებულია გრეხილურის ორმაგი ზოლით, ერთ წვერთან გრეხილური ზოლი ქმნის ყულფს. მოჩარხოებულ ზედაპირზე გავარსით გამოყვანილია სვასტიკა. ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რომ როგორც განჯაში აღმოჩენილი ფირფიტის ცენტრალური ნაწილი, დასახელებული საკიდი (რომში ჩასმული მბრუნავი ჯვარი) ზესკნელის სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს.

ამგვარად, გამოიკვეთა სამკუთხა საკიდების ერთი ჯგუფი. სავარაუდოდ თავსამკაულთან დაკავშირებული ზედ გამოსახული სოლარული ნიშნებით.

დასახელებული არტეფაქტების განხილვის საფუძველზე ვფიქრობთ, რომ **ვეოლდეციის გარკვეულ ეტაპზე სამკუთხა ფორმის საკიდების აქტიური გამოყენება, სავარაუდოდ თავსამკაულის შემადგენლობაში, განპირობებულია მათი სიმბოლური დატვირთვით.** ისევე, როგორც ცული (კოსმიური ღერძი), ასევე სამკუთხედი (მთა) სამყაროს ვერტიკალური ღერძის სახვითი გამოვლენაა და ორივე შემთხვევაში სარიტუალო ნივთის სემანტიკური შინაარსის იკონოგრაფიულ სქემას წარმოადგენს. ხოლო ცულზე გრავირებული ზომორფული გამოსახულება, მეორე შემთხვევაში კი სოლარული ნიშნები სამკუთხედზე ძირითადი შინაარსის დუბლირების განსხვავებული ვარიანტებია.

არტეფაქტების შემდეგი ქრონოლოგიური ჯგუფი წარმოდგენილია ადრეანტიკური ხანის საყურე-სასაფეთქლეებით. მათი ძირითადი ნაწილი თარიღდება ძვ.წ. V-IV საუკუნეებით. მიუხედავად ამ ჯგუფის არტეფაქტების სხვადასხვა რეგიონიდან წარმომავლობისა, მათთვის დამახასიათებელია მკაფიოდ გამოკვეთილი სტილური ერთიანობა. სიახლე, რომელიც აერთიანებს სასაფეთქლეების დიდ ნაწილს (განურჩევლად მათი ადგილობრივი წარმომავლობისა, თუ გარედან შემოტანილი ფორმისა) არის დეკორატიული სარტყელი და ვარდული. მხატვრული გადაწყვეტის ეს ხერხი თითქმის ერთდროულად იჩენს თავს კოლხეთის სხვადასხვა რეგიონში (ძვ.წ. V ს.) (სურ. 1). კოლხური ოქრომჭედლობის ქრონოლოგიური და ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის, ტექნიკის, სტილის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზის საფუძველზე დასახელებული მოტივის ადგილობრივი წარმომავლობა ეჭვს არ იწვევს³². ნიშანდობლივია, რომ დასახელებული მოტივი (სარტყელი, ვარდული) არ არის მიბმული სასაფეთქლეების ერთ სახეობასთან და აერთიანებს განსხვავებული ტიპის არტეფაქტების გამორჩეულ ეგზემპლარებს. ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე გამოითქვა ვარაუდი, რომ სწორედ ეს ორი დეტალი წარმოადგენს ამ ეტაპზე არსებული სემანტიკური მოთხოვნების შესაბამის

საფეხურზე, თბ., 1968, ტაბ. XIII.

30 ლ. დლონტი, წარჩინებული ქალის ..., გვ. 64.

31 А.И. Амиранашвили, Новая находка в низовьях р. Ингури. Тб., 1935, გვ. 62.

32 ო. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი. ვანი. I. თბ., 1972, გვ. 79.

სახვით შესატყვისს³³. მოტივის განხილვისას ჩვენ შევეხეთ არა ცალკეულ დეტალებს, არამედ მათ ურთიერთკავშირში დავინახეთ ერთი მხატვრული სახე³⁴. რის საფუძველზეც შევეცადეთ დაგვეკონკრეტებინა, როგორც მისი სემანტიკა, ისე შესაბამისი მაგალითების მოხმობით წარმოგვეჩინა ამ შინაარსის სახვითი შესატყვისის ფორმირების პროცესი. ბუნებრივია, მკაფიო ზღვარი არტეფაქტის სემანტიკურ შინაარსსა და ფორმალური ხასიათის დეკორატიულ შემკულობას შორის ევოლუციის პროცესში თანდათან იშლება, მაგრამ ვიზუალური სახის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე ამ ორი მოცემულობის გამიჯვნა უმეტეს წილად შესაძლებელია. არტეფაქტის ფორმირების პროცესში ხდება მათი სახეცვლილება, ურთიერთშეთავსება, რის კვალადაც ყალიბდება ახალი ორგანული მთლიანობა. ამ პროცესის თვალსაჩინო ილუსტრაციაა მარყუქებით შემკული ყურსაკიდი რგოლი (საირხე, ვანი, მთისძირი), რომელიც ვიზუალურად მცენარეული მოტივის – ტოტის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ხოლო ვარდული სოღარულ ნიშანს უკავშირდება. მივიღეთ სამყაროული ხის გამოსახულება, რომელიც სამყაროს დერძისათვის დამახასიათებელი ვარიანტების ერთ-ერთი სახვითი გამოვლენაა. გამოდის, რომ ერთი შინაარსის (კოსმიური დერძი) სახვით შესატყვისს სამკუთხედს (მთა) ადრეანტიკურ ხანაში ჩაენაცვლა დეკორატიული სარტყელი და ვარდული (კოსმიური ხე).

იმ შემთხვევაში, თუ სიმბოლო ახალ ისტორიულ ვითარებაში ინარჩუნებს აქტუალობას, იგი კოდირებულია არტეფაქტის მხატვრულ სახეში. ევოლუციის გარკვეულ ეტაპზე აქტუალობის დაკარგვის პარალელურად ხდება მისი გაქრობა ან ჩანაცვლება ახალი დროის შესატყვისი სახით. დეკორატიული სარტყლის და ვარდულის სახით საქმე გვაქვს რთული ევოლუციური პროცესის ბოლო სტადიასთან. ადრეანტიკური ხანის საყურე-სასაფეთქლეების მხატვრული გადაწყვეტის საბოლოო სქემა ძვ.წ. VI-V საუკუნეების მიჯნაზე უნდა ჩამოყალიბებულიყო. სწორედ ამ დროს შეიქმნა სამკაულის ძირითადი კომპოზიციური სტრუქტურა, რაც უკვე არსებული სიმბოლური შინაარსის საფუძველზე ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული სქემის სახვითი გამოვლენაა. განვითარების შემდგომ ეტაპზე (ძვ.წ. V-IV სს.) ხდება ჩამოყალიბებული სახის სტილიზაცია, დეკორატიულობის მომატება, იქმნება ერთი მოტივის განსხვავებული ვარიანტები (სურ. 2). ამ წინაპირობებმა განსაზღვრეს მთელი ანტიკური პერიოდის საფუძვლირო ნაწარმისათვის დამახასიათებელი თვისება – მკაფიოდ გამოკვეთილი მხატვრულ-სტილური და სემანტიკური ერთიანობის საზღვრებში ვარიანტების უსასრულო შესაძლებლობა³⁵.

სამკუთხედის და დეკორატიული სარტყელის შინაარსობრივი კავშირის მკაფიოდ წარმოსაჩენად მნიშვნელოვნად გვეჩვენება განვიხილოთ ადრეანტიკური ხანის საყურეების კიდევ ერთი სახეობა – ცალსხივიანი საყურე (სურ. 3). საყურის ეს ტიპი შედარებით ადრეულ ეტაპზე ჩნდება. ამაზე მიანიშნებს ყაზბეგის განძის შემადგენელი ეგზემპლარი – გახსნილ რგოლზე

33 მ. წერეთელი, კოლხური თავსამკაულის შემადგენელი ახალი ელემენტი. ძმ №1, 1992, გვ. 67.

34 წერეთელი მ. საირხეში აღმოჩენილი საფუძვლირო ნაწარმის მხატვრული გადაწყვეტა. მაცნე, ისტორიის.....სერია. №3, თბ., 1991, გვ.147.

35 მ. წერეთელი, სტილი და მხატვრული კანონი კოლხურ ხელოვნებაში. სადისერტაციო ნაშრომი, ხელნაწერი. 2008, გვ. 49.

უძრავად დამაგრებულია ბურთულებისგან შედგენილი სვეტი³⁶ (ყურსაკიდი რგოლის ბოლოები გახვრეტილი არ არის, რაც მის არქაულობაზე მიანიშნებს). ანალოგიური ტიპის საყურეები, მაგრამ უკვე ბრტყელი და გახვრეტილი ბოლოებით, გვხვდება ითხვისში – ორი ცალი³⁷, საირხეში³⁸ – ერთი, ორი – ბეშთაშენში³⁹, ვარსიმაანთკარში⁴⁰ – ორი, მცხეთიჯვრის სამაროვანზე – ოთხი ცალი⁴¹, ბრილში⁴² – ოცდაორი ცალი; შრომისუბანი – ერთი ცალი⁴³, მუზეუმის არქეოლოგიის განყოფილებაში დაცულია ცალსხივიანი საყურის ერთი ეგზემპლარი ყუბანიდან, ერთი ნახევანიდან, ასევე უცნობი წარმომავლობის ორი ერთეული⁴⁴; ერთი ცალი დამოწმებულია ასურეთის სამაროვანზე⁴⁵, ყაზბეგის განძში ერთი ცალი⁴⁶. (სულ 41 ერთეული).

რათა სრულად წარმოვანინოთ ცალსხივიანი საყურის მნიშვნელობა ზოგადად სხივებიანი საყურეების გავრცელების ადრეულ ეტაპზე და მხატვრული გადაწყვეტის ამ სქემის აქტუალობა, მივმართოთ ბრილის სამაროვანზე აღმოჩენილი სამკაულების სტატისტიკას. სულ სამაროვანზე გამოვლინდა სხივებიანი საყურეების 29 ერთეული. აქედან 22 ეგზემპლარი ცალსხივიანია, ორსხივიანი – 5 ცალია, სამსხივიანი – 1, ხუთსხივიანი – 1⁴⁷. განსხვავებულია ვერტიკალური ღერძის დეკორატიული გადაწყვეტის ხერხებიც (ღერო შედგენილია ბურთულებისგან, წარმოადგენს ერთმანეთზე მირჩილულ ოთხ გრებილ მავთულს, მიღებულია ყურსაკიდი რგოლის მორკალვით და შემდეგ მისივე გაგრძელებით, პირამიდისებრი ფორმის). დღეისთვის არსებული ყველა ეგზემპლარის ყურსაკიდი რგოლი სადაა; თუ გავითვალისწინებთ საყურის ამ ტიპის არქაულობას, რაოდენობრივ შეფარდებას სხივანა საყურეებთან (ანტიკური ხანის საწყის ეტაპზე), განსხვავებული ვარიანტების არსებობას და პირდაპირ სემანტიკურ კავშირს სამკუთხედთან, სავარაუდოა, რომ მისი სახით საქმე გვაქვს ადრეანტიკურ ხანაში გავრცელებული სხივანა საყურეების ძირითად სქემასთან. ამ შემთხვევაში ორ, სამ, ხუთ თუ შვიდსხივიანი საყურეები უნდა განვიხილოთ როგორც ამ ტიპის შემდგომი განვითარების შედეგი (დეკორატიული შემკულობის განსხვავებული ვარიანტები) (სურ. 4) გამოიკვეთა შემდეგი სქემა სამკუთხედი – ცალსხივიანი საყურე – დეკორატიული სარტყელი და ვარდული.

მკაფიოდ გამოკვეთილი სიმბოლური შინაარსის მქონე კომპოზიციური

36 ლ. წითლანაძე, ხევის არქეოლოგიური ძეგლები II, თბ., 2004, გვ. 24.

37 ი. გაგოშიძე, ნ. გოგობერიძე, გ. მახარაძე, ითხვისის სამაროვანი ..., სურ. 3.

38 გ. მახარაძე, მ. წერეთელი, საირხე. თბ., 2007, გვ. 93.

39 Б.А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалетии, Тб., 1944, გვ. 43-44.

40 ინფორმაციის მოწოდებისთვის მადლობას ვუხდით პროფ. რ. რამიშვილს და ვ. ჩხვლაძეს

41 ქ. დავითაშვილი, მცხეთიჯვრის სამაროვნის ადრეანტიკური ხანის სამარხები. აქ II, 2002, გვ. 45.

42 ც. დავლიანიძე, ქვემო ქართლის (თრიალეთის) კულტურა ძვ.წ. I ათასწლეულის მეორე ნახევარში, თბ. 1983, გვ. 79

43 ც. დავლიანიძე, იქვე.

44 ც. დავლიანიძე, ქვემო ქართლის ..., გვ. 79-80

45 კ. კვიციანიძე, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები სამხრეთ-აღმოსავლეთ საქართველოდან (საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაბეჭდი), თბ., 1975, გვ. 38.

46 ლ. წითლანაძე, ხევის არქეოლოგიური ძეგლები II, თბ., 2004, გვ. 24.

47 ც. დავლიანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 79.

სქემის არსებობა განაპირობებს დეკორატიული შემკულობის მრავალფეროვნებას. როგორც სარტყელის და ვარდულის, ისე საყურის შემადგენელი სხვა ელემენტების კონკრეტული სახე და შემკულობის ხარისხი შეზღუდული არ არის. განხილულ არტეფაქტებზე დეკორი ან მოცემული შინაარსის დუბლირებას ახდენს (ფრინველის სკულპტურული გამოსახულება ვარდულზე) ან ფორმალური ხასიათისაა. ამ მოტივის მნიშვნელობაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ იგი შენარჩუნებულია გვიანანტიკური ხანის თავსამკაულშიც.

შემდეგი ქრონოლოგიური ჯგუფი წარმოდგენილია ტიპოლოგიური და მხატვრულ-სტილური თვალსაზრისით ერთი ხასიათის ნივთებით. ესენია ახ.წ. I-II საუკუნეებით დათარიღებული მოთვალული ბალთები (კლდეეთი, ლოო, გონიო). ამ სამკაულების ერთ ჯგუფად გამოყოფა განაპირობა, როგორც ვიზუალურმა მსგავსებამ, ისე ქრონოლოგიურმა სიახლოვემ და საერთო ფუნქციურმა დანიშნულებამ. განსხვავება ცალკეულ ეგზემპლარებს შორის გამოიხატება საკუთრივ მოთვალული ბალთის დეკორის მრავალფეროვნებით. აქედან გამომდინარე, შედარებით დეტალურად შევხებით ყოველი ბალთის შემკულობას. კლდეეთის სამაროვანზე აღმოჩენილი ბალთები ხასიათდება შედარებითი ერთგვაროვნებით. ანალოგიური გონიოს ბალთებისგან განსხვავებით, ზედა ნაწილში მოთავსებული სამკუთხედები გაყოფილია შვეული სვეტით, რომელიც მიუხედავად სხვა დეტალებთან შედარებით მცირე ზომისა, ზედა ნაწილის კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს⁴⁸. ამავე დროს, მისი დანიშნულება არ უნდა ისაზღვრებოდეს წმინდა დეკორატიული ფუნქციით. წარმოადგენს რა ფირფიტაზე მირჩილულ ორად მოკეცილ მრგვალგანიგვეთიან მავთულს, რომელსაც გარსშემოუყვება ცვარა, ხოლო ზედა ნაწილში კეთდება მცირე მარყუჟი. **მიღებული გამოსახულება სქემატურად, განსხვავებული ტექნიკური ხერხების გამოყენებით, იმეორებს ადრეანტიკური ხანის საყურების ყურსაკიდი რგოლების შემკულობას.**

მსგავსი ხასიათის რამდენიმე ბალთა აღმოჩენილია დაბა ლოოს მახლობლად, ძლიერ დანგრეულ მდიდრულ სამარხში. ერთი მათგანის სწორკუთხა ნაწილი რომბისებრი ფორმისაა, ხოლო წვერზე მოთავსებულია სამყურა ფოთლისებრი გამოსახულება, რომლის ორივე მხარეს, ფირფიტის მხრებზე ფრინველის ორი ფიგურაა. ამ შემთხვევაში, მიუხედავად ფორმის ცვლილებისა, შინაარსი იდენტურია – კომპოზიციის ცენტრში სიცოცხლის ხე, რომლის სახვითი გამოვლენა მრავალგვარია /საკუთრივ ხე, ტოტი, ბუჩქისებრი მცენარე/ და სიმეტრიულად განლაგებული ფრინველები – ზესკნელის სიმბოლური მინიშნება⁴⁹. დანარჩენი ორი ბალთის ძირითადი ნაწილი წარმოადგენს სწორკუთხედს, რომელიც დაგვირგვინებულია ერთი სამკუთხედით. ერთ შემთხვევაში იგი მოქცეულია ფრინველების ფიგურებს შორის, ხოლო ზედ პორტრეტული გამოსახულებათ, მეორე ეგზემპლარზე კი ცვარათი შედგენილ რომბებს შორის, ცვარას ჩარჩოში ჩასმული წრეა /მზის დისკო?⁵⁰. ორ უკანასკნელ ბალთაზე ძირითადი აქცენტი სამკუთხედებზეა გადატანილი. იგი წარმოადგენს როგორც კომპოზიციურ, ისე შესაძლებელია, შინაარსობრივ

48 გ. ლომთათიძე, კლდეეთის სამაროვანი, თბ., 1957, გვ. 35.

49 ო. ლორთქიფანიძე, თ. მიქელაძე, დ. ხახუტაიშვილი, გონიოს განძი, თბ., 1980, ტაბ. XVIII.

50 ო. ლორთქიფანიძე, თ. მიქელაძე, დ. ხახუტაიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXIV, XXVII.

ცენტრსაც. სტილურად, შინაარსობრივად და ქრონოლოგიურად დაკავშირებულ ძეგლებზე მივიღეთ გამოსახულებათა ერთი მწკრივი: სტილიზებული ხე, სამყურა ფოთოლი, სამკუთხედი.

მიუხედავად იმისა, რომ სამკუთხედი /მთა/ და მცენარე სამყაროს ვერტიკალური ღერძის ამსახველი კლასიკური სახეებია, გარკვეულ ახსნას მოითხოვს მათი პარალელური გამოყენება სრულიად იდენტურ ძეგლებზე, როგორცაც წარმოადგენს გვიანანტიკური ხანის ბალთები.

მსგავსი მოვლენა დადასტურებულია თანადროულ ბრინჯაოს ნივთებთან მიმართებით. ანტიკური ხანის ბრინჯაოს ბალთებზე ასახულია გაცილებით ძველი მითოლოგიური შეხედულებანი. თუ გავითვალისწინებთ ამ ძეგლების შედარებით გვიანდელ თარიღს, მათზე მოცემული შინაარსის კვლევისას უნდა დავინახოთ არა მხატვრული სახეების გაჩენის სავარაუდო თანმიმდევრობა, არამედ ძველი წარმოდგენების ერთდროული და მრავალფეროვანი ანარეკლი, რაც დამახასიათებელია მოცემული ეპოქისთვის⁵¹.

საერთო ევოლუციური პროცესის ამგვარი გააზრების შემთხვევაში საუკუნეების განმავლობაში აქტუალურია ერთი იდეა – მოწესრიგებული სამყაროს მოდელი. ეს იდეა კოდირებულია განსხვავებული ფუნქციური დანიშნულების არტეფაქტების იკონოგრაფიულ პროგრამაში. მკაფიო კომპოზიციური სქემის არსებობა განაპირობებს დეკორატიული შემკულობის მრავალფეროვნებას. ერთი იდეის შესაბამისი დეკორატიული შემკულობა, განსხვავებული მიმართულებით მიმდინარეობს.

ამგვარად, გამოიკვეთა მხატვრული სახეების ერთი მწკრივი: **სამკუთხა საკიდი – ცალსხივიანი საყურე – ყურსაკიდი რგოლის სარტყელი და ვარდული – გვიანანტიკური ხანის მოთვალული ბალთების შემკულობა**. ყველა დასახელებულ შემთხვევაში მოცემულია ერთი იდეის განსხვავებული სახითი შესატყვისი (მთა, სამყაროული ხე)

სარიტუალო ცულების განხილვისას ჩვენ შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ საკრალური ინფორმაციის შემცველია თავად ცული, ხოლო დეკორი იძლევა მითოლოგიური აზროვნების ძირითადი იდეის შემდგომი გაღრმავებისა და განმტკიცების საშუალებას. იქმნება ერთი იდეის სახითი გამოვლენის განსხვავებული ვარიანტები. იმავე მიდგომას ვხედავთ თავსამკაულის შემადგენელ სასაფეთქლებთან მიმართებით. სწორედ ასეთმა მიდგომამ განაპირობა ის განსაკუთრებული თავისუფლება, რაც დამახასიათებელია, როგორც კოლხური ცულის, ისე საკიდების დეკორისთვის. იკონოგრაფიული მოთხოვნები არ ზღუდავს ოსტატის შემოქმედებით მიდგომას. მიუხედავად იმისა, რომ გრავირებული ნახატით შემკული ცულების ერთობლიობაში ვერ განვასხვავებთ ცალკეული სახელოსნოს ნაწარმს, კონკრეტულ არტეფაქტებთან მიმართებით მკაფიოდ იკვეთება ინდივიდუალური ხელწერის კვალი.

საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალის განხილვის საფუძველზე ჩვენ შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ ადრეანტიკური ხანის სასაფეთქლების ყურსაკიდი რგოლის შემკობა დეკორატიული სარტყელითა და

51 მ.ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1976, გვ. 78.

ვარდულით განპირობებულია არა მარტო მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანებით, არამედ ის გარკვეული მითოსური საზრისის სიმბოლური ასახვაა. ანტიკური ხანის თავსამკაულში აისახა არა მარტო ლითონის მხატვრული დამუშავების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები, არამედ რწმენა-წარმოდგენების მთელი კომპლექსი, თუმცა მთელ რიგ შემთხვევებში სფუჟეტს ან გამოსახულებას დაკარგული აქვს თავისი პირვანდელი შინაარსი და იგი დეკორატიული სტილიზაციის ელემენტად არის ქცეული.

Manana Tsereteli **The Colchian Head Ornaments (Temple-pendants)**

To make more obvious the raising process of forms and symbolical content those of jewellery art patterns (privately temple pendants) turned to be the task of certain research. For ascertaining the nature of their preceedings existance of which somehow stipulated artistic – stylistic and semantic signs peculiar to them, We'll follow an eye to the archaeological material through VIII-VII cc. B.C. (first of oll artifacts discovered on Nigvziani, Ureki, Ergeta I-IV, Dgvaba and Tsaishi cemeteries, Partskhanakanevi, Tchuburiskhingi, Tskhinvali treasures). Multiplicity of implement, variety and special riches here is peculiar. Ornaments (or separate details) of different forms and nature are in more than sufficient supply.

Out of these far from resemblance artifacts three – cornered pendants earrings are directly connected with head ornament as it is. One group of three – cornered pendants has been singled out, presumably referring to head-ornaments with solar signs on. Actually, frequent use of triangle shaped pendants on a certain stage of evolution has been stipulated by symbolical conformity (cosmic axis).

The Posterior chronological group is represented by temple pendants of early ancient age – with characteristic to them clearly defined stylistic unity. The novelty joining. that greater part of temple pendants in spite of local origin or inserted forms) are decorative qirdle and raised balls. Significant, that the mentioned motif is not bound to one type of pendants, but unify distinguished patterns of different artifacts. Presumably these two very details define artificial conformity to their semantic demands. For proper definition of semantic content , single- ray earrings are of special consideration. If taking into consideration archaism of this type of earrings (on earlier stage of ancient age), existance of diverse types and direct connections to a triangle, provide to suggest an initial scheme and thus consequently logical chain stands available – triangle – single ray earring – girdle and raised balls. Each hoop of the chain contains great potencial of decorative variation. This motif has been kept in head

ornaments of late ancient period (Kldeeti, Loo, Gonio).

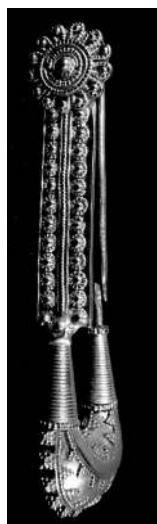
Thus we have on hand a line of artificial specimen – triangle pendant, single ray earring – earring hoop girdle and raised balls – symbolizing setting belts adornment and everywhere definite artistic conformity of a certain idea is observable (mountain world tree).

We tried to suggest ritual axes with the sacral information included while the décor acts for further intensification and ascertaining the essential idea of mythological apprehension,

Quite the diverse trends of artistic realization has been created. The same approach is observable towards temple pendants, arriving at peculiar liberty, characteristic for Kolkhi axis as well as pendant décor. Iconographical demands do not restrict artistic approach of the master.



სურ. 1. დეკორატიული
სარტყელი და გარდული



სურ. 2. ადრეანტიკური ხანის
სასაფეთქლეები
(განსხვავებული ვარიანტები)



სურ. 3. ცალსხვიანი
საყურე



სურ. 4. სხივანა
სასაფეთქლეები



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

ზოომორფულ გამოსახულებათა იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ

წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნების მრავალფეროვან მხატვრულ მოტივთაგან ერთ-ერთი – უკანთავმობრუნებული ცხოველის გამოსახულებაა. ხსენებული იკონოგრაფიული ტიპი ის საგულისხმო მხატვრული მოტივია, რომელიც უმეტესად გრაფიკულ ხელოვნებაში გვხვდება მრავალფეროვანი ვარიაციით - როგორც რკინის ხანის კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლებზე, ასევე ამავე პერიოდის, აღმოსავლეთ საქართველოში აღმოჩენილ ბრინჯაოს გრაფირებულ სარტყელებზე. ჩვენი ყურადღება აღნიშნული ტიპისადმი იმ გარემოებამ გაამახვილა, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, იგი სკვითური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი ან შედეგია გარედან მიღებული გავლენებისა.¹ ქართული წინაქრისტიანული ხელოვნების კვლევისას სხვა სურათი წარმოგვიდგა და საჭირო გახდა ამ იკონოგრაფიული ტიპის გენეზისის ასპექტების შესწავლა.

აღნიშნული მოტივი ქართულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ თვალსაჩინო ადგილს იმკვიდრებს ადრეულ შუა საუკუნეებამდე. მისი უძველესი ძირებიდან წარმომადგობა და ადგილობრივი მხატვრული ინტერპრეტაციები თვალსაჩინო გახდება თუ იმ საზოგადოებათა კუთვნილ ნიმუშებს განვიხილავთ, სადაც ეს მოტივი მეტ-ნაკლები ინტენსივობით გვხვდება. ამ მხრივ, ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეულ საფეხურს ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება წარმოადგენს, სადაც აღნიშნული იკონოგრაფიული ტიპი თუმცა სპორადულად, მაგრამ მაინც გვხვდება. ამ კუთხით სამაგალითოა მესოპოტამიური არტეფაქტები.²

ძველადმოსავლური კულტურების შემდგომი საფეხურების მხატვრულ რეპერტუარში ხსენებული მოტივი არცთუ ხშირად გვხვდება.³ მიუხედავად

1 В. Б. Виноградов, Центральный и Северо-Восточный Кавказ в скифское время (VII-IV века до н. э.), Грозный, 1972, გვ. 169-180; Г. Н. Вольная, К вопросу о типологии бронзовых ажурных прямоугольных пряжек. Кавказ: история, культура, традиции, языки. По материалам Международной научной конференции, посвященной 75-летию Абхазского института гуманитарных исследований им Д. И. Гулия, АНА 28-31 Мая, 2001, Сухум, 2003, გვ. 228-239.

2 წერილში განზრახ არ ვეხები ჯერ კიდევ პრეისტორიულ ხანაში, ძვალზე გრაფირებულ კომპოზიციას, სადაც ირმების მდინარეში გადასვლის სცენაში ერთ-ერთი მათგანი უკან მიბრუნებული თავითაა გამოსახული. ნივთი აღმოჩენილია საფრანგეთის ტერიტორიაზე, ლორტეში, ზემო პირენეის დეპარტამენტში და მიეკუთვნება ზედა პალეოლითის მადლენის ხანას. დაცულია საფრანგეთში, სენ-ჟერმენის მუზეუმში, იხ. Н. А. Дмитриева, Краткая история искусств, очерки, выпуск I, от древнейших времен по XVI в., «Искусство», Москва, 1968, გვ. 15; В. Б. Мириманов, Первобытное и традиционное искусство, серия: Малая история искусств, Москва, 1973, გვ. 125.

3 ეს იკონოგრაფიული ტიპი უმეტესწილად ძველადმოსავლური საბჭოელების რეპერტუარისთვის არის დამახასიათებელი, რომლებიც ძირითადად ძვ.წ. II ათასწლეულის დასაწყისით თარიღდება. იხ. В. Афанасева, В. Луконин, Н. Померанцева, Искусство Древнего Востока, серия: Малая История Искусств, Москва, 1976, გვ. 102-103; Н. Д. Флитнер, Культура и Искусство Двуречья и Соседних Стран, Ленинград, Москва, 1958.



ზომორფული სახეებისა და სფუქტების მრავალფეროვნებისა, ამ მოტივმა როგორც ჩანს, თავი ვერც ისეთი მასშტაბის ხელოვნებაში დაიმკვიდრა, როგორც ასურული თუ აქემენიდური ირანის ხელოვნებაა. იგივე ეგეოსურ სამყაროსაც ეხება, სადაც მრავალფეროვან მცენარეულ და ანთროპომორფულ გამოსახულებებთან ერთად დიდი წილი ზომორფულ გამოსახულებებზეც მოდის.⁴

ძველი ახლო აღმოსავლეთისა და ეგეოსური სამყაროს ხელოვნებისგან განსხვავებით, სკვითური ხელოვნების “ცხოველსახოვანი სტილის” სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებზე მრავალფეროვანი ვარიაციებით ჩნდება უკანთავმოზრუნებულ ცხოველთა იკონოგრაფიული სახეები.

სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ჩამოყალიბების ხანად მიჩნეულია ძვ.წ. VII საუკუნის დასასრული, როდესაც ე.წ. “ზივიეს განძში” (ირანის ქურთისტანი) არსებული ხელოვნების ნიმუშების ერთი ჯგუფი იმ სპეციფიკური სკვითური სტილით გამოირჩევა, რომელიც შემდგომში ვრცელდება მონათესავე ირანულ ტომებში ჩრდილო შავიზღვისპირეთში, შუა აზიასა და ციმბირში.⁵ ეს სტილი არსებობას განაგრძობს ახ. წ. პირველ საუკუნეებამდე. ნიშანდობლივია, რომ სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ერთ-ერთი დამახასიათებელი და ძირითადი ნიშანია ცხოველთა უკიდურესად სტილიზებული სახით გადმოცემა. რაც შეეხება სკვითური ხელოვნების სტილს ზოგადად, როგორც ცნობილია, იგი ორგანულადაა დაკავშირებული გამოყენებით საგნებთან: იარაღთან, ცხენის ალკაზმულობასთან, სამოსთან, და ამ მიმართებით ის დეკორატიულია, თანაც თავისებური რეალიზმითა და ამ ნივთების შეზღუდულ, წინასწარ განსაზღვრულ ფორმებთან თანწყობით გამოირჩევა. სივრცის შექმნის განსაკუთრებული უნარი, კომპაქტურ კონტურთა მკაფიოება, ცხოველთა ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნების გადმოცემის ხერხების ფლობა, პირობით ფორმებამდე მათი გარდაქმნა, ასევე მახასიათებელია ამ ხელოვნების მხატვრული სტილისა. ცხოველმყოფელობის მიუხედავად, ფიგურები იმგვარად არის აგებული, რომ ხშირად ჩაკეტილი, შესაბამისად, გამარტივებული და დეფორმირებულია, რაც ნივთის დეკორატიულ დანიშნულებას შეესატყვისება. სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” მეორე დამახასიათებელი ნიშანია გამოსახულების დანაწევრება დიდ და მკვეთრად შემოხაზულ, გლუვად მოაზრებულ ზედაპირებად ან წახნაგებად. სკვითური სტილის ეს ხერხი ხეზე და ძვალზე კვეთის ტექნიკას მიეწერება.⁶

ძვლის გამოყენებამ შეზღუდულ სიბრტყეზე გამოსახულებათა განლაგების უნარ-ჩვევა ჩამოაყალიბა, რომელიც სივრცეს მიუსადაგა დეკორირებული საგნის მოცემული ფორმით. ხესა და ძვალზე კვეთის ტექნიკაში დაიბადა ფორმათა ისეთი მოდელირება, რომელიც იმდენად ჩვეული გახდა, რომ იგი ლითონის ნაკეთობებშიც გადავიდა, როგორც სტილის მახასიათებელი.⁷ ამგვარად,

4 იხ. Н. А. Сидорова, Искусство Эгейского мира, Москва, 1972, სურ. 129, გვ. 129 – ძროხა ხბოსთან ერთად, კნოსოსის სასახლის სამლოცველოს რელიეფი, ძვ.წ. XVI ს-ის დასაწყისი; სურ. 161, გვ. 155 – ოქროს ფარაკიანი ბეჭედი ირემზე ნადირობის სცენით, ძვ.წ. XVI ს.

5 М. И. Артамонов, Сокровища саков, Москва, 1973, გვ. 73.

6 М. М. Артамонов, Сокровища скифских курганов (в Собрании Государственного Эрмитажа), Прага, Ленинград, გვ. 24.

7 იქვე, გვ. 24.



სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ის თავისებურებანი, რომელიც “ზივიეს განძიდან”, ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნების მხატვრულ-სტილური სისტემისაგან გამოარჩევეს, განპირობებული უნდა იყოს ძირითადად იმ მასალით, რომლის მიხედვითაც შეიქმნა და ჩამოყალიბდა “ცხოველსახოვანი სტილში” დამკვიდრებული უნიკალური მხატვრული ტენდენციები.

სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” რეპერტუარში გამოსახულებები ცალკეული ფიგურის სახით ისეა წარმოდგენილი, რომ არ არის რაიმე კომპოზიციის ნაწილი. მაგ., სტილის ზემოაღნიშნულ ინტერპრეტაციას ექვემდებარება “შვიდი ძმისა” და ჟუროვკის ყორღანებიდან წარმომდგარი უკანთავმობრუნებული ცხოველების მცირე ზომის გამოსახულებები.⁸ “შვიდი ძმის” ერთ-ერთ ყორღანში აღმოჩენილია ბრინჯაოს ლაგამზე დატანილი ბალთა, სადაც უკანთავმობრუნებული და ფეხებშეკეცილი მწოლიარე ირემია წარმოდგენილი. ფიგურა მშვიდია, გაწონასწორებული. გამოსახულების ზედაპირი მხატვრული ფორმების შესაბამისად, რბილ და გლუვ სიბრტყეებადაა დანაწევრებული. ნივთი ადრესკვითური ხანით, ძვ.წ. VI-V საუკუნეებით თარიღდება.⁹

ამგვარივე მხატვრულ-პლასტიკური ტენდენციის ვარიაციულ სახეცვლილებას ქმნის ჟუროვკის Γ ყორღანიდან წარმომდგარი ბრინჯაოს მცირე ზომის ბალთაც ფეხებშეკეცილი, უკანთავმობრუნებული მწოლიარე ღოსის გამოსახულებით (10,1 X 4,4 სმ). რაც შეეხება ცხოველის უკან მიბრუნებული თავის პლასტიკურ გადაწყვეტას, აქაც მხატვრული ვარიაციის ერთ-ერთ ფორმასთან გვაქვს საქმე – სრულიად იგნორირებულია რაიმე სახის სპირალური ან ზამბარისებრი ფორმა, სხეულის ერთი ნაწილის მეორესთან შემაკავშირებელი ელემენტები. მიუხედავად ფიგურის მცირე ზომისა, მისი დამახასიათებელი მხატვრული ენა ფართო, გლუვი, რელიეფურად ამოზიდული და რბილად მოდელირებული სხეულის ნაწილების გადმოცემაშია გამოვლენილი. ამგვარი მხატვრული სტილით შესრულებული ეს სეგმენტები ერთ კომპაქტურ, შეკუმშულ სხეულად არის შეკრული, რაც ფიგურას მონუმენტურ იერს ანიჭებს. ასეთი ხერხებით მოდელირებული ფიგურა ხასიათობრივად ზემოთ განხილული ფიგურებისგან მკვეთრად განსხვავდება. ჟუროვკის ყორღანები მათში აღმოჩენილი იმპორტული ბერძნული ნივთების მიხედვით ძვ.წ. VI-V საუკუნეებით თარიღდება¹⁰ - დრო, რომელიც ამ კონკრეტული ნივთის შესრულების თარიღადაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ულის ყორღანებიდან წარმომდგარი ბრინჯაოს სქელი ფირფიტისგან შესრულებული კვერთხისა თუ შტანდარტის

8 “შვიდი ძმის” ყორღანები მდებარეობს კრასნოდარის მხარეში, ყუბანის ოლქში, სტანიცა ვარენიკოვსკაიას მახლობლად. “შვიდი ძმის” ყორღანი მრავალი ასპექტით უახლოვდება და ემსგავსება ქერჩის ნახევარკუნძულზე მდებარე ელინიზირებულ “ნიმფეის” ყორღანებს (ძვ.წ. V ს.), თუმცა ისინი აღვიღმდებარეობით არ უკავშირდება ბერძნულ ქალაქს, იხ. М. И. Артамонов, Сокровища скифских... გვ.36; №63, გვ. 37; ჟუროვკის ყორღანები მდებარეობს შუაღმოსავლეთის მარჯვენა სანაპიროზე, ჩირიგინსკის რაიონში, სოფ. ჟუროვკის მიდამოებში. ჟუროვკის ყორღანები მათში აღმოჩენილი იმპორტული ბერძნული ნივთების მიხედვით თარიღდება ძვ.წ. VI-V სს-ით. იქვე, გვ. 31-33.

9 იქვე, გვ. 31-33.

10 М. И. Артамонов, Сокровища скифских... გვ. 31-33.

თავი¹¹. ფირფიტის ქვედა გლუვ მონაკვეთზე უკანთავმობრუნებული მწოლიარე გარეული თხის რელიეფური ფიგურაა მოცემული (სურ. 1). სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” თანახმად, ცხოველი ფეხებმოკეცილია. რელიეფი ფონიდან საკმაოდ ამოზიდულია და, ამდენად, ფიგურის პლასტიკაც მაქსიმალურადაა გამოვლენილი ფონისა და შუქჩრდილის მეშვეობით. გამოსახულების S-ებრი ხვეული და უკან გადახრილი წაგრძელებული კისერი შეუკრავ წრეს ქმნის. დინამიკური მოძრაობა, დაუძაბავი ზამბარისებრი მოქნილობა ამ გამოსახულებას პლასტიკურობას ანიჭებს. ფიგურის აბრისი გამარტივებული და დაუნაწევრებელი S-ებრი ფორმის სპირალური სქემითაა აგებული. მასზე არ არის მოცემული რელიეფის იმგვარი გრადაციები, რომელიც სხეულის ნაწილებს დააკონკრეტებდა ან თუნდაც სტილიზებული სახით წარმოგვიდგენდა. აქ მარტივი, დაუნაწევრებელი სილუეტის მოქნილი პლასტიკაა მარტოდენ, რაც ცხოველის გრძელი და დაგრეხილი რქის რკალითაა ხაზგასმული. ძალზე ძუნწი, მაგრამ რბილი მოდელირებით მინიმუმამდე დაყვანილი მხატვრული ხერხებით - იქმნება ცხოველის სხეულის სადა, მაგრამ მომხიბვლელი დინამიკითა და უშუალო ექსპრესიით სავსე იერი. ამ ფიგურაში ძირითადი მხატვრული სახეობა მარტივი, უკან გადახრილი თავის პლასტიკაში, მის მოქნილ, გრაციოზულ სილუეტში ვლინდება. თუ ამ ნიმუშს ჟუროვკის ყორღანიდან წარმომდგარ ლოსის უკანთავმობრუნებულ ფიგურას შევადარებთ, მათ შორის არსებულ მკაფიო განსხვავებასაც დავინახავთ - კვერთხის თავზე გამოსახული მწოლიარე თხის თითქოსდა ერთი მოქნევით შესრულებული ზამბარისებრი პლასტიკა და მისი თანმხლები დინამიკაა მოცემული. ჟუროვკის ფიგურაში პირიქით, შეკუმშული, ფართოდ მონაცვლე ხედებით პულსაციაა პირველ ადგილზე გადმოტანილი. იმავე სტილური ტენდენციების მატარებელია “შვიდი ძმის” ყორღანებიდან წარმომდგარი რამდენიმე ნიმუშიც. აღნიშნული შტანდარტის თავი, რომელიც ულის №2 ყორღანშია აღმოჩენილი მიეკუთვნება ძვ.წ. VI საუკუნის მეორე და V საუკუნის პირველ ნახევარს.¹²

მხატვრული ინტერპრეტაციის სიახლით გამოირჩევა აღნიშნულ “შვიდი ძმის” ყორღანიდან წარმომდგარი ვერცხლის სამკერდე მოოქრული ბალთა, რომელზეც უკანთავმობრუნებული ირემია ნუკრთან ერთად გამოსახული.¹³ ირემი აქ უკვე ფეხზე მდგომარეა წარმოდგენილი (სურ. 2). ამ რელიეფზე თითქმის უგულვებელყოფილია სტილიზაციის ელემენტები და ირმის ფიგურაც, შეიძლება ითქვას, განზოგადებულია. ფიგურა მშვიდი, გაწონასწორებული და პროპორციული სიმწკობრით გამოირჩევა რადგან გამქრალია კისრის რკალის პლასტიკისთვის დამახასიათებელი დაძაბულობა. რელიეფზე ნიშანდობლივია ცხოველის სიმეტრიული, ჰორიზონტალურად გაშლილი მოოქრული რქები - კომპოზიციური წყობით, სტრუქტურითა და დამუშავების ხასიათით სტილიზაციისა და დეკორატიულობის სინთეზს შეიცავს. გრაციოზული

11 სიმაღლე – 26 სმ; სიგანე – 18 სმ. აღმოჩენილია ყუბანისპირეთში (კრასნოდარის მხარე, ყუბანის ოლქი) “ულის” №2 ყორღანში, იხ. М. И. Артамонов, Сокровища скифских ...გვ. 104; ტაბ. 58.

12 ნივთს ვ. ერლიხი ათარიღებს ძვ.წ. VI-V საუკუნეებით. იხ. Vladimir R. Erlich, Die Fürstengräber und Heiligtümer von Uljap, Im Zeichen des Goldenen Griefen, Königsgräber der Skythen, München, Berlin, London, New York, 2007-2008, გვ. 205.

13 М. И. Артамонов, Сокровища скифских ...ტაბ. 113, გვ. 107-108, სიმაღლე – 34,3 სმ.

მანერით მოხრილი კისრის რკალი დაბოლოებულია წაგრძელებული დრუნჩიანი თავით. დრუნჩით ირემი ჰორიზონტალურად გაშლილ ზურგს მის თითქმის შუა მონაკვეთში ეხება, რითაც იქმნება კიდევ ჩაკეტილი კომპოზიცია. ირმის კისერი სხეულის დანარჩენი ნაწილებისგან თვალსაჩინოდ დიფერენცირებულია და მისი მკაფიო მოხრილობის მიუხედავად, თითქმის გამქრალია დინამიკა და ექსპრესიულობა. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გამოსახულებაში მხატვრული ტენდენციების, მხატვრული სტილის განსხვავებულობა, პირველ რიგში, ფორმათა სინატიფეში მდგომარეობს. ირმის ფიგურის ზედაპირის მთელი სისადავე (ოდნავი მინიშნებით რბილი, სადა და ნატიფი მოდელირება) ფორმათა სწორედ ამგვარი მხატვრული მიდგომითაა გაჯერებული. ამავე მხატვრულ-ესთეტიკური განცდითაა შესრულებული ირმის ფეხებს შორის მოქცეული ნუკრი. მხედველობის მიღმა არ რჩება ამ ორი ცხოველის სხვადასხვა მხრივ მიმართული თავებისა და კისრის რკალების გრაციოზული, ფორმალური რეპლიკები. ვერცხლის სამკერდე ბალთის შესრულების თარიღად მიჩნეულია ძვ.წ. V საუკუნის მეორე მეოთხედი.¹⁴

მშვიდი და გაწონასწორებული ფიგურების გვერდით გვხვდება დინამიკური, ექსპრესიული გამოსახულებებიც, რომლებიც ცალკეული ფიგურების სახით კი არ გვევლინება, არამედ ნაწილია რელიეფური კომპოზიციისა და, შესაბამისად, კონკრეტული თხრობითი კონტექსტის შემცველიც. ისინი ძირითადად ცხოველთა ორთაბრძოლის სცენებითაა წარმოდგენილი. ამ ყაიდის ფიგურები გვხვდება ალტაიში, პაზირიკის ყორღანებში აღმოჩენილ ნივთებზე. პაზირიკის №2 ყორღანი, სადაც ამგვარი კომპოზიციით შემკული ნივთი აღმოჩნდა, დათარიღებულია ძვ.წ. V საუკუნის მეორე ნახევრით.¹⁵

უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა ერთი მცირე ჯგუფი შეიძლება გამოვყოთ ჩრდილო კავკასიის სამაროვნებზე მიკვლეულ მცირე პლასტიკის ნიმუშებზე, რომელთაგან ცნობილ ყობანურ კულტურას მიეკუთვნება ყობანშივე, ე.წ. “ჭისებრ” სამარხში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ორი ბალთა და ზემო რუთხას სამაროვნიდან (დიგორია) მომდინარე ერთი ნიმუში. მათზე უკანთავმობრუნებულ ირემთა სტილიზებული ფიგურებია გამოსახული. “ჭისებრი” სამარხის ბალთები ჩამოსხმულია ბრინჯაოს თხელი ფირფიტისგან. მათი ზედაპირი ბრტყელი და გლუვია. ერთ-ერთ მათგანზე (სურ. 3, 4) ცხოველის პლასტიკა კონტურისა და ერთიანი სიბრტყის ურთიერთმიმართებით არის მიღწეული ისე, რომ სკულპტურული ფორმები რეალურად არც კი არსებობს. შესაბამისად, ცხოველის უკან მიბრუნებული კისრის პლასტიკაც ფონის პარალელურად ერთ სიბრტყეზეა განლაგებული. ნივთის ზედაპირიც ძუნწადაა დამუშავებული. თუ ამ ფიგურაში მეტი სიმშვიდე და წონასწორობა სუფევს, მეორეგან იმდენად სტილიზებულია ფიგურა, რომ იგი ორნამენტად უფრო აღიქმება, ვიდრე ცხოველად. მისი სხეულის S-ებრი კონფიგურაცია უახლოვდება იმ ცხოველთა ზამბარისებურ მოქნილობას, რომელიც მოგვიანებით გვიანანტიკური ხანის ქართულ ჭვირულ ბალთებზე გვხვდება. ამ ორ ფიგურაზე ნიშანდობლივია სტილიზაციისა და უტრირებული რქების მხატვრული გადაწყვეტა. აღსანიშნავია, რომ ლიზგორში (ჩრდ. კავკასია, დიგორია) აღმოჩენილია ანალოგიური ბალთა, რომელსაც ყობანის “ჭისებრი”

14 იქვე, გვ. 107.

15 М. И. Артамонов, Сокровища саков... გვ. 79.



სამარხის ბალოების მიხედვით ძვ.წ. VI-IV საუკუნეთა ფარგლებით ათარიღებენ.¹⁶

ყობანის “ჭისებრ” სამარხში აღმოჩენილ ორ ფირფიტასთან მსგავსებას ავლენს ზემოაღნიშნული “შეიდი ძმის” №3 ყორღანიდან წარმოდგარი სკვითური ხელოვნების კუთვნილი ნივთი, სადაც S-ებრი კონფიგურაციით შექმნილი, ერთმანეთის მსგავსი, ურთიერთსაპირისპიროდ მიმართული ცხოველის უკან მობრუნებული გადაბმული თავებია მოცემული (სიგრძე 10,4 სმ).¹⁷ ბრინჯაოს ფირფიტის საერთო მხატვრული სახე და დამუშავების დეტალები თითქმის ანალოგიურია ყობანის “ჭისებრი” სამარხის ორი ფირფიტისა. აქვე აღსანიშნავია სამივე მათგანის კიდევზე მოცემული მარტივი ორნამენტის ერთნაირი სახე და დამუშავების მსგავსი ხასიათი – მიჯრით მიწყობილი ჩაკვეთილი ხაზები, რომლებიც მცირე სწორკუთხა არეებს ქმნის. ამგვარი მსგავსება გასაკვირი არ არის – ხომ ცნობილია, ჩრდილო კავკასიაში აღმოჩენილი ბრინჯაოს პლასტიკის ერთი განსხვავებული მხატვრული ჯგუფის არსებობა, სადაც ადგილობრივ მხატვრულ ტენდენციებს ძლიერ გამოსატული სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილისთვის” დამახასიათებელი ელემენტები ერწყმის. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ S-ებრი ფორმის ორთავიანი გამოსახულებები კოლხური ბრინჯაოს გრაფიკულ ხელოვნებაში არც თუ იშვიათად გვხვდება. ამ ხელოვნებაში ხშირია ცხოველთა მთლიანი ფიგურების ნაცვლად მათი რომელიმე ნაწილის გამოსატვა, მაგ., ერთმანეთზე გადაბმული ორი ჩლიქის ან რაიმე დამახასიათებელი დეტალისა, რომელიც სრულ წარმოდგენას გვიქმნის მთლიან ფიგურაზე. ამგვარი ლაკონური გამოსახულებები ერთგვარი კონცეპტუალური კონტექსტის შემცველია, მხატვრულად კი აბსტრაქტირებული, რაც იმას მიუთითებს, რომ კოლხური გრაფიკული ხელოვნებისთვის იგი ის დამახასიათებელი ელემენტია, სადაც მხატვრულ ძიებათა განვლილი საფეხურები უკანაა ჩამოტოვებული. აქედან გამომდინარე, აღნიშნული ელემენტი შეიძლება მივიჩნიოთ წმინდა კოლხურ მოტივად, რომლის შემცველიც ზემოვანხილული სკვითური ფირფიტა უნდა იყოს.

“ჭისებრი” სამარხებისა და რუთხას უკანთავმოებრუნებულ ფიგურებთან დაკავშირებით ვ. ვინოგრადოვი მათი ორიგინალური მოდელირების ერთადერთ მიზეზად იმას ასახელებს, რომ გამოსახულებათა სქემა შესრულებული უნდა იყოს ადგილობრივი მთიელი ოსტატების მიერ. მათი დამზადების თარიღად კი ძვ.წ. V საუკუნეს მიიჩნევს.¹⁸ საგულისხმოა ისიც, რომ ამ დათარიღების საფუძველად ავტორი ყუბანისპირეთში აღმოჩენილ იმ ანალოგიურ ნიმუშებს ასახელებს, რომელნიც ყობანურის გავლენით შექმნილად მიაჩნია.¹⁹ საკითხის კვლევისათვის მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს ისიც, რომ მკვლევარი ყობანურ სიძველეებთან დაკავშირებით აღნიშნავს უკანთავმოებრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებების სინშირეს, რაც არ შეესაბამება სინამდვილეს.²⁰

16 А. П. Мошинский, Е. В. Переводчикова, Скифский зверинный стиль в Кобанских могильниках Дигории. Боспорские исследования, вып. VII, Симферополь-Керчь, 2004, სურ.5, ავტორები აქვე მიუთითებენ, რომ ლიზგორისა და მისივე მსგავსი ნივთი ხორ-გონიდან შესრულებულია “სკვითურ-ყობანური” შერეული სტილით, იქვე, გვ. 13.
17 იხ. М. И. Артамонов, Сокровища скифских ...ტაბ. 136.
18 В. Б. Виноградов, დასახ. ნაშრ., გვ. 175.
19 იქვე, გვ. 175.
20 საკითხთან დაკავშირებით იხ. П. Уварова, Могильники Северного Кавказа. МАК, VIII, 1900; А. П.



თუმცა იგი გვერდს ვერ უვლის იმ გარემოებას, რომ სინქრონული კოლხური კულტურისთვის ეს მოტივი ძალზე დამახასიათებელია და უფრო ხშირად არის დაფიქსირებული. ავტორი ამ მოტივის (უკანთავმობრუნებული ცხოველის) ადგილობრივ წარმომავლობას ვარაუდობს.²¹ ყობანურ კულტურაში მისი თვალშისაცემი სპორადულობა არ იძლევა ამ დასკვნის მყარ საფუძველს. თანადროულ კოლხურ კულტურაში ამ მოტივის სისხირე და მხატვრული მრავალფეროვნება გვაძლევს იმ ვარაუდის დაშვების უფლებას, რომ იგი ყობანურ კულტურულ სივრცეში სწორედ კოლხური კულტურის წრიდანაა შესული. რადგან ვ. ვინოგრადოვი მიიხნევს, რომ ყუბანისპირეთში ანალოგიური ფიგურები ყობანურის გავლენით არის შექმნილი,²² ბუნებრივად იქმნება ერთგვარი კროსკულტურული და გეოგრაფიული ჯაჭვი: კოლხეთი – ყობანი – ყუბანისპირეთი. ყუბანისპირეთი კი თავისთავად შეიძლება მოგვევლინოს იმ მნიშვნელოვან რგოლად, რომლის მეშვეობითაც სკვითურ “ცხოველსახოვან სტილში” სავარაუდოდ შეაღწია უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონგრაფიულმა სახემ.

ჩრდილო კავკასიური ნიმუშების განხილვისას ყურადსაღებია მაიკოპში (აღიღეა) აღმოჩენილი ნივთების ის მცირე ჯგუფი, სადაც თავს იყრის უკანთავმობრუნებული ცხოველები. ერთ-ერთი ასეთი ნიმუშია ოქროს დაშტამპული ფირფიტა ფრთოსანი ლომის გამოსახულებით²³ (სიმაღლე 3 სმ). ფიგურა პროფილშია გამოსახული უკან მობრუნებული თავით. ამგვარი ტიპის სკვითური ნიმუშების მსგავსად, სხეული ფართო, გლუვი, დანაწევრებული და ამობერილი ფორმებითაა მოდელირებული. ფიგურის ამგვარი დამუშავება სკვითურსა და მაიკოპურ ნიმუშს ერთ საერთო სტილისტურ მწკრივში აყენებს, თუმცა მაიკოპის ნიმუშზე დამუშავებისა და ფორმათა სახვითობის ზოგიერთი ნიუანსის გათვალისწინებით, მასზე განსხვავებული მხატვრული ხერხიცაა გამოყენებული. კერძოდ, ფრთის ფორმა, რომელიც ხშირ შემთხვევაში აქემენიდურ ხელოვნებაში წარმოდგენილ ფრთოსან ცხოველებს ახასიათებს: ერთმანეთის პარალელურად დალაგებული, რბილი ღარებით გამოყოფილი, ახრილი მსუბუქი რკალები და უმთავრესი დეტალი, რომელიც ფიგურაში დეკორატიულობის უმნიშვნელოვანესი დომინანტია – დაკეჭნილი მავთულით მოდელირებული, ზურგზე გადებული და წრით დაბოლოებული წვრილი კუდი. კუდის ამგვარი ფორმა სახასიათო მხატვრული ელემენტია ლურისტანულ ლითონმქანდაკელობაში, სადაც ის გარკვეულ მხატვრულ სტილსაც კი ქმნის.²⁴ ასეთივე მანერითაა გამოსახული გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილ ცხოველთა ერთი ჯგუფი.²⁵ მეტიც, ვანში, ძვ.წ. IV

Мошинский, Е. В. Переводчикова, დასახ. ნაშრ.
 21 В. Б. Виноградов, დასახ. ნაშრ., გვ. 175-176.
 22 იქვე, გვ. 176.
 23 იხ. A. M. Leskov, The Maikop Treasure, University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, First Edition, 2008, გვ. 224.
 24 იხ. Éric De Waele, Bronzes du Luristan et D’Amlash (Ancienne Collection Godard), Publications D’Histoire de “L’Art et D’Archéologie de L’Univetsité Catholique de Louvain – XXXIV, Louvain-La-Neuve, 1982; Bronzes du Luristan, Énigmes de L’Iran Ancient IIIe-Ier millénaire av. J.-C, Paris, Musée Cernuschi, 2008.
 25 იხ. მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1972.



საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღებულ სამარხში აღმოჩენილ ოქროს ჭვირულ თავსამკაულზე, უკანთავმობრუნებული ნუკრის ფირფიტოვან გამოსახულებებთან ერთად ზოომორფული ფიგურების სკულპტურული ჯგუფია წარმოდგენილი.²⁶ სიმეტრიულად აგებულ ჰერალდიკურ კომპოზიციაში, ფრინველებისა და ღომების მრგვალი ქანდაკებებია გამოსახული. პროფილში მოცემული, მწოლიარე ღომების ფაფარი დეკორატიულად ცვარათია დამუშავებული. ღომების სხეულის დანარჩენი ნაწილი თითქმის გლუვია (ცვარას ბურთულები აქა-იქ მიმობნეულია ცხოველის ზურგის ბოლო მონაკვეთში). გავარსის ტექნიკით შესრულებული დეკორატიული შემკულობა ძირითადად თავმოყრილია ფიგურათა თავისა და კისრის არეში. სხეულის ანალოგიური მხატვრული ხერხით დამუშავების მაგალითი ბედენის პერიოდის კულტურაში მოგვეპოვება, კერძოდ, ძვ.წ. III ათასწლეულის მიწურულით დათარიღებულ წნორის ყორღანში აღმოჩენილ, ღომის ოქროს მინიატურულ ქანდაკებაზე (2,5X5,2სმ). მხატვრული თვალსაზრისით ქანდაკება, შეიძლება ითქვას, სრულყოფილია, აქაც ვანის ღომების მსგავსად თვალშისაცემია სხეულის ორი ნახევრის მხატვრულად კონტრასტული გადაწყვეტა. ვანის ღომებისგან განსხვავებით, წნორის ფიგურაში სხეულის წინა ნაწილი – თავი, ფაფარი, მკერდი და წინა ფეხები დაფარულია პუნსონირებული ორნამენტით, რომელიც გრანულაციის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. ამგვარად, გამოდის, რომ ვანის თავსამკაულზე წარმოდგენილი ღომის სკულპტურული ფიგურები შორეულ წარსულში დამკვიდრებული, მხატვრულად დახვეწილი და ჩამოყალიბებული სტილის გენეტიკური ხაზის გამგრძელებელია, თუმცა მათ შორის არსებული ქრონოლოგიური დიაპაზონი საკმაოდ ხანგრძლივი – თითქმის ორი ათასწლეულია. ფიგურათა სხეულის ამგვარი ხერხით დამუშავება ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუმცა, აღნიშნული კვლევისთვის საგულისხმო დეტალს ვანის ღომების კუდის ფორმა წარმოადგენს, რომელიც მაიკოპის ნიმუშის ანალოგიურია. ორივე შემთხვევაში ერთნაირი ფორმითა და მანერით გამოსახული კუდი, ერთი და იმავე ხერხით – დაკეჭნილი მავთულითაა მოდელირებული. მაიკოპის ნიმუშში დათარიღებულია ძვ.წ. V საუკუნით.²⁷

ზემოთქმული ასეთ სურათს გვაძლევს - მაიკოპის ძვ.წ. V-IV საუკუნეებით დათარიღებული ოქროს ფირფიტა უკანთავმობრუნებული ღომის გამოსახულებით სხეულის ზოგადი პლასტიკური დამუშავებით სკეითური ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის მწკრივში შედის, ხოლო კუდის ფორმითა და მოდელირებით მსგავსებას ავლენს ძვ.წ. IV საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღებულ, ვანის სამარხში აღმოჩენილ ოქროს თავსამკაულის ღომის ფიგურებთან. ეს ფიგურა მხატვრული გადაწყვეტით შეიძლება ჩაითვალოს ძვ.წ. III ათასწლეულის მიწურულით დათარიღებულ ბედენური კულტურის მხატვრული ლითონის ადგილობრივი გენეტიკური ხაზის გამგრძელებელად. ორივე ნიმუშზე წარმოდგენილი ბოლოში რკალად დახვეული კუდის ფორმა და ზურგზე გადადების მანერა კი ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული ნიუანსია, როგორც გვიანანტიკური ხანის ქართული ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ფიგურათა

26 იხ. Dialogues d'histoire ancienne, Supplement, I, Presses Universitaires de Franche-Comté. Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, 2005, სურ. 2, გვ. 293.
27 A. M. Leskov, დასახ. ნაშრ., გვ. 224.

ერთი ჯგუფისათვის, ასევე ლურისტანული ლითონქანდაკებლობისთვის, სადაც იგი ერთ-ერთი აქტუალური მხატვრული მოტივია. ამ მოტივით გაფორმებული ლურისტანული ნიმუშები კი, როგორც ცნობილია, ძვ.წ. I ათასწლეულის შუა ხანებით თარიღდება.²⁸ ისიც ნიშანდობლივია, რომ სამივე ნიმუშზე გამოსახული ცხოველი ღომია (მაიკოპი, ვანი, წნორი).

მაიკოპური ნიმუშების მცირე ჯგუფში, უკანთავმობრუნებული ცხოველების სხვადასხვა მხატვრული ტიპი შედის. მათში სხვადასხვა კულტურებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ელემენტებია შერწყმული, რაც ამ ტიპის – უკანთავმობრუნებული გამოსახულების მოტივის ნასესხობის ვარაუდსაც გულისხმობს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ვანის თავსამკაული, რომელიც ძვ.წ. IV საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღებულ სამარხშია აღმოჩენილი, შესაძლოა მაიკოპის ნიმუშისა და ზემოგანხილული მხატვრული ანალიზის საფუძველზე ასევე ძვ.წ. V საუკუნით დათარიღდეს. ვინაიდან ვანის ნიმუშზე, მაიკოპისგან განსხვავებით, ცხოველის კუდი უფრო დახვეწილი ოსტატობითაა შესრულებული, მისი თარიღი ოდნავ ადრე – V საუკუნის მიწურულით შემოიფარგლოს, თუმცა ნივთის შედარებით დახვეწილი მანერით შესრულება შესაძლოა მხოლოდ მხატვრული ოსტატობის შედეგია და არა ქრონოლოგიური საფეხურებრივი განვითარებისა. ორივე შემთხვევაში იგი ძვ.წ. V საუკუნეზე გვიანდელი არ უნდა იყოს.

ვანში აღმოჩენილი თავსამკაული მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მის ცენტრალურ არეზე, ორსავე მხარეს სარკისებრი პრინციპით აგებული ზომორფული სახეებისგან შემდგარი ოთხფიგურიანი ჭვირული კომპოზიციებია გამოსახული – ცენტრში, პროფილში წარმოდგენილი და მარცხნივ მიმართული დატოტვილრქიანი ირმის გარშემო წარმოქმნილ ხალვათ სივრცეში შგლების უკანთავმობრუნებული ფიგურებია ჩართული. ფიგურათა საზგასმულად სიბრტყობრივი ხასიათი განპირობებულია მასალის ფაქტურით – ისინი ოქროს თხელი ფირფიტისგანაა გამოჭრილი და არ გამოდის წარმოსახვითი ჭვირული ფონის ფარგლებიდან. აქედან გამომდინარე, თავსამკაულის ფიგურებში ძირითადი მხატვრული გადაწყვეტა – სიბრტყისა და სილუეტის სინთეზში მდგომარეობს. მეტყველია სილუეტის გარშემომწერი კონტური, გამოსახულების აბრისი. შგლების სხეულის ძირითადი სქემა ჰორიზონტალურად გაშლილია. ფიგურათა გრაციოზული პოზები ძირითადად მათი უკან მიბრუნებული კისრის მოქნილი და დენადი, მშვიდი, ძლიერი რკალებით არის შექმნილი. რკალების კონტური, რომელიც ცხოველთა სილუეტის ძირითად ფორმებს ქმნიან, ამ ფიგურათა პლასტიკურ გადაწყვეტაში მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორია. მიუხედავად რკალის ძლიერი მოქნილობისა, უკან მაქსიმალურად გადაწეულ თავებში არ იგრძნობა დაძაბულობა ან შინაგანი ექსპრესია. ხაზი მშვიდი და გრაციოზულია. სწორედ ხაზის ამგვარი ბუნება ანიჭებს ცხოველთა ფირფიტოვან გამოსახულებებს სიცოცხლესა და მშვიდ ხასიათს.

აღნიშნული კვლევით ირკვევა, რომ უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიული მოტივით გაფორმებული სკვითური ხელოვნების ნიმუშები ძირითადად ძვ.წ. VI საუკუნის მეორე ნახევარსა და IV საუკუნეებს მოიცავს.

28 об. Bronzes du Luristan..., გვ. 122-127; 176-177; 181-191.

ჩრდილო კავკასიური ნიმუშებიც ძვ.წ. VI-IV საუკუნეებით თარიღდება.²⁹ სკვითური და ჩრდილო კავკასიური ნიმუშები ერთ ქრონოლოგიურ საფეხურს მიეკუთვნება. შესაბამისად, სკვითური და ჩრდილო კავკასიური ნიმუშები სინქრონულად ჩნდება, თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ სკვითური ხელოვნების თვალსაჩინო გავლენას ჩრდილო კავკასიის მხატვრულ ნამუშევრებზე, მაშინ უნდა ვიგულისხმოთ სკვითური მოტივების ნასესხობა, ვინაიდან ამ ნივთებში ადგილობრივი, საკუთრივ ყობანური კულტურისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილური ნიშნებია წამყვანი. აქედან გამომდინარე, ყობანისა და ლიზგორის ნივთებზე მოტივები სკვითურია, ხოლო მხატვრული სტილი და შესრულების მანერა, დამუშავების ხასიათი კი “ყობანური”.

ზემოთქმული ნათელი გახდება, კოლხური კულტურის ძეგლების, კერძოდ, კოლხური გრავირებული ცულებისა და სხვა დანიშნულების ნივთების დეკორის მიმოხილვისას, სადაც უკანთავმობრუნებული ცხოველების მხატვრული სახე რაოდენობრივად, მხატვრულ ვარიაციათა სიუხვითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.

გრაფიკული დეკორით შემკული კოლხური ცულები ძვ.წ. IX საუკუნის მიწურულს ჩნდება და VI საუკუნის დასაწყისამდე არსებობს.³⁰ მათზე ასახული დეკორი ორი სახისაა: გეომეტრიული და ზოომორფული. იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება სკულპტურული გამოსახულებებით შემკული ცულებიც.

რაოდენობისა და მხატვრული ინტერპრეტაციების სიუხვის თვალსაზრისით კოლხურ ცულებზე უკანთავმობრუნებული ცხოველების გამოსახულებებით თლიას (შიდა ქართლი) სამაროვანი გამოირჩევა. ფიგურათა პლასტიკურ-ხაზოვანი ხასიათი, შესრულების მანერა და დამუშავება გარკვეული სტილური ხერხებითაა გადმოცემული. მათი მხატვრული სტილის მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორი სქემატიზაცია და ხაზის მაქსიმალური დინამიკაა. ამ თითქოსდა ერთგვაროვანი მასალის მოხილვისას შესაძლებელი ხდება მასში გარკვეული ნუანსისმიერი სტილური თავისებურებების გამოყოფა, რაც შემდეგში მდგომარეობს: ცულის პირზე გამოსახული ფიგურები ძაღლი, ირემი ან სინკრეტული ცხოველებია - ძაღლისა და ირემის, ძაღლისა და კვიციის სინთეზი.³¹ ფიგურებს ძირითადად S-ებრი ან შეუკრავი წრის კონფიგურაცია აქვს (სურ. 7, 8, 9) მათი სხეული ორი სახით – პუნსონითა და მოკლე შტრიხებით არის დამუშავებული და ვარიაციულობით ხასიათდება. ცხოველთა თავები განსხვავებული ფორმისა და სიდიდისაა – ისინი ხშირად ხახადადებულია, წაგრძელებული ან განყენებული ფორმის. მიუხედავად თავისუფალი ვარიაციულობისა, უკან მიბრუნებული კისრის პლასტიკა ყველა ფიგურაზე დინამიზმით და ექსპრესიითაა სავსე, რაც ძირითადად მიბრუნებული კისრის ხაზის ხასიათში ვლინდება - დრეკადი, მოქნილი, მკვეთრი, უეცარი, მაქსიმალურად დაჭიმული. მხატვარი, რომელიც ერთ საერთო, პირობით სქემას იღებს, შემოქმედებითი თავისუფლებით ვარირებს

29 იხ. А. П. Мошинский, Е. В. Переводчикова, დასახ. ნაშრ. გვ.14.

30 ვეყრდნობი ლ. ფანცხავას მიერ შემუშავებულ ქრონოლოგიას, იხ. ლ. ფანცხავა, კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოვნობის ძეგლები, თბ., 1988.

31 მაგ., თლიას სამაროვნის №278 და 432 სამარხებში, ცხინვალისა და წოისის განძში აღმოჩენილი ცულები, იხ. ლ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XIX, 3, 4; Б. В. Техов, Бронзовые топоры..., სურ. 55, გვ. 49; წოისის განძს. ლ. ფანცხავა ათარიღებს ძვ.წ. VIII-VII სს-ით, იხ. მისივე, გვ. 71.

როგორც ფორმის, ისე ზედაპირის მხატვრული დამუშავების თვალსაზრისით და ქმნის გამორჩეულ, სტილიზებულ-აბსტრაქტულ ფიგურებს, რომელიც აქამდე განხილულ არც ერთ ნიმუშზე არ შეგვხვედრია. თითოეული ფიგურის გადმოცემისას, ხაზი, სილუეტი, ხაზში დავანებული პლასტიკა გადმოდის პირველ პლანზე. ეს კი აღნიშნულ მოტივს – უკანთავმობრუნებული ცხოველების მხატვრულ სახეს სრულიად დამოუკიდებელ ხასიათს, გამორჩეულობას ანიჭებს.

ფიგურებზე კარგად ჩანს უკვე განვლილი, ტრადიციული მხატვრული სახეების უკან ჩამოტოვებისა და ახლებური ტენდენციებისკენ სწრაფვა, რაც ამ მოტივის ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენების, განვითარებისა და, შემდგომ უკვე, გვიანანტიკური ხანის ჭვირულ ბალთებში ტრანსფორმაციის ვარაუდის შესაძლებლობას ბადებს.

კოლხური ცულების გარდა, უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებები ასევე ჩნდება სხვადასხვა დანიშნულების ბრინჯაოს ნივთებზე (ძვ.წ. VIII-VII საუკ.).³² ამ ნივთებზე გამოსახული ზომორფული ფიგურები კოლხური ცულების გრაფიკული სტილითაა შესრულებული და ერთ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში თავსდება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფიბულები, სადაც უმთავრესად უკანთავმობრუნებული ძაღლებია გამოსახული. მიმოხილვიდან ჩანს, რომ უკანთავმობრუნებული ცხოველების თემა აქტუალურია კოლხური ხელოსნობის მხატვრულ რეპერტუარში. ისინი ერთი სქემის სხვადასხვაგვარ ვარიაციასა და ინტერპრეტაციას გეთავაზობს და მდიდარია მრავალფეროვანი მხატვრული ნიუანსებით. შემოქმედებითი თავისუფლება, ფორმისა და პლასტიკის შესანიშნავი გრძნობა, მინიმუმამდე დაყვანილი მხატვრული ხერხებით მიღწეული პლასტიკური გამომსახველობა, ხაზის დინამიკა, ექსპრესია და დენადობა, ფორმათა სქემატიზაცია და შედეგად მიღებული აბსტრაქტული ფორმების სინთეზი ქმნის სრულიად ინდივიდუალურ, დასრულებულ მხატვრულ სახეს. ზემოთქმულის გათვალისწინებით, იქმნება იმ ვარაუდის საფუძველი, რომ აღნიშნული მოტივი, როგორც ერთი მცირე მხატვრული ნაკადი, სწორედ კოლხური კულტურიდან გაედინება ისეთ მძლავრ და მრავლისმომცველ ხელოვნებაში, როგორიცაა სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილი”. აღნიშნულ ვარაუდს მეტ სიმყარეს სძენს ის გარემოებაც, რომ კოლხური დეკორის ქრონოლოგია წინ უსწრებს სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ჩამოყალიბებისა და განვითარების ხანას.

სამეცნიერო კვლევის ერთ-ერთი ვარაუდის თანახმად, კოლხური ცულების ყუისთავზე წარმოდგენილი ცხოველთა სკულპტურული გამოსახულებები, ძალზე ემსგავსება ძვ. წ. VI-V საუკუნეებით დათარიღებულ ე.წ. სკვითური სარკეების სკულპტურულ ფიგურებს³³ - განსაკუთრებით მინუსინის დაბლობის ე.წ. ტაგარის კულტურისთვის დამახასიათებელი ნივთების – რკინის მოხრილი დანების სახელოვნების შემკულობას.³⁴

აღსანიშნავია, რომ სკულპტურული გამოსახულებებით შემკული ცულებიდან ერთი ცნობილია პერვეის განძიდან (საჩხერის რაიონი), ოთხი კი სამარხებიდან:

32 იქვე, გვ. 77; ტაბ. XXI, 2; გვ. 31, 73; გვ. 35, ტაბ. XXIII, 4 (6); Б. В. Техов, Тайны древних погребений, Археология, история, этнография, Владикавказ, 2002, ტაბ. 30, სამარხი № 360, გვ. 309; ტაბ. 149, №2, სამარხი № 360, გვ. 440; ტაბ. 158, №6, სამარხი № 401, გვ. 449.

33 ლ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 65; Древнее Искусство, СТЭ, Ленинград, 1974, გვ. 185.

34 ლ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ.

თლია (სამარხები №№ 41, 51), ყულანურხვა (აფხაზეთი, სამარხი №1) და ოჭორა (შიდა ქართლი, სამარხი №5). ეს ძეგლები ძვ.წ. VII საუკუნეზე ადრეული ხანით არ თარიღდება.³⁵ როგორც მიხნეულია, ქანდაკებებზე კოლხური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის გავლენა იგრძნობა.³⁶ ეს ფაქტი კიდევ ერთ მტკიცებულებას გვაძლევს კოლხური ხელოვნების გავლენისა სკვითურზე. ძვ.წ. VII-VI საუკუნეებით დათარიღებულ თლიას №41 სამარხში აღმოჩენილი სკულპტურულგამოსახულებიანი ცული მსგავსებას ავლენს ძვ.წ. V საუკუნით დათარიღებულ ჟუროკისა და ნიმფის ყორღანების ბრინჯაოს ღომის თავებთან (თუმცა ისინი შესრულებულია უკვე სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილით”),³⁷ ულისა და დორტობის ყორღანების ოქროს ნივთებთან (ბალთა და ცხოველის გამოსახულებიანი ფირფიტა),³⁸ ტაგარის კულტურის სატევრებსა თუ დანებთან, რომელთა თავები, ცულების მსგავსად, სკულპტურული გამოსახულებებით ბოლოვდება. ისინი ძვ.წ. VI-IV საუკუნეებით თარიღდება.³⁹ თლიას № 51 სამარხში აღმოჩენილ ერთ-ერთ ცულზე, რომელიც ქანდაკებითაა შემკული, ძაღლის უკანთავმობრუნებული გრაფიკული გამოსახულებაა.⁴⁰ ეს ნივთი უკვე გვაძლევს თამამი დასკვნის უფლებას, რომ ქანდაკებებით შემკობის კოლხური ტრადიციაც წინ უსწრებს სკვითურ ხელოვნებაში დამკვიდრებულ მხატვრულ მოვლენას. ამავდროულად, ლოგიკურად გამოდის, რომ მასზე გამოსახული უკანთავმობრუნებული ცხოველის მოტივიც უფრო ადრეული ხანისაა.

როგორც ცნობილია, სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილის” ძირითადი ნიშანია ცხოველთა უკიდურესი სქემატიზაცია, რაც უმთავრესად ფიგურების რკალისებრ, წრიულ ან S-ებრ ჩახვევაში გამოიხატება. ამგვარი მანერით ცხოველთა ფიგურების გადმოცემა, როგორც დავინახეთ, კოლხური ცულების იმ დეკორშია მკვეთრად გამოვლენილი, რომელიც უფრო ადრეული ხანისაა სკვითურ ნიმუშებთან შედარებით.

უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებები გრაფიკული ხელოვნების ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებებზეც ჩნდება, როგორიც ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელებია. მათ მრავალფიგურიან სფუჟეტურ კომპოზიციებში ჩართული უკანთავმობრუნებული ცხოველები მცირერიცხოვანია, და ისინიც, როგორც ამ ნივთებზე ასახული მხატვრული სახეები, შესრულების მაღალმხატვრული ოსტატობით გამოირჩევა.

ბრინჯაოს სარტყელები აღმოჩენილია აღმოსავლეთ საქართველოს, ჩრდილოეთ სომხეთისა და დასავლეთ აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე. სარტყელები სამი ძირითადი ტიპისაა: სადა, რთულსფუჟეტიანი კომპოზიციებითა და გეომეტრიული სახეებით შემკული. მათი შესრულების ტექნიკა ძირითადად გრავირებით, პუნსონითა და შტრისებით შემოიფარგლება, ისე, როგორც კოლხური კულტურის ზემოთ განხილულ ნივთებზე. აღნიშნული სამი რეგიონიდან სფუჟეტური კომპოზიციებით შემკული სარტყელები თითქმის ერთგვაროვანი

35 იქვე, გვ. 65.

36 იქვე, გვ. 65.

37 М. М. Артамонов, Сокровища скифских..., გვ. 32-34; (ჟუროკის №400, 401 და ნიმფის №32 ყორღანი)

38 იხ. იქვე, გვ. 32-34; გვ. 26, 28.

39 ლ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 66; Н. Л. Членова, Скифский олень, МИА, 1156, 1962.

40 იხ. ლ. ფანცხავა, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XII, 1.



რაოდენობისაა. ერთგვაროვანი სურათი იხატება მხატვრული ტენდენციების მხრივაც. სამივე რეგიონში აღმოჩენილ სარტყელთა დიდ სიახლოვეს არა ერთი მკვლევარი აღნიშნავს. ისინი ერთი მხატვრული ფენომენია და შედარებით მოკლე პერიოდშია გავრცელებული. მათი შესრულების ქრონოლოგიური ზღვარი ძვ.წ. IX – VII საუკუნეებით არის შემოფარგლული.⁴¹ ეს ადრეკინის ხანაა, როდესაც დასავლეთ საქართველოში გრაფიკული დეკორით შემკული გრავირებული კოლხური ცულები და ბრინჯაოს სხვადასხვა ნივთები გრავირებულ სარტყელებთან სინქრონულად თანაარსებობს.

უკანთავმობრუნებული ცხოველები საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ იმ სარტყელებზეა გამოსახული, რომელიც მომდინარეობს თლიას სამაროვნიდან, ჩაბარუხის განძიდან (ფასანაურის მახლობლად), ერთი ნიმუში დასავლეთ აზერბაიჯანიდან, კერძოდ, ხოჯალიდან, ერთიც მუსიერიდან (ჩრდილოეთი სომხეთი). ნიშანდობლივია, რომ თლიას სამაროვანზე უკანთავმობრუნებული ცხოველის ტიპი კოლხური ხელოვნების ნიმუშზე – ცულზეც არის გამოსახული და გრავირებულ სარტყელზეც.

უკანთავმობრუნებული ცხოველის შესანიშნავი პლასტიკაა გადმოცემული დასავლეთ აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე, ხოჯალიში აღმოჩენილი სარტყელის ფრაგმენტზე, სადაც სრბოლის მომენტში წარმოდგენილი ჯიხვის ფიგურაა გამოსახული⁴² (სურ. 5). ამ ფიგურაში სინქრონული მოძრაობაა – უცარი შთაბეჭდილების განცდა – უკან ძლიერად მიტრიალებული თავისა და წინ გატყორცნილი ფეხის ურთიერთსაპირისპიროდ თანხვედრა. სიბრტყეზე სხეულის ფორმები კვლავ სილუეტის ოსტატური მონახაზითა და სხეულის ძირითადი ნაკეთების ბუნებრივი გადმოცემითაა გამოვლენილი. მკერდის, რქისა და უკან გადახრილი კისრის რკალური ფორმებით შექმნილი რიტმი ის მხატვრული ნდუნანია, რომელიც ადრესკვიტური ხანის ხელოვნების ნიმუშებზე გვხვდება და “ზივიეს განძში” შემავალი ნივთების ერთი კონკრეტული ჯგუფის მსგავსი სტილით ხასიათდება. ცხოველი გრაციოზული და პროპორციული ფორმებით ემსგავსება გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების ცხოველთა მხატვრულ ხასიათს. ფიგურის თავისებურება მაღალ ფეხებსა და ჩლიქის წვერებზე დგომითაც გამოიხატება - მისი ამგვარი მანერით გადმოცემა თავისებური მხატვრული ხერხია ამავე პერიოდის კოლხური გრაფიკული ხელოვნებისთვის. ასევეა გამოსახული, იმავე სარტყელზე წარმოდგენილი სხვა ჩლიქოსანი ცხოველებიც, რაც იმას უნდა მიუთითებდეს, რომ ეს ოსტატის ინდივიდუალური სახვის მანერაცაა და ეპოქის სტილის მახასიათებელიც. გრაფიკულობის მიუხედავად, აღნიშნული მხატვრული ხერხების მეშვეობით გამოსახულება ერთგვარ “სკულპტურულობასაც” იძენს, რაც სწორედ სილუეტთან შერწყმული ხაზის პლასტიკით მიიღწევა. აქამდე განხილულ ნიმუშებზე, მით უმეტეს სარტყელთა დეკორში, ეს მხატვრული ხერხი მეტ-ნაკლებად, ან სულ არ გვხვდება.

ძლიერი ენერგიით დამუხტული ჯიხვის ეს ფიგურა პლასტიკური

41 მ. ხიდაშელი, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეკინის ხანაში (ძვ. წ. IX-VIII სს), ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელი, თბ., 1982.
42 აქ არ ვმიჯნავე, სომხეთისა და აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ნიმუშებს, ვინაიდან იგი ერთი, განუყოფელი მხატვრული ფენომენია

გადაწყვეტით, ხაზის ხასიათით და ფორმათა ფლობის ოსტატობით, ახლოს დგას ჭვირული ბალთების ცხოველთა მხატვრულ კონცეფციასთან. ამრიგად, ხოჯალის სარტყელის ფრაგმენტზე გამოსახული უკანთავმობრუნებული ცხოველი გენეტიკურად უკავშირდება მის შორეულ, შემდგომდროინდელ მხატვრულ ნაწარმოებთა ჯგუფს - ბრინჯაოს ქართული ბალთების ასევე უკანთავმობრუნებულ ცხოველებს.

სარტყელებზე გამოსახული უკანთავმობრუნებული ცხოველები ერთმანეთთან მხატვრულ მსგავსებასაც ავლენს და მათ შორის სხვაობაც მკაფიოა. მთავარი კომპონენტი კი - უკან მობრუნებული თავის პლასტიკური ხერხები ვარიაციულობით გამოირჩევა - ზოგან იგი მოცემულია ძლიერი რკალებისა და მოქნილი ხაზის მეშვეობით, ზოგ შემთხვევაში კონტურის ოდნავ ხისტი, მყარი, სწორხაზოვანი, კუთხოვანი ან მსუბუქი ტალღოვანი ხასიათით, ზოგან მაქსიმალური სქემატურობით (მუსიერი). ხაზის სხვადასხვაგვარობა ცხოველებს ნაირგვარ ხასიათს ანიჭებს: ხან გრაციოზულს, ხან კი მშვიდსა ან ექსპრესიულს. თუმცა ყველა შემთხვევაში, ისევე როგორც კოლხური ცულების მხატვრულ გადაწყვეტაში, გრაფირებულ სარტყელთა გადაწყვეტაში მთავარი მხატვრული ღერძი სილუეტისა და ხაზის სინთეზია. მათი სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით იქმნება განსხვავებული პლასტიკა. ამგვარი ხედვის ტრანსფორმაციის შედეგი უნდა იყოს გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე წარმოდგენილ ცხოველთა მხატვრული თავისებურებანიც, მიუხედავად მისი განსხვავებული მხატვრული სახეობის - ბარელიეფურობისა.

როგორც ჩანს, ადრერკინის ხანის კოლხეთისა და აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე შექმნილი მხატვრული ძეგლების რეპერტუარში უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიულ ტიპს დიდი ადგილი უკავია, არა მხოლოდ რაოდენობრივი თვალსაზრისით, არამედ, მხატვრული მნიშვნელობითაც. ეს არტეფაქტები იმდროინდელი გრაფიკული ხელოვნების წამყვანი ნიმუშებია, სადაც სრულად არის გამოვლენილი მაშინდელი საზოგადოების მხატვრული აზროვნების ძირითადი პრინციპები და ესთეტიკა, რთული და ღრმა სემანტიკური შრეები, რომელთა შინაარსი მხატვრული ფორმის ერთ-ერთი განმაპირობებელი ფაქტორი უნდა იყოს.

ადრერკინის ხანის შემდგომდროინდელ ხელოვნებაში, საქართველოს ტერიტორიაზე უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიული მანერით წარმოდგენილი ზომორფული გამოსახულებები დიდი ხნის განმავლობაში აღარ გვხვდება. მათი კვლავ გამოჩენა უკავშირდება გვიანანტიკურ ხანას, კერძოდ, ახ.წ. II-III საუკუნეებს, როდესაც ისინი თითქმის მთელი საქართველოს მასშტაბით უეცრად ჩნდება მხატვრული ლითონის ნაწარმოებზე - ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე. ამ ნაკეთობებზე ეს მოტივი სრულიად ახალი, ინტერპრეტირებული მხატვრული სახით გვევლინება.⁴³ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების უეცარი გამოჩენა გვიანანტიკური ხანის ქართულ ხელოვნებაში, ერთგვარი მხატვრული ინოვაცია იყო.

ბალთების იკონოგრაფიული და სტილური ჯგუფებიდან ყველაზე

43 აქამდე გამოქვეყნებულ წერილებში არაერთხელ მაქვს აღნიშნული მათი მოპოვების ადგილები. იხ. მ. გაბაშვილი, ბრინჯაოს ორი ჭვირული ბალთის წარმომავლობის განსაზღვრისათვის. საქართველოს სიძველენი, №9, თბ., 2006, გვ. 21.

მრავალრიცხოვანი და აქტუალური სწორედ ის ქვეჯგუფია, რომელშიც უკანთავმობრუნებული სტილიზებული ცხოველი - ირემი შედის. ცენტრალური ფიგურის მდებარეობა და მისი კონფიგურაცია კომპოზიციის თავისებურებას განსაზღვრავს. ცხოველის სხეული ჰორიზონტალურად გაშლილი სპირალის ფორმას იძენს, ხოლო უკან, გავისკენ მიბრუნებული წაგრძელებული კისერი სპირალის კიდევ ერთ, დამატებით რკალს ქმნის (სურ. 6). აქამდე განხილული ფიგურებისგან განსხვავებით, სადაც როგორც გრაფიკული ისე პლასტიკური ნიმუშები შედიოდა, ბალთების ზომორფული სახეები იმ მკაცრად ჩამოყალიბებული წესის თანახმად შექმნილი, რომელიც უადრეს ლაკონიზმს, კომპაქტურობას, სხეულთა დამუშავების მაქსიმალურ სისადავესა და, აქედან გამომდინარე, ვლუვი ზედაპირების შექმნას ითვალისწინებს. უკანთავმობრუნებული ტიპის სპირალური პლასტიკა ყველაზე მეტად ამ ნაწარმოებზეა უკიდურესი მაქსიმალიზმით გამოხატული. გამოსახულებებზე მთავარი აქცენტიც სომ პლასტიკის წინა პლანზე წამოწვევაა, სადაც ფიგურათა სილუეტის და რბილად ამობურცული, თითქმის ერთი სიმაღლის, დაუნაწევრებელი რელიეფის სინთეზია შექმნილი. ამ მხატვრულ ხერხებს ჩვენ უკვე შევხვდით ადრერკინის ხანის გრაფიკულ ნიმუშებზე. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ბრინჯაოს ბალთებზე არა მხოლოდ მოტივის – უკანთავმობრუნებული ცხოველის იკონოგრაფიული რემინისცენციაა მოცემული, არამედ, სახვითი ტენდენციების მემკვიდრეობითობაა გაგრძელებული ახლებური, ინოვაციური შემოქმედებითი მსოფლმხედველობით. ეს კი ამ ნაწარმოებების ავტოხთონურობას ადასტურებს.

ზემოთქმულის შეჯერება, შემდეგი დასკვნების საფუძველს იძლევა:

უკანთავმობრუნებული ცხოველის ზომორფული მოტივით გაფორმებული სკვითური ხელოვნების ნიმუშები ძირითადად ძვ.წ. VI საუკუნის მეორე ნახევარსა და IV საუკუნეების ფარგლებში თავსდება. ჩრდილო კავკასიური ნიმუშებიც ძვ.წ. VI-IV საუკუნეებით თარიღდება.⁴⁴ შესაბამისად, სკვითური და ჩრდილო კავკასიური ნიმუშები სინქრონულად ჩნდება და ერთ ქრონოლოგიურ საფეხურს მიეკუთვნება. თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ სკვითური ხელოვნების თვალსაჩინო გავლენას ჩრდილო კავკასიის მხატვრულ ნამუშევრებზე, მაშინ უნდა ვიგულისხმოთ სკვითური მოტივების ნასესხობა, ვინაიდან ამ ნივთებში ადგილობრივი, საკუთრივ ყობანური კულტურისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილური ნიშნებია წამყვანი. აქედან გამომდინარე, ყობანისა და ლიზგორის ნივთებზე მოტივები კოლხურ-სკვითურია, ხოლო მხატვრული სტილი და შესრულების მანერა, დამუშავების ხასიათი კი “ყობანური”. ჩრდილო კავკასიური (ყობანი, დიგორია) ნიმუშები უკანთავმობრუნებული ზომორფული გამოსახულებებით ძალზე მცირერიცხოვანია და ეს, სკვითური და კოლხური ხელოვნების გავლენით შექმნილი იკონოგრაფიული მოტივი, შემდგომ ამ რეგიონში, ყობანური კულტურის არეალში ვერ განვითარდა.

ცნობილია, რომ სკვითურ “ცხოველსახოვან სტილში” სფუჟეტებისა და მოტივების უმრავლესობა არ არის ადგილობრივი წარმოშობის. ისინი, როგორც ჩანს, ნასესხებია ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან, მაგრამ სკვითურ წიაღში მათ შეიძინეს ახალი, სპეციფიკური ნიშნები.⁴⁵ ჩვენთვის საგულისხმო

44 იხ. А. П. Мошинский, Е. В. Переводчикова, დასახ. ნაშრ. გვ. 14.

45 М. М. Артамонов, Сокровища скифских..., გვ. გვ. 25.

უკანთავმობრუნებულ ცხოველთა მოტივი ამ დებულების თანახმადც ნასესხებო უნდა იყოს. ვინაიდან ზემომოყვანილი კვლევის შედეგად, დავინახეთ, რომ იგი ძველადმოსავლური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი მოტივი სრულიადაც არ არის - მეტიც, არ განვითარდა ძველი აღმოსავლეთის ზოომორფული სახეებით მდიდარ ხელოვნებაში. საფიქრებელია, რომ იგი სკვითურ ხელოვნებაში ძველი ქართული ხელოვნებიდან უნდა იყოს შესული. მით უმეტეს, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში იგი კვლავ აგრძელებს არსებობას, სრულიად სხვა სფუქტური ტრანსკრიფციით, განსხვავებული იდეური და ესთეტიკური კონცეფციით. მკვლევართა მოსაზრებით, სკვითური ხელოვნების ადრეული ძეგლები წინააზიური ტრადიციების მატარებელია და, ამდენად, გასაგებია - ცენტრალური კავკასიონის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფერდობების ტომების ძვ.წ. VIII საუკუნის დასასრულისა და VII საუკუნის ხელოვნება რომ სკვითური ხელოვნების გავლენას განიცდიდა, მოკლებულია დამაჯერებლობას.

თუ საქართველოს ტერიტორიაზე შექმნილი ნივთები ერთი ძირითადი მხატვრული პრინციპებით არის გადაწყვეტილი, ჩრდილო კავკასიურ და სკვითურ ნიმუშებზე სრულიად სხვა მხატვრული ტენდენციებია განვითარებული, რომელიც ძირითადად ფიგურის სხეულის დიდ სიბრტყეებად დაყოფას, მოცულობითობას და მათი მინიმალური, რბილი მოდელირებით გამოსახვაში მდგომარეობს. სკვითური და ჩრდილო კავკასიური ნიმუშებისთვის დამახასიათებელია სხვადასხვა ხელოვნების გავლენა და სინთეზი, რაც არც არის გასაკვირი, მათი ფართო ურთიერთკავშირების გამო მაშინდელ კულტურულ სამყაროსთან. გავლენები და კულტურული კავშირები არც ქართული არტეფაქტებისთვისაა უცხო, თუმცა განხილული მასალის ფართო და დაწვრილებითმა მხატვრულ-სტილურმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ ისინი გენეტიკურად ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული მხატვრული ტენდენციების მატარებელია.

საგულისხმოა ქრონოლოგია, რომელიც მნიშვნელოვანი ფაქტორია უკანთავმობრუნებული ცხოველების იკონოგრაფიული ტიპის, როგორც მოტივის გადინებისა ისეთ ვრცელ და მნიშვნელოვან კულტურაში, როგორც სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილია”. ეს ფაქტორი ავტომატურად აბათილებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ მხოლოდ სკვითური “ცხოველსახოვანი სტილია” ზეგავლენის ფაქტორი სხვა დანარჩენ კულტურებში არსებულ ზოომორფულ გამოსახულებათა სტილსა თუ იკონოგრაფიულ ტიპებზე. კვლევიდან, ვფიქრობთ, წარმოჩნდა, რომ კოლხური და აღმოსავლეთ ქართული მხატვრული ბრინჯაოს ნივთები უფრო ადრეული ხანისაა და შესაბამისად, წინ უსწრებს სკვითურსა და ჩრდილო კავკასიურ ნიმუშებს: აღმოსავლურ ქართული – IX-VII საუკუნეები; კოლხური – VIII საუკუნის მიწურული – VI საუკუნე; სკვითური – VI საუკუნის ბოლო – IV საუკუნე; ჩრდილო კავკასიური – VI-IV საუკუნეები.

სხვადასხვა ქრონოლოგიურ საფეხურსა და განსხვავებულ კულტურულ და გეოგრაფიული არეალში ასევე გამოვლინდა საგულისხმო მხატვრული კავშირები: ლურისტანი – ძვ.წ. IX-VII საუკუნეები → კოლხეთი – ძვ.წ. VIII საუკუნის მიწურული – VI საუკუნე → ჩრდილო კავკასია (ყოზანი, მაიკოპი) – ძვ.წ. VI-IV საუკუნეები → ანტიკური კოლხეთი, ვანი - ძვ.წ. IV საუკუნის 30-იანი წლები (V ს. მიწურული) → ბრინჯაოს ქართული ჭვირული ბალთები – ახ.წ. II-III საუკუნეები - როგორც ნასესხები, ისე ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული



მხატვრული მოტივები, რაც მაშინდელ ცივილიზებულ სამყაროში ძველი ქართული ხელოვნების ინტეგრაციისა და მისი წვლილის ნათელ სურათს გვიხატავს.

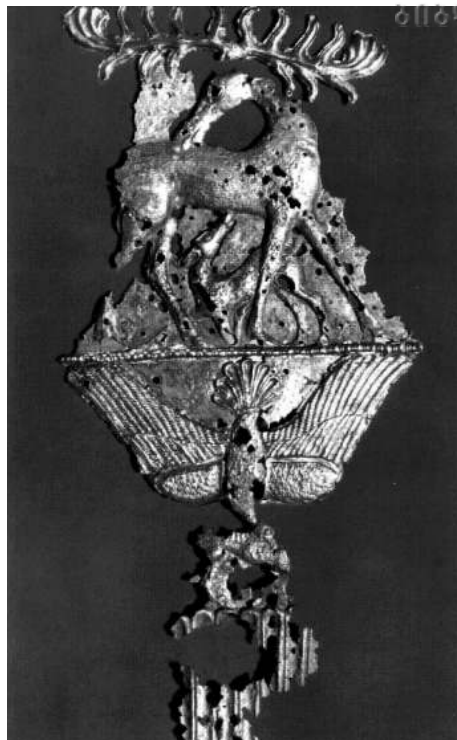
კოლხეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ გრაფიკულ ნაწარმოებებზე ძველ აღმოსავლური და სკვითური მხატვრული ტრადიციებისაგან განსხვავებით, ფორმათა მოდელირება სრულიად განსხვავებული მხატვრული ხერხებითაა გადმოცემული. ეს კი “ქართულ” ნიმუშებს ნაწარმოებთა დარგობრივი სხვაობის მიუხედავად (გრაფიკა და პლასტიკა), ინდივიდუალურ მხატვრულ სისტემაში ათავსებს. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ნიმუშები ადგილობრივ ნიადაგზე და ტრადიციებზეა აღმოცენებული. თუმცა, ამასთან, ზოგადად ამ მოტივის საყოველთაოობის საკითხიც ნათელია – მკაფიოდ ისახება უკვე წინაქრისტიანული ხანის ხელოვნებაში ქართული კულტურისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმათქმნადობა. ამ ერთი იკონოგრაფიული ტიპითაც თითქოსდა დასტურდება ძველი საქართველოს ხელოვნების მნიშვნელოვანი როლი მაშინდელი ცივილიზებული სამყაროს კულტურულ ცხოვრებაში. ქართულ ხელოვნებაში ოდითგან დავანებული, მისთვის მკაფიოდ დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები და იკონოგრაფიული ტიპები მსოფლიო კულტურის მაგისტრალურ ხაზშია ჩართული, რომელშიც საკუთარი მხატვრული ხედვაც მკაფიოდაა გამოვლენილი.

Mariam Gabashvili **Some Aspects of the Iconography of Zoomorphic Images**

The present article deals with the artistic survey of the artifacts bearing iconographic type of the zoomorphic images turned their heads back. The provenance of this iconography is assigned to the Scythian culture. According to the multifarious and diverse samples which are discovered in the territory of present Georgia since Early Iron Age up to the Late Antiquity the autochthonic character of this iconography seems to be obvious. In the scope of the large artistic investigation including Near Eastern, Scythian, North Caucasian and Colchis-Eastern Georgian prominent samples the local artistic traditions are revealed. Main peculiarities of the artifacts from Georgia deal with the synthesis of silhouette and plastic forms, dynamics and expression of the line. Chronologically the “Georgian” images are earlier than the Scythian and North Caucasian ones which have been considered up to present the main impact factor for the Late Antique openwork plaques from Georgia. All above mentioned gives presumable consideration that the iconographic type of the turned head back images leaked into the Scythian “animal style” from artistic traditions of Early Iron Age Colchis. Considerable artistic connections have been revealed with Luristan, North Caucasian (Koban, Digori Maikop), Antique Colchis (Vani) which improves the importance of the cultural integration of “Georgian” artifacts into the worldwide life of those times.



სურ. 1. ბრინჯაოს შტანდარტის
თავი (მ.არტამონოვის მიხედვით)



სურ. 2. ვერცხლის ბალთა
(მ.არტამონოვის მიხედვით)



სურ. 3. ბრინჯაოს ბალთა ყობანის "ჭისებრი"
სამარხიდან (პ.უვაროვას მიხედვით)



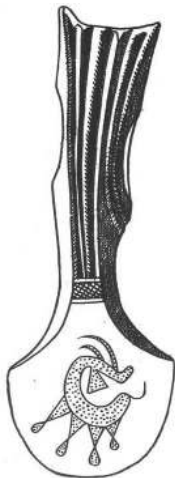
სურ. 4. ბრინჯაოს ბალთა რუთხადან (პ.უვაროვას მიხედვით)



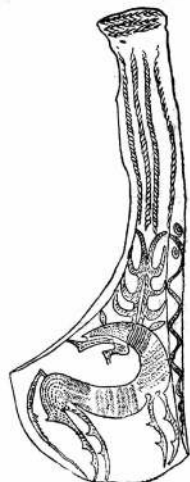
სურ. 5. ბრინჯაოს სარტყელი ხოჯალიდან (მ.ხიდაშელის მიხედვით)



სურ. 6. ბრინჯაოს ბალთა ბრილის ნეკროპოლიდან



სურ.7. კოლხური ცული თლიადან (ბ.ტეხოვის მიხედვით)



სურ.8. კოლხური ცული წოისიდან (ღ.ფანცხავას მიხედვით)



სურ.9. კოლხური ცული ცხინვალიდან (ბ.ტეხოვის მიხედვით)



ედესის მანდილიონი და ჰიერაპოლისის კერამიდიონი ასურელ მამათა ცხოვრების უძველეს რედაქციაში*

(ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატის¹ ირგვლივ არსებული ტექსტუალური ტრადიციის მოკლე მიმოხილვა)

ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატის ხსენება უპირველეს ყოვლისა, აბგარის² ლეგენდის ასოციაციას იწვევს. ეს ის ლეგენდაა, რომელსაც შუა საუკუნეების განმავლობაში არ დაუკარგავს მნიშვნელობა და რომელიც დამოუკიდებელი ვერსიებისა თუ ცალკეული ნაწყვეტების სახით გვხვდება სხვადასხვა ქრისტიანული ერის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში. ლეგენდა უძველესი ფორმით შემონახულია ეგსები კესარიელის (IV ს.) *საეკლესიო ისტორიასა* (I, 13) და *ადდაის დოქტრინად* დასათაურებულ სირიულ ტექსტში (IV ან V ს.).³ მოცემულ წყაროებში ლეგენდის სფუეტი პატარა სირიული სახელმწიფოს, ოსროენას დედაქალაქის, ედესის/ურჰის⁴ მმართველის, აბგარსა და იესო ქრისტეს შორის მიმოწერის ლეგენდარულ ამბავს ეფუძნება. აქვე გადმოცემულია მოციქულ

* მოცემული სტატია წარმოადგენს გადაკეთებულ და გავრცობილ ნაწყვეტს ჩემს მიერ 2007 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომიდან “The Abgar Legend Illustrated: Interrelation of the Narrative Cycles and Iconography in the Byzantine, Georgian and Latin Traditions.” in *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*. A Colloquium organized by the Index of Christian Art, April 8-9, 2004. in *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, ed. Colum Hourihane. Index of Christian Art, Department of Art and Archeology. Princeton & Pennsylvania, 2007, გვ. 245–260.

მოსხენების სახით წაკითხული იქნა ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მიერ ორგანიზებულ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე “ქართული ხელნაწერი” 2009 წლის 21 ოქტომბერს.

1 ქრისტეს *ედესის ხატთან* (შედლებისდაგვარად შეგნებულად ვერიდები ტერმინ *მანდილიონის* სისტემატურ ხმარებას, ვინაიდან იგი არ ფიქსირდება ადრეულ წყაროებში) დაკავშირებული ბიბლიოგრაფია ამოუწურავია და ყველაზე სრულად მოცემულია შემდეგ ნაშრომებში: G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A. R. Calderoni Masetti, eds., *Mandyllion: intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*. Milan, 2004; G. Wolf and G. Morello, eds., *Il volto di Cristo*. Milan, 2000; H. L. Kessler and G. Wolf, eds., *The Holy Face and Paradox of Representation: papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome, and the Villa Spelman, Florence*, 1996, Villa Spelman colloquia, vol. 6. Bologna, 1998.

2 ედესის მეფის სახელი მოიხსენიება როგორც აბგარი ე. წ. აღმოსავლურ ტრადიციაში, ანუ სირიულ, არაბულ, ეთიოპიურ, სომხურ ენებზე. ბიზანტიურ ლიტერატურასა და ბიზანტიაზე ორიენტირებულ ტრადიციებში კი მეფე ავგაროზად (Ἀβγαρος, Ἀβγαρος) ან ავგარად (Авгарь) იწოდება. თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაში მეფეს, ორიგინალური სირიული ტრადიციის თანახმად, აბგარად მოიხსენიებენ. სტანდარტიზაციისთვის მეც სახელის სირიულ ვარიანტს ვანიჭებ უპირატესობას.

3 S. H. Griffith, *The Doctrina Addai as a paradigm of Christian Thought in Edessa in the Fifth Century*. *Hugoye* 6, no. 2 (2003); S. P. Brock (“Eusebius and Syriac Christianity” in *Eusebius, Christianity and Judaism*, ed. H. A. Attridge and Gohei Hata. Detroit, 1992, გვ. 212–34; H. J. W. Drijvers, *Abgarsage*, in *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, ed. W. Schneemelcher, 2 vols., 5th ed. Tübingen, 1987–89; vol. 1, *Evangeliien* (1987), გვ. 389–95; vol. 2, *Apostolisches Apokalypsen und Verwandtes* (1989), გვ. 436–37. ინგლისური თარგმანი: ed. R. McL. Wilson. Westminster, 1991; vol. 1, გვ. 492–500; vol. 2, გვ. 480–81; E.H. Мещерская, *Легенда об Авгаре, раннесирийский литературный памятник*. Москва, 1984.

4 თანამედროვე ურფა თურქეთში. ჯ. სეგალ-ის წიგნი *Edessa: “The Blessed City”* (Oxford, 1970) დღესაც რჩება ქალაქის ისტორიის ამსახველ საუკეთესო სამეცნიერო ნაშრომად.

თადეოზის ედესაში ჩასვლის, მის მიერ ქალაქში ქრისტიანობის ქადაგების და მეფის მონათვლის ამბავიც.

ლეგენდის ამ ორ უძველეს წყაროში ქრისტეს ხატის მოტივი ჯერ არ ქცეულა სიუჟეტის განუყოფელ ნაწილად. ევსები კესარიელი თავის *ისტორიაშიც* საერთოდ არ ახსენებს მას. პირველად აბგარის ლეგენდასთან დაკავშირებით ხატი ადდაის *დოქტრინაში* მოიხსენიება, როგორც აბგარის მალემსრბოლის, ანანიას/ქანანის მიერ დახატული იესოს პორტრეტი. თხრობა ქრისტეს ხელთუქმნელ ხატზე სიუჟეტის ერთ-ერთ უმთავრეს ეპიზოდად მხოლოდ აბგარის ლეგენდათა ციკლის შემდგომ, უფრო გვიანდელ ტექსტებში იქცა.

ბერძნულ ენაზე ლეგენდის სამი ვერსია განვითარდა. მათგან ყველაზე ადრინდელი, სავარაუდოდ, არის *Epistula Abgari* (*აბგარის ეპისტოლე*).⁵ ქრონოლოგიურად შემდგომ ტექსტს *Acta Thaddaei* (*თადეოზის აქტები*) უნდა წარმოადგენდეს,⁶ ხოლო ლეგენდის ყველაზე გვიანი და, იმავდროულად, ყველაზე სრული ვერსიის ავტორობა მიეწერება კონსტანტინე პორფიროგენეტს და დასათაურებულია როგორც *Narratio diversis ex historiis collecta de divina Christi Dei nosrti imagine non manufacta ad Abgarum missa; exque Edessa in beatissimam hanc augustamque urbem Constantinopolim translata* (შემდეგ – *Narratio*).⁷

5 M. Geerard, *Clavis Apocryphorum Novi Testamenti. Corpus Christianorum*. Turnhout, 1992, N 65, n. 88:2. R. A. Lipsius and M. Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha*, pt. 1, Lipsius, *Acta Petri; Acta Pauli; Acta Petri et Pauli; Acta Pauli et Theclae; Acta Thaddaei*. Lipsiae, 1891, გვ. 279–83. მოცემული აპოკრიფის ნაწილი, რომელიც მხოლოდ ეპისტოლეთა ტექსტებს შეიცავდა, გამოსცა E. von Dobschütz-მა, “Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus,” *Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie* 41 (1900): 422–86, გვ. 436. დობშოუცმა ტექსტი XI საუკუნით დაათარიღა, ჩემი ვარაუდით კი იგი უფრო ადრე, V-VII საუკუნეებში უნდა იყოს შექმნილი. აბგარის ლეგენდის ეს ვერსია და მისი დათარიღების საკითხი განხილულია ჩემს სტატიაში “The Date of the *Epistula Abgari*.” *Apocrypha* 13 (2002), გვ. 85–112.

6 Geerard, *CANT*, n. 299; Lipsius and Bonnet, *AAA*, 273–78. მეშერსკაია ტექსტს VI-VII საუკუნეებით ათარიღებს: Мещерская, *Легенда*, 74–80; ენდრიუ პალმერი ლეგენდის ამ ვერსიის შექმნას პერაკლეს სპარსულ კამპანიას უკავშირებს: A. Palmer, *Les Actes de Thaddée. Apocrypha* 14 (2002): 63–84. ჩემი აზრით, *თადეოზის აქტები აბგარის ეპისტოლის* შემდგომ არის შექმნილი, თუმცა ამ საკითხის გარკვევას შემდგომი კვლევა ესაჭიროება.

7 (PG, 113, სვ. 423–54). E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legend. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*. Leipzig, 1899, გვ. 39**–85**. *terminus post quem* ამ ტექსტის შედგენისათვის არის ჩვ. წ. აღ. 944 წელი. E. Patlagean, *L’entrée de la Sainte Face d’Edesse à Constantinople en 944*, in *La religion civique à l’époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*. Actes du colloque organisé par le centre de recherche “Histoire sociale et culturelle de l’Occident XIIIe-XVIIIe siècle,” Collection de l’Ecole française de Rome 213, ed. A. Vauchez. Rome, 1995, გვ. 21–35. ქართული თარგმანი (*კონსტანტინეს მიერ მეფედ ბერძენთა დადგინებულისა, ქრისტეს მიერ მეფისა საუკუნეთაისა: თხრობაა შეკრებილი თითო სახეთა თხრობათაგან, ავგაროზის მიმართ წარყვანებულისა მის ხატისათვის ქრისტეს ღმრთისა ჩუენისა, თუ ვითარ ედესიით კონსტანტინეოლედ აღმოიყვანეს*) გვხვდება ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის XIII საუკუნის ხელნაწერ Q 762-ში, გვ. 35–92. ტექსტს გამოსაცემად გამოზადებ.

ჩემი ვარაუდით, სირიული ტრადიცია, გარდა სხვადასხვა წყაროსი, რომლებიც ედესის ქრისტეს ხატს მოიხსენებენ, იცნობს ლეგენდის მხოლოდ ერთ ვერსიას – *აბგარის ეპისტოლეს*. იგი გამოყენებულია *Chronicon ad annum 1234 pertinet*-ში. სირიული ტექსტი განხილულია პან ვილემ დრაივერსის მიერ: H. J. W. Drijvers, *The image of Edessa in the Syriac tradition*, in Kessler and Wolf, *Holy Face*, გვ. 13–31; შესაბამისი ნაწევრები გამოქვეყნებულია სებასტიან ბროკის მიერ: S. Brock, *Transformation of the Edessa Portrait of Christ*, *Journal of Assyrian Academic Studies* 18, no. 1 (2004): 46–56, გვ. 51–53.

აბგარის ლეგენდის ამსახველი სხვადასხვა ვერსიიდან ხელნაწერებში მხოლოდ ორია დასურათებული: *აბგარის ეპისტოლე*, რომელიც სავარაუდოდ VI-VII საუკუნეებშია შექმნილი, და *Narratio*, რომლის შექმნის თარიღადაც 945 წელი სახელდება.

აბგარის ეპისტოლის ტექსტი ყოველგვარი შესავლის გარეშე უშუალოდ იწყება აბგარისა და იესოს ეპისტოლეებით და შემდეგ გადმოგვცემს ედესის ხატისა და მისი კეცის ასლის, *კერამიდიონის*, სასწაულებრივად გამოსახვის ისტორიას. აპოკრიფი მოგვითხრობს აგრეთვე ქალაქის კარიბჭესთან მკვლობელის განკურნების ამბავს და სრულდება მოციქულ თადეოზის ედესაში ჩამოსვლითა და მისი ხელიდან აბგარის ნათლისღებით.

Narratio უფრო დეტალურ ტექსტს წარმოადგენს და ემყარება რეალურ ამბავს – ხატის ედესიდან კონსტანტინოპოლში 944 წელს გადასვენების ისტორიას. ზემოთ ნახსენები ტრადიციული ელემენტების გარდა, ეს ნაწარმოები ახალ მოტივებსაც შეიცავს. იგი მოგვითხრობს წარმართობას დაბრუნებული აბგარის ძის ზეობის დროს ხატის ქალაქის კედელში დამარხვისა და სპარსელების მიერ 544 წელს ედესის ალყის დროს მისი სასწაულებრივი გამოჩენის შესახებ. ტექსტი გრძელდება X საუკუნეში ბიზანტიელებსა და არაბებს შორის მოლაპარაკებების აღწერით; ხოლო მთავრდება ხატის ედესიდან კონსტანტინოპოლში გადასვენებითა და მისი დიდი სასახლის ფაროსის სამლოცველოში დაბრძანებით.

Sin.Geo.N.50-ში დაცული ასურელ მამათა საქმენის უძველესი რედაქციის ტექსტში შემონახული ინფორმაცია ედესის ხატისა და *კერამიდიონის* შესახებ

სინას მთის წმინდა ეკატერინეს მონასტრის ახალი კოლექციის ერთ-ერთი ქართული ხელნაწერი Sin.Geo.N.50, *იოანე ზედაზნელის და მოწაფეთა საქმენის* უძველეს რედაქციას შეიცავს.⁸ ამ ტექსტის თანახმად, რომელსაც მისი გამომცემელი, ზაზა ალექსიძე, X საუკუნით ათარიღებს (ხოლო მის პროტოტიპს კი უფრო ადრეულად მიიჩნევს), საქართველოში VI საუკუნის მეორე ნახევარში მოსულ 12 სირიელ მამათა შორის იყვნენ ეზდერიოზ სამთავისელი და თეოდოსიოს მრეხელი.

“[ეზდერიოზ] ნაბუქელი (=მაბუგი=ჰიერაპოლისი) იყო წინაშე ხატსა მაცხოვრისასა მდგომელი, შვილი მესაკუშეველისა... და ესე თეოდოსიოს მრეკელი მთავარი იყო ურ(ა)ჰაელ (=ედესა), ძმ ბჭისა და სამართლის-მყოფელისა და გლახაკთადასა, და კურთხეულ იყო დეაკონად და მონაზონად ხატსა წინაშე ქრისტესსა და რაჟამს დასხდეს ესენი აქა და აღაშწნეს საყოფელად ეკლესიანნი, განიძრახეს, რადითამცა ხატისა მის წილ მაცხოვრისა ხატები გაწერეს სასურველად. და თეოდოსიოს შემზადა კედელი, ხოლო ეზდერიოზ შექმნა ფიცარი. და მოივლინა კაცი ვინმე მოგზაური ჭალაკით ვანად ეზდერიოზისა და მიზეზ-ყო ღომისა დევნად. დააყენა ბერმან და ჰკითხა, თუ ვინადთ მოხუალ. ხოლო მან პრქუა, ხატსა

8 ზ. ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, *აკადემია* 1 (2001), გვ. 9–15.



წერდა ვიცი. და ვითარცა ესმა ესე, წარვიდა ბერი რეკვდ, რადთა მოიყვანოს თევდოსიოს. და ვითარცა მიდწივნეს, იხილეს ხატი ღმრთაებისად ქუე-მდგომარც, საშინელად ბრწყინვალც. და წერილ იყო ფერკთა თანა ასურებრითა წერილითა: “ვის ეგე ჰხედავთ, მან მომავლინა.”

და ვიდრე-იგი ამას განკრეგებასა იყვნეს, მოვიდა მოწაფც თევდოსისი და ჰრქუა: კაცი ვინმე მეოტი ვეფხთაგან და დათუთა შემოიჭრა ვითარცა ავაზაკი და წარმოვედ. ხოლო მათ მოისწრაფეს და არავინ პოვეს, გარნა კედელსა მას შემზადებულსა ბრწყინვიდა ხატი ღმრთაებისად ზე-მდგომარდ. მაშინ მსწრაფლ აუწყეს იოვანეს და მოვიდა და თაყუანის-სცა ხატთა მათ და დაფარვად სცა საქმედ ესე...⁹

ზაზა ალექსიძის თანახმად, ესაა ქართულ წყაროებში შემონახული უძველესი ცნობა *მანდილიონისა* და *კერამიდიონის* შესახებ. მეკლევარი აგრეთვე აღნიშნავს, რომ ქართველმა ავტორმა, სავარაუდოდ, არ იცის ედესის ხატის წარმოშობის ისტორია.¹⁰

მოცემული მონაკვეთიდან ნათელია, რომ ქართველი ავტორისთვის ცნობილია ედესასა და ჰიერაპოლისში ქრისტეს ხატების არსებობა და მათი იდენტურობა (“განიძრახეს, რადთამცა ხატისა [sic] მის წილ მაცხოვრისა ხატები გაწერეს სასურველად”). შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართველმა ავტორმა არ იცოდა ხატის ლიტერატურული აღწერილობის შესაბამისი დეტალები, ანუ ხატის წარმოშობასთან დაკავშირებული ლეგენდა და ის, რომ ხატი ტილოზე იყო გამოსახული და მასზე მხოლოდ მაცხოვრის სახე იყო აღბეჭდილი. ედესის ტილოსა და ჰიერაპოლისის კეცის ნაცვლად, ქართულ ტექსტის მიხედვით, გამოსახულების დასაწერად მზადდება ფიცარი (ეზდერიოზ სამთავბელი) და კედელი (თეოდოსიოს მრეკველი); ანუ აქ მოიხსენიება ის გამოსახულებები – ხატი და ფრესკა – რომლებიც უკვე ტრადიციული უნდა ყოფილიყო X საუკუნის საეკლესიო მხატვრობისათვის.

ქართველი ავტორის “უცოდინრობა” ამ შემთხვევაში უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ იმ პერიოდისათვის, როდესაც ტექსტი შეიქმნა, საქართველოში არის ინფორმაცია ედესსა და ჰიერაპოლისში ქრისტეს სასწაულებრივი ხატის არსებობის შესახებ, მაგრამ, როგორც ჩანს, ხატის აბგარის ლეგენდასთან კავშირი ან სრულიად უცნობია, ანდა ხატი, მისი რაობის განსაზღვრის გარეშე, უბრალოდ აბგარისთვის გაგზავნილ ხატად მოიხსენიება, ისე როგორც *იოანე ურჭაველი კათალიკოსის ცხოვრების* ტექსტში (რომელშიც IX საუკუნის მოვლენებია გადმოცემული), რომელიც კაკეკელიძის თანახმად, ქართულად არაუგვიანეს X საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა თარგმნილიყო!¹¹

9 იქვე.

10 იქვე.

11 ბრიტანეთის მუზეუმის *Add. 11281 (2764)* ხელნაწერი. К. Кекелидзе, *Житие и подвиги Св Иоанна Урхайского, Христианский Восток* т. 2 вып. III (1914), 301–321. კაკეკელიძე, *ქტიულები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან* ტ. 7. თბ., 1961, გვ. 102–135. იხ. აგრეთვე, *მამათა ცხოვრებანი (ბრიტანეთის მუზეუმის ქართული ხელნაწერი XI საუკუნისა)*, გამოსაცემად



ხოლო მე, მონად ესე შენი, რომელი ვდგა წინაშე შენსა, სახელსა შენსა ვფუცავ, ვითარმედ შევიდე წმიდასა ტაძარსა შენსა და არა გამოვიდე მისგან ყოვლადვე, ანუ მოგკუდე ანუ შექმწიო მე და მომმადლო მე ჳელმწიფებად ძლევად ჰურიასა მას ზედა, და განვაქიქო იგი. და არა ვჭამო საზრდელისაგანი ყოვლადვე, გარნა ზე ვდგე შენ წინაშე თაყუანის-ცემით ადგილსა სიწმიდისა შენისსა, რომელსა შინა არს ხატი შენი, უფალო ღმერთო ჩემო იესუ ქრისტე, რომელი იგი ჳელითა შენითა წარმოეცა ავგაროს¹² მეფისა, სიმტკიცედ სარწმუნოებისა მისისა, და კეთილისა გონებისა მისისათჳს.

და ბრძანა წმიდამან ამბა იოვანე წმიდათა მოწაფეთა თჳსთა, რადთა არა განადონ კარი ეკლესიისა მის ზედა ვიდრე აღსრულებამდე ოთხმეოცთა დღეთა. და უბრძანა მათ მარხვა და ღოცვა დაუცხრომელად და ყოველსა სამწყსოსა ღმრთისა ქალაქისა წმიდისასა. და ვითარცა შევიდა საჭურჭლესა ღმრთისსა წმიდასა მას, რომელსა შინა არს ხატი მაცხოვრისა ჩუენისა იესუ ქრისტესი, რომელ არს ღმერთი, ბრწყინვალება ღმრთისა მამისა დაუსაბამოდსა და დაადგრა მას შინა მარხვით და ღოცვით, გლოვით და მწუხარებით წინაშე ღმრთისა...¹³

იოანე ზედაზნელის და მოწაფეთა საქმენის ტექსტში ედესისა და ჰიერაპოლისის სახელების სირიული ფორმის ხმარება გვაფიქრებინებს, რომ ხატებთან დაკავშირებული ინფორმაცია რომელიმე ადრეული სირიული წყაროდან უნდა მომდინარეობდეს.

ედესის ხატის კონსტანტინოპოლში გადასვენების შემდეგდროინდელი ისტორია

ვიდრე ხატის რაობის ამსახველი ტექსტების ანალიზზე გადავიდოდე, მინდა თვალი გადავაგლო იმ გადმოცემებს, რომლებიც ასახავს ედესის ხატის ბედს კონსტანტინოპოლში გადასვენების შემდგომ პერიოდში.

ტრადიციის მიხედვით, ედესის ხატი კონსტანტინოპოლში ინახებოდა 1204 წლამდე, როდესაც იგი კერამიდიონთან ერთად დაიკარგა ჯვაროსნების მიერ საიმპერატორო ქალაქის გაძარცვის შედეგად. რელიკვიის დაკარგვას ხატის შემდგომი ბედის შესახებ მრავალი ლეგენდის შეთხზვა მოჰყვა. ერთ-ერთი ამგვარი გადმოცემის თანახმად, ფაროსის სამლოცველოს რელიკვიები, როგორც ლათინი იმპერატორის საკუთრება, გადააბრძანეს ბუკოლეონის სამლოცველოში. მოგვიანებით, 1239 წელს, ბოლდუინ II-მ ისინი ვენეციელებს მიჰყიდა. განსხვავებული

მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ვ. იმნაიშვილმა. თბ., 1975, გვ. 235.
12 საინტერესოა, რომ მეფის სახელი, ავგაროს(ზი), ბერძნული ფორმითაა მოცემული, ხოლო ქალაქის დასახელება, ურჰა - სირიულით.
13 К. Кекелидзе, *Житие*, 304.

ტრადიციის მიხედვით, *ედესის ხატი*, როდესაც იგი სხვა კონსტანტინოპოლურ რელიკვიებთან ერთად, ვენეციელებს გემით იტალიაში გადაჰქონდათ, ჩაიძირა. სხვა გადმოცემით, ვენეციელებმა ხატი საფრანგეთის მეფეს წმინდა ლუის მიჰყიდეს, რის შემდეგაც ხატი Sainte-Chapelle-ში (წმინდა სამლოცველოში) ინახებოდა 1792 წლამდე.¹⁴ შეუძლებელია ითქვას, ამ გადმოცემათაგან რომელი ასახავს რეალურ სიტუაციას. აშკარაა მხოლოდ, რომ ორიგინალურად მინეული *ედესის ხატის* დაკარგვამ მრავალი “ჭეშმარიტი *ედესის ხატი*” გაავრცელებას დაუდო საფუძველი. ამასთან, როგორც იკონოგრაფიული მასალის ანალიზიდან ირკვევა, ხატის უნივერსალური, საყოველთაოდ აღიარებული გამოსახულების მოდელი სავარაუდოდ მისი კონსტანტინოპოლიდან დაკარგვის პერიოდისათვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა.

მეცნიერთა აზრით, რეალური ხატი ლეგენდარულ აღწერილობას არ შეესაბამებოდა. კრისტოფერ ვალტერის ვარაუდით, ეს იყო მხატვრული გამოსახულება, რომელსაც თავად ედესის ხატთან საერთო არაფერი ჰქონდა.¹⁵ ჰერბერტ კესლერის თანახმად, ედესის ხატის მხატვრულ მოდელად აღებული იყო *imago clipeata* პორტრეტი, რომელიც პოპულარული გახლდათ ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში და აგრეთვე კარგად იყო ცნობილი ხატმებრძოლეობის შემდგომ პერიოდშიც, როგორც ჭეშმარიტი ხატის ამსახველი სიმბოლო.¹⁶ შესაბამისად, ჩნდება კითხვა: რა სახის იყო სინამდვილეში *ედესის ხატი* და არის თუ არა შემონახული რაიმე ცნობები ხატის რაობაზე ძველ სირიულ წყაროებში?

ედესის ხატი – ხელთქმნილი გამოსახულება?

როგორც უკვე აღვნიშნე, აბგარის ლეგენდის სირიული ტრადიციიდან ხატთან დაკავშირებით ჩვენთვის ცნობილია მონაკვეთი ლეგენდის ერთ-ერთი უძველესი ვერსიის, *ადდაის დოქტრინა* დასათაურებული სირიული ტექსტიდან (IV ან V ს.), სადაც ხატი მოიხსენიება, როგორც აბგარის მალემსრბოლის, ანანიას/ქანანის მიერ დახატული იესოს პორტრეტი.

ადრეული სირიული, ან სირიული დედნიდან მომდინარე წყაროების უმეტესობა უბრალოდ მოიხსენიებს ხატს, როგორც “ქრისტეს ხატს ედესაში” მის რაობაზე რაიმე კონკრეტული მითითების გარეშე.¹⁷ არსებობს ერთადერთი ადრეული სირიული წყარო, *მარ-მარის აქტები*,¹⁸ რომელიც *ედესის ხატის*

14 S. Runciman, Some remarks on the Image of Edessa. *The Cambridge Historical Journal* 3 (1931): 238–52; A. Cameron, “The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story. *Festschrift for I. Ševčenko. Harvard Ukrainian Studies* 7 (1983), გვ. 80–94. იხ. აგრეთვე: Wolf et al., *Mandylyon, Il volto di Cristo* და Kessler and Wold, *Holy Face*.

15 C. Walter, ‘Later-Day’ Saints and the Image of Christ in the Ninth-Century Byzantine Marginal Psalters. *Revue des Etudes Byzantines* 45 (1987): 205–22.

16 H. L. Kessler, Configuring the Invisible by Copying the Holy Face. *Holy Face*, 129–51, გვ. 144.

17 I. Karaulashvili, *The Date... 98–108*; იხილეთ, *The Epistula Abgari: Composition, Redactions, Dates*. PhD. Diss., Department of Medieval Studies, Central European University, Budapest, 2004, თავი 5.

18 აქ მოკლედ არის გადმოცემული *ედესის ხატის* წარმოქმნის ისტორია. *მარ-მარ აქტების* დათარიღება პრობლემატურია (V–VII სს). საინტერესოა, რომ ტექსტში ტილოს აღსანიშნავად გამოყენებულია ტერმინი *sedona*, რომელიც ბერძნული *sinon*-იდან მომდინარეობს. Brock, *Transformation... 49*. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსად ადრეული ბერძნული ტრადიციისა,

წარმოქმნის ამბავს აბგარის ეპისკოპოსის მსგავსად გადმოგვცემს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მეცნიერთა უმეტესობა ხატის წარმოშობის ისტორიის შემცველ პასაჟს გვიანდელ ჩანართად მიიჩნევს.¹⁹

მანდილიონის რაობის შესახებ საუბარია აგრეთვე შედარებით გვიანდელ ბიზანტიურ და ლათინურ წყაროებში.²⁰ თუმცა, ამ ტექსტებში მოცემული ინფორმაცია ხშირად ერთმანეთისგან განსხვავდება, და საკითხს, გაშუქების ნაცვლად, უფრო მეტად ართულებს. განსხვავებული მინიშნებანი ხატის რაობის შესახებ გვხვდება აგრეთვე გვიანდელ აღმოსავლურ წყაროებშიც. ედესის ხატი, როგორც უბრალოდ მაცხოვრის ან იესოს ხატი, მოიხსენიება იაკობ სერუგელის (VI ს.) დანიელ გალაშის ცხოვრებაში;²¹ VIII საუკუნის მეორე ნახევრით დათარიღებული სირიული ტექსტი გვამცნობს, რომ ეს იყო ხატი (იხმარება ტერმინი *yugna* (ხატი), მის რაობაზე რაიმე მინიშნების გარეშე), რომელიც ქრისტემ თავისი სახით დაბეჭდა;²² იესოს ხატად მოიხსენიება იგი აგრეთვე ჰარანის მეღვინე ეპისკოპოსის, თეოდორე აბუკურას (დაახლ. 750-820) იკონოფილურ ტრაქტატში.²³

როგორც უკვე არაერთხელ ითქვა, უადრესი წყარო, სადაც ხატი მოიხსენიება, არის ადდაის დოქტრინა, რომლის მიხედვითაც ხატი აბგარის მალემსობლის,

ამ ტექსტშიც არ გამოიყენება არც ერთი ტერმინი, რომელიც ხატის ხელთუქმნელობაზე მიუთითებს.

19 Drijvers, *The Image...*, გვ. 26. როგორც ახლახან შევიტყვე, სებასტიან ბროკი ამ პასაჟის ავთენტურობის შესახებ ეჭვს არ გამოთქვამს.

ამდენად, თუკი ამ პასაჟს ორიგინალური ტექსტის ნაწილად ჩავთვლით, ჩემ მიერ გამოთქმული ვარაუდი, რომ ადრეული სირიული წყაროები საერთოდ არ იძლევა ინფორმაციას ხატის რაობის შესახებ და მას მხოლოდ იესოს ხატად მოიხსენიებს, გაბათილებულად შეიძლება ჩაითვალოს. ირ. ყარაულაშვილი, ედესის მეფე აბგარი და უფლის მიერ რჩეული მმართველის ქრისტიანული იდეის ჩამოყალიბება. *წახნაგი* 2 (2010): 159-188, გვ. 175. თუმცა სტატიაში წამოყენებული არგუმენტი უცვლელი რჩება, ვინაიდან მსგავსად ადრეული ბერძნული ტრადიციისა, ამ ტექსტშიც არ გამოიყენება არც ერთი ტერმინი, რომელიც ხატის ხელთუქმნელობაზე მიუთითებს.

20 J. A. Munitiz, J. Chrysostomides, E. Harvalia-Crook, and C. Rendrinos, eds., *The Letter of the Three Patriarchs to the Emperor Theophilus and Related Texts*. Camberley, 1997; A.-M. Dubarle, L'homélie de Grégoire le Réféndaire pour la réception de l'image d'Edesse. *REB* 55 (1997), 5-51; B. Flusin, Didascalie de Constantin Stilbès sur le Mandylion et la Sainte Tuille. *REB* 55 (1997): 53-79; M. Bacci, Relics of the Pharos Chapel: A view from the Latin West. *Восточнохристианские реликвии*, ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2003, გვ. 234-48; G. Zaninotto, L'immagine Edessene: impronta dell'intera persona di Cristo. Nuove conferme dal codex Vossianus Latinus Q 69 del secolo X, in *L'identification scientifique de l'homme du linceul Jésus de Nazareth*, Actes du Symposium Scientifique International, Rome 1993, ed. A. A. Uspinsky. Paris, 1994, გვ. 57-61; C. Bertelli, Storie e vicende dell' imagine edessena a Silvestro a Capite e Roma. *Paragone* 217, no. 37 (1968): 3-33, გვ. 10.

21 *The History of Daniel of Galaš*, edited by F. Nau, in "Hagiographie Syriaque," *ROC* 15 (1910): 60-64, at 61. თუმცა დრავერსი ამ ფრაზის შემცველ წინადადებას გვიანდელ დანამატად მიიჩნევს, ვინაიდან იაკობ სერუგელი, რომელიც სხვა ნაშრომში მოიხსენიებს აბგარს და ედესას, არაფერს ამბობს ხატის შესახებ. Drijvers, *The Image...*, გვ. 17. და კვლავ, პასაჟის ნატყუარობაზე არაფერს ამბობს ბროკი. Brock, *Transformation...*, გვ. 48.

22 "...the image (*ywqn*) that he impressed with His face..." სიტყვა-მიგება ბეთ-ჰალის მონასტრის ქრისტიან ბერსა და ემირ მასლამას მიმდევარს შორის." ტექსტი VIII საუკუნის პირველი ნახევრით თარიღდება (დრავერსი). Brock, *Transformation...*, გვ. 49-50. იხ. აგრეთვე: Drijvers, *The Image...*, გვ. 27.

23 S. H. Griffith, Theodore Abū Qurrah's Arabic Text on the Christian Practice of Venerating Images. *JAOS* 105. 1 (1985): 53-73, at 59.

ანანი/ქანანის მიერ დახატული გამოსახულება. ამ განცხადების გამოძახილი გვხვდება გვიანდელ სირიულ ტექსტებშიაც, როგორც მაგალითად, *1234 წლის ქრონიკაში* [*Chronicon ad annum 1234*] ან ედესის იაკობიტი პატრიარქის, მიქაელ ასურის *ქრონიკაში* (XII საუკუნე).²⁴ ამ ნაშრომების ავტორებს გამოყენებული აქვთ IX საუკუნის იაკობიტი პატრიარქის, დიონისე ტელ-მაქრელის († 845) *ქრონიკა*. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, იშველიებდა VIII საუკუნის ავტორის, თეოფილე ედესელის († 785) დაკარგულ *ისტორიას* და დანიელ ბარ მოსეს (რომელიც დიონისე ტელ-მაქრელის ბაბუა იყო დედის მხრიდან, VIII-IX სს.) ნაშრომებს.

ამ წყაროებიდან *1234 წლის ქრონიკა* თითქმის იმეორებს *აბგარის ეპისტოლის* სუჟეტს ხატის შესახებ. თუმცა, უშუალოდ მის გადმოცემამდე, *ქრონიკის* ავტორი აღნიშნავს, რომ მეფე აბგარმა უბრძანა ჰანან ტაბელარიუსს მოეტანა მისთვის “მისი [იესოს] სახის [ამსახველი] ხატი გამოსახული ხის ნაჭერზე,” თუ ქრისტე თავად ვერ შეძლებდა მასთან ჩამოსვლას.²⁵ საინტერესოა, რომ X საუკუნის ავტორი, აგაპიუს მანბიჯელი, რომელიც ასევე იყენებს თეოფილე ედესელის ნაშრომებს, თავის *ისტორიაში* გვიყვება, რომ მხატვარმა ჰანანმა ხის კვადრატულ დაფაზე დაწერა ქრისტეს პორტრეტი (აქ ტილო აღარ არის ნახსენები), რომელიც ედესაში წაიღო და მისცა აბგარს, ხოლო ამ უკანასკნელმა იგი დიდი პატივით მიიღო და თავის საგანძურში მოათავსა.²⁶

მიქაელ ასურს მოჰყავს ვინმე ათანასე ბარ გუმოიეს, მდიდარი ედესელი მონოფიზიტის ისტორია. ხალიფ აბდ-ალ-მალიქის ზეობის დროს (685-705) ათანასემ ედესელებს 5 000 დინარი ასესხა, რათა მათ არაბებისათვის ხარკი გადაეხადათ, ხოლო ქრისტეს ხატი თანხის დაბრუნებამდე თავისთან დაიტოვა. ათანასეს არ უნდოდა ხატის დაბრუნება და დაიქირავა ამოცდილი მხატვარი, რათა მას ხატის ასლი გაეკეთებინა. ამ უკანასკნელმა იმდენად წარმატებულად შეასრულა ათანასეს დავალება, რომ თავად ხატი, რომელიც “იოჰანან კურიერის [*resp.* ჰანანი, მეფის მალემსრობლი] ხელით აბგარს გამოეგზავნა, ათანასეს მფლობელობაში დარჩა.” ტექსტში საუბარია გამოსახულებაზე მისი რაობის დაზუსტების გარეშე, კონტექსტიდან კი იგი დახატულად ივარაუდება.²⁷ საგულისხმოა, რომ ედესის ხატის დასახასიათებლად გამოყენებულ ტერმინებს შორის XIII საუკუნის ავტორი, ბარ-ჰებრაუსი იყენებს სიტყვას *dappā*, რაც დაფას/ფიცარს ნიშნავს.²⁸

ამდენად, ზემოხსენებული წყაროების ერთი ნაწილი ეთანხმება აბგარის ეპისტოლის ლიტერატურულ ტრადიციას და ტილოს წარმოშობის ამბავს

24 Drijvers, *The image...*, გვ. 21–25. *Anonymi auctoris Chronicon ad annum Christi 1234 pertinens*, ed. J.-B. Chabot. vol. 1, *Scriptores Syri* 56. Louvain, 1952, გვ. 96–97; *Chronique de Michel le Syrien, Patriarche Jacobite d'Antioche (1166-1199)*, ed. J.-B. Chabot. vol. 2. Paris, 1901, გვ. 475–477.

25 Drijvers, *The Image...*, გვ. 23–24; Brock, *Transformation...*, გვ. 52.

26 A. A. Vasiliev, *Kitab al-'Unvan (Histoire Universelle Ecrite par Agapius de Menbidj)*. second partie, fasc. 1, *PO* 7, ed. R. Griffin and F. Nau. Paris, 1911, გვ. 474–475.

27 *Chronicle de Michel le Syrien*, გვ. 476–77. Drijvers, *The image...*, გვ. 22.

28 *The Chronography of Gregory Abū'l Faraj, Commonly Known as Bar Hebraeus, Being the First Part of his Political History of the World*, trans. E. A. W. Budge (1932; repr., Amsterdam, 1976), გვ. 47, 113, 179f., trans. 48, 105, 162f.; F. Rosenthal, A note on the Mandil, in *Four Essays on Art and Literature in Islam*. Leiden, 1971, გვ. 65, შენ. 1.

გვიყვება. მეორე ნაწილი მხოლოდ ხატს ასხენებს, ხოლო მესამე ნაწილის მიხედვით, ქრისტეს *ედესის ხატი* დაწერილი იყო, თანაც, სავარაუდოდ, ფიცარზე. როგორც ავერილ კამერონმა (რუნსიმანის შემდეგ) აღნიშნა, საფიქრებელია, რომ ხატი არასოდეს ყოფილა ტილოზე აღბეჭდილი, და იგი, ალბათ, არასოდეს განსხვავდებოდა ქრისტეს სხვა ძვირფასი ხატებისაგან.²⁹ ამასთან, *მანდილიონის* უადრესი გამოსახულება X საუკუნის სინას ცნობილ ხატზე გვხვდება (სურ. 1), ხოლო ედესის ხატის იკონოგრაფიული ტიპების ჩამოყალიბება X საუკუნის შემდგომ პერიოდში, X/XI-XIV საუკუნეებში, ანუ ხატის კონსტანტინოპოლში გადასვენების შემდეგ ხდება (სურ. 2,3,4,5).³⁰

შესაძლოა, სწორედ ხატის რეალურ და ლეგენდარულ ფორმებს შორის სხვაობამ გამოიწვია *Narratio-ს* ტექსტში შემდეგი პასაჟის შეტანა:³¹

“დადაცათუ დიდთა მათ ბჭეთა ზედა აღმართებულისა მის კერპისა პატივი ზესთა აღმატებულიყო, რომელი იგი გარდამოავდო მაშინ ავეაროზ, და მისცა სრულიადსა დამკობასა და უჩინო ყოფასა, და ადგილსა მას, რომელსა იგი აღმართებულ იყო, პირველ აღკმართა ჴელითუქმნელი იგი ხატი უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესი ესევეითართა სახითა შემკული, ვითარ-ესე აწ ვხედავთ, რადთა წმინდად იგი მანდილი ხატისად ფიცარსა ზედა გარდაართხა, და გარემოჲსი მისი ოქროთა მოიქმნა, და ოქროსა მას ზედა დაწერნა სიტყუანი ესე: «ქრისტე ღმერთო, რომელი შენ გესვიდეს, არა ჴუსბულ ოქმნეს სასოებისაგან.»³²

29 “...the image never actually looked like a cloth at all” and “probably it was indistinguishable from any other precious Christ-icon...” Av. Cameron, *The History...*, გვ. 87–88; Runciman, *Remarks*, გვ. 244.

30 ყველაზე ადრეულ ნიმუშს X საუკუნით დათარიღებული სინას მთაზე დაცული ხატი წარმოადგენს. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogenennetos*. *CahAr* 11 (1960): 163–84; Runciman, S. Runciman, *The Emperor Romanus Lecapenus and His Reign: A Study of Tenth-Century Byzantium*. Cambridge, 1963. *მანდილიონის* იკონოგრაფიული ტიპების ჩამოყალიბებაზე იხილეთ: *Mandylion: intorno, Il volto di Cristo, The Holy Face*; K. J. Kavan, *Art and Miracle*, Ph.D. diss., University of London, 1995; André Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*. *Zografika* (Seminarium Kondakovianum) 3. Prague, 1931, გვ. 16.

31 სამწუხაროდ, ჩემს სტატიაში “რჩეული მმართველის იდეა” (გვ. 176) შეცდომა არის გაპარული და ხატის ედესაში გადასვენების ნაცვლად კონსტანტინოპოლში გადასვენებაა ნახსენები. თუმცა, მნიშვნელოვან ასპექტად რჩება ის ფაქტი, რომ ეს ინფორმაცია ხატის კონსტანტინოპოლში გადასვენების თანადროულია.

32 *Q* 762, გვ. 61. ფსევდო-ჯუანშერის *ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისას* გვიანდელი, ვახტანგის სწავლულ კაცთა კომისიისეული, ჩანართი ასურულ მამებზე საუბრისას ამ მონაკვეთს ასე გადმოგვცემს: ხატი, “...რომელი აღმართა ავეაროზ ბჭეთა ზედა ქალაქისათა, სადა-იგი ემართა კერპი ბილწი, რამეთუ დაუსუენა ხატი იგი ტილოსი, ფიცარსა ზედა გარდართხმული, რათა ყოველნი შემავალნი მუნ შინა ხილვით თაყვანის-ცემდენ.” *ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ., 1955, გვ. 213. XI საუკუნის ქართველი ისტორიკოსი VI საუკუნეში სპარსელთა ალყის დროს ედესის *კერამიდიონის* სასწაულებრივად წარმოქმნის ამბავსაც *Narratio-ს* შესაბამისად გადმოგვცემს. არ არის გამორიცხული, რომ ეს მონაკვეთი არა უშუალოდ *Narratio-დან*, არამედ ბიზანტიურ *მენოლოგიონში* ან *სვინაქსარში* 16 აგვისტოს საკითხავად შეტანილი მოკლე ტექსტიდან მომდინარეობდეს. ამ ტექსტების ნაწილი გამოცემულია: *Menologii anonymi Byzantini. Saeculi X. quae supersunt*. ed. B. Latyšev. Petropoli, 1912, გვ. 282–285. M. Guskin, *The Image of Edessa*. Brill, 2009, გვ. 88-

საინტერესოა, რომ ალავერდის ოთხთავის *მანდილიონის* ამსახველი მინიატურა, ფაქტობრივად, ხატს იმგვარად გამოსახავს, როგორც ამას *თხრობა* აღწერს, ანუ “ფიცარსა ზედა გარდართხმულსა და გარშემო ოქროთა მოქმნილს.” (სურ. 6)

ამასთან, 1090 წლით დათარიღებული ანონიმი ლათინი პილიგრიმის ჩანაწერების თანახმად, თუ სასახლის სხვა წმინდა რელიკვიები კონსტანტინოპოლში სახალხოდ იფინებოდა, ტილოს, ანუ ედესის ხატის ნახვის უფლება არავის ჰქონდა. იგი სპეციალურ ყუთში ინახებოდა, რომელიც ერთადერთხელ გაიხსნა, რასაც საშინელი ხანგრძლივი მიწისძვრა მოჰყვა და ქალაქში მრავალი ადამიანი დააგადდა. ხილვისას გაცხადდა, რომ სტიქია შეწყდებოდა, თუ ყუთი დაიღუპებოდა და ხატს აღარავინ ნახავდა. ხატი ოქროს ყუთში ჩადეს და დაღუპეს. იგი მას შემდეგ აღარ გახსნილა და აღარავის უნახავს.³³

ამდენად, X საუკუნის წყარო გვამცნობს, რომ ტილო ფიცარზე გადაიტომა, ხოლო XI საუკუნის დასასრულს, როდესაც ზემოხსენებული პილიგრიმი კონსტანტინოპოლში ჩავიდა, ხატი უკვე ყუთში ჩადებული, დაღუპული იყო და მისი ნახვის უფლება არავის ჰქონდა. ხომ არ უნდა ვივარაუდოთ, რომ 945 წელს ედესიდან კონსტანტინოპოლში გადატანილი რეალური ხატი უბრალოდ არ შეესაბამებოდა ბიზანტიურ სამყაროში გავრცელებულ ლეგენდას, რომლის თანახმადაც ედესის ხატი ტილოზე აღბეჭდილ მაცხოვრის სახეს წარმოადგენდა, შედეგად კი შეიქმნა ლეგენდა, რომელშიაც გაცხადდა ღვთის ნება *მანდილიონის* უბრალო მოკვდავის მიერ ნახვის აკრძალვის შესახებ?³⁴

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სანკტ-პეტერბურგის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ქართულ ხელნაწერთა კოლექციის კატალოგიზაციისას *ანტონ მარტყოფელის ცხოვრების* გვიანდელი რედაქციის დღემდე უცნობი ვერსია გამოვლინდა. ამ ტექსტის თანახმად, როდესაც ედესაში ჩატანის შემდეგ აბგარმა

115.

33 Krijnie N. Ciggaar, Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55. *Revue des Études Byzantines* 53 (1995), გვ.117–140.

34 ედესაში რეალურად არსებული ხატის რაობის საკითხის გარკვევისათვის შესაძლოა ყურადღებას ღირსია ის ხატები, რომლებსაც უძველესი ტრადიცია *ედესის ხატთან* აიგივებს.

ამგვარ ხატთან უძველესია ქართულ ანჩისხატი, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში *კერამიდიონად* ითვლებოდა. როგორც კარგადაა ცნობილი, ის წარმოადგენს VI-VII

საუკუნეებით დათარიღებულ ენკაუსტიკური ტექნიკით შესრულებულ ხატს, რომელიც XII

საუკუნის ბოლოს ვერცხლით შეიმოსა, ხოლო XIV საუკუნეში ტრიპტიქონად გადაკეთდა.

ხატის მოჭედილობა რამდენჯერმე შეეკეთა, მასზე XII, XIV, XVI და XVIII საუკუნეებში წარწერებიც შესრულდა. მოჭედილობაზე გამოსახულია ქრისტე პანტოკრატორი, ხოლო

ორიგინალური ენკაუსტიკური მხატვრობა წარმოადგენს ქრისტეს სახესა და მხრებს (სურ. 7, 8). შ. ამირანაშვილი, *ბეჭდოვანი ხელოვნება*. თბ., 1937, გვ. 5–22; თ. საყვარელიძე, ანჩის კარელი ხატი.

საბჭოთა ხელოვნება 5 (1976), გვ. 77–91.

ძნელია იმის დადგენა, შესაძლებელია თუ არა ანჩისხატი ედესაში შენახული “ფიცრის ხატის”

საგვარაუდო ორიგინალის ასლს წარმოადგენდეს, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ხატი საუკუნეების განმავლობაში კერამიდიონთან იყო გაიგივებული, მას სპეციალური ყურადღების ღირსად ხდის.

რაც შეეხება *ედესის ხატთან* დაკავშირებულ ეროვნულ ლიტერატურულ ტრადიციას, მისი მიმოხილვა მოცემულია ჩემს სტატიებში: “რჩეული მმართველის იდეა” და “ანჩისხატი”: *კერამიდიონი* პიერაპოლისიდან თუ *მანდილიონი* ედესიდან? *მრავალთავი* 20 (2003), გვ. 170–178.

ედესის ხატი ქალაქის კარიბჭის თავზე მოათავსა, ტილოს დაცვის მიზნით მას ზემოდან ჯერ კეცი, ხოლო შემდეგ ფიცარი დაედო. შედეგად, სასწაულებრივად წარმოიქმნა ორი *კერამიდი*,³⁵ ერთი კეცზე და მეორე ფიცარზე.³⁶

ცნობას VI საუკუნეში სპარსელების ალყის დროს ედესის კედელში სასწაულებრივად აღმოჩენილი *კერამიდიონის* შესახებ X საუკუნის *Narratio* გვაწვდის.³⁷ ამასთან, ტექსტის სხვა მონაკვეთში არის ცნობა ედესაში ხატის ხელით შექმნილ ასლ(ებ)ზე. თხრობის თანახმად, *მანდილიონის* წამოსაღებად იმპერატორმა რომანოზმა ედესაში სამოსატის ეპისკოპოსი აბრაჰამი გაგზავნა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფრთხილად დგას,

“ნუგუჯს შეიტყუვნენ ედესელთაგან და ნაცვლად ჰელითუქმნელისა მის ხატისა სხუად გამოხატული მსგავსი მისი მისცენ, რომელი იგი გამოეხატა მისაცემელად სპარსთა. და ესრეთ ორნივე იგი ურთიერთას მსგავსნი პატივიცემებოდეს ეკლესიასა შინა ნესტორიანთასა.³⁸ ამისთვისცა მივლინებულმან მან ორნივე სწორებით გამოითხოვნა და ვითარცა მოიყვანნეს მისსა, ჰელითუქმნელი იგი ხატი წარმოიყვანა.”³⁹

35 აბგარის ეპისტოლეის არაბულ ვერსიასა (J. H. Gottheil, An Arabic Version of the Abgar-Legend. *Hebraica* 7 (1890-1891): 268-277, გვ. 277) და სირიულ 1234 წლის *ქრონიკის* მიხედვით (Brock, *Transformation...*, გვ. 52), კირაპოლისში ორი კერამიდი წარმოიქმნა.

36 ტექსტი გამოსაცემად მზადდება ლელა ხოფერიასა და თინათინ ცერაძის მიერ. მადლობას მოვასხენებ ლელა ხოფერიას ინფორმაციის გაზიარებისა და სტატიაში მოხსენიების ნებართვისათვის.

37 ი. ყარაულაშვილი, ანხისხატი...

38 სავარაუდოდ, ცნობა ანტონი მარტყოფელის მერ ხატის ნესტორიანთა ეკლესიიდან გადმოსვენების შესახებ სწორედ *Narratio*-ს ამ მონაკვეთიდან უნდა მომდინარეობდეს. ფსევდო-ჯუანშერის *ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისას* გვიანდელი ჩანართის მიხედვით, “... რომელი იგი კეცი საფარველად მის ხატისა აღმართებულ იყო, მას ზედსა გამოსახულ იყო სხუა ხატი და მსგავსება წმიდისა მის საუფლოსა ხატისა, რომელი იგი სწორებით პატივიცემებოდეს, და ნესტორიანთა ეკლესიასა შინა დაესვენნეს.” *ქართლის ცხოვრება*, გვ. 213.

39 Q 762, გვ. 78-79. ბერძნული ტექსტის მიხედვით კი ასლი ორი იყო, ერთი, რომელიც სპარსელთათვის მისაცემად იყო შექმნილი, და მეორე, რომელიც ნესტორიანთა ეკლესიაში ითავიანებოდა: “... ἀποτέρας ταύτας μετά καὶ ἑτέρας τῆς ἐν τῇ τῶν Νεστοριανῶν ἐκκλησίᾳ τιμωμένης πάλαι καὶ αὐτῆς, ὡς ἔοικεν, ἀπὸ τῆς πρωτοτύπου μεταληφθεῖσῆς, ἐπιζητήσῃς...” “..მოიძია ორივე ეს [ხატი (ორიგინალი და სპარსელთათვის შექმნილი ასლი – ი. ყ.)], და კიდევ ერთი, რომელიც ითავიანებოდა ნესტორიანთა ეკლესიაში, და, როგორც ჩანს, დიდი ხნის წინ იყო გადაწერილი დედნიდან...” PG 113, სვ. 445.

სპარსელთათვის დაწერილი ხატის შესახებ ინფორმაცია *Narratio*-ს ტექსტში მანამდეც, სპარსელთა შეტევის შესახებ საუბრისასაც გვხვდება. ქალაქის უშედეგო ალყიდან მცირე დროს შემდეგ სპარსთა მეფის, ხოსროს ქალიშვილი ეშმაკმა შეიპყრო. ბოროტმა გოგონას პირით განაცხადა, რომ მხოლოდ *ედესის ხატის* ძალით დატოვებდა მას. ხოსრომ ედესელებს *მანდილიონის* დროებით მისთვის გაგზავნა მოსთხოვა. ედესელებმა “ამისთვისცა განიზრახეს განზრახვად კეთილი და გონიერი, და დაწერეს სახე უწერელისა მის ხატისა უფლისა, და ყოვლითურთ მიამსგავსეს სახესა მისსა და საზომსა და წარსცეს იგი საბურისსა.” ხატის მიახლოებისას გოგონაში ჩასახლებულმა ეშმაკმა აუწყა გარშემომყოფთ, რომ დატოვებდა მას, თუკი ხოსრო აღუთქვამდა, რომ ხატს ქალაქში არ შემოატანინებდა და უკანვე გაგზავნიდა. მეფე დათანხმდა, გოგონა განიკურნა და ხოსრომაც “ბრძანა წმინდისა მის ხატისა მიერ გზითვე გარეშე ქცევა, და მყისვე ქალაქსა მიყვანებად ვინაა წარმოიყვანა. და ფრიადითა ნიჭითა და შესაწირავითა ადავსნა მიმყვანებულნი იგი მისნი.” Q 762, გვ. 74-76. PG, 113, col. 443-444.

Narratio-ს ტექსტის ეს მონაკვეთი (არც ბერძნული და არც ქართული) არაფერს გვაძნობს

ამდენად, *Narratio*-ში მოხსენიებულია ედესაში არსებული ხელთქმნილი ასლები. რადგან იმავე ტექსტიდან ციტირებული პირველი პასაჟი გვარწმუნებს, რომ აბგარმა *მანდილიონი* ფიცარზე გადაჭიმა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ხელთუქმნილი ხატის ხელით შექმნილი ასლ(ებ)იც ფიცარზე დახატული იქნებოდა. X საუკუნის ტექსტის მიხედვით, ეპისკოპოსმა აბრაჰამმა მოახერხა ორიგინალის გარჩევა.⁴⁰ თუმცა აქვე უნდა გავიხსენოთ მიქაელ ასურის ტექსტი, რომლის ცნობითაც ათანასე ბაგ-გუმოიემ ედესის მოსახლეობის შეუმჩნეველად მოახერხა ორიგინალის მისი ბრძანებით შექმნილი ასლით შეცვლა.⁴¹ ამდენად, *ანტონი მარტოფელის ცხოვრების* ახალი ვერსია ერთადერთი ტექსტია, რომელიც ფიცრის ასლის წარმოქმნას სასწაულს მიაწერს.

როგორც ჩანს, ქართველი ავტორის მიერ მოხსენიებული პირველი მასალა, ფიცარი, შეესაბამება *ედესის ხატის* შესახებ სირიულ წყაროებში დაცულ ზოგიერთ ცნობას.⁴² თუმცა, *იოანე ზედაზნელის და მოწაფეთა საქმენის* თანახმად, ხატზე ქრისტეს სრული ფიგურაა გამოსახული, ხოლო გამოსახულების ქვეშ სირიული წარწერა გვამცნობს: “ვის ეგე ჰხედავთ, მან მომავლინა.” ხომ არ შეიძლება ქართველ ავტორს გამოეყენებინა ხელთუქმნილი ხატის სასწაულებრივად წარმოქმნის ამსახველი მისთვის ნაცნობი რაიმე სხვა მოდელი?

ქრისტეს ხელთუქმნილი ხატი – მაცხოვრის სხეულის სრული გამოსახულება?

აქ უნდა გავიხსენოთ ცნობილი ხელთუქმნილი ხატი, რომელიც რომში ინახება და ლატერანის ეკლესიის წმიდათაწმიდა სამლოცველოს [Sancta Sanctorum] *acheropita* ხატად არის ცნობილი. (სურ. 9).⁴³ ეს ხატი არასოდეს ყოფილა ასოცირებული მეფე აბგართან, ან გაიგივებული ედესის ხატთან. პირველად იგი მოიხსენიება *Liber Pontificalis*-ში,⁴⁴ რომლის თანახმადაც ხატი პროცესიით გაატარეს რომში სტეფან II-ის პაპობის დროს (752–57);⁴⁵ აქვეა ინფორმაცია, რომ ხატი ვერცხლით მოიჭედა პაპ ინოკენტი III-ის დროს (1198–1216).⁴⁶

ამ ასლის ნესტორიანთა ეკლესიაში დასვენების შესახებ. რაც შეეხება ბერძნულ ტექსტში ნახსენებ მესამე ასლს, თხრობა მისი წარმოშობის შესახებ დეტალურ ინფორმაციას არ შეიცავს.

40 მიქაელ ასურის თანახმად, ათანასემ გარკვეული პერიოდის შემდეგ ეს ამბავი თანამორწმუნეებს (ბროკის თანახმად, მართლმადიდებლებს) გაუზიარა, და ხატის დასაგანებლად ბაპტისტერიუმი ააგო. Brock, *Transformation...*, გვ. 51.

41 იხ. შენ. 27.

42 ტექსტში რომ ფიცარი თეოდოსიოს მრეხელის, ხოლო კედელი ეზდერიოზ ნაბუქელი მომზადებულად იხსენიებოდეს და არა პირიქით, შესაძლებელი იქნებოდა კედლისა და კეცის სიმბოლურ ექვივალენტობაზე საუბარი.

43 H. L. Kessler and J. Zacharias, eds., *Rome 1300: On the Path of the Pilgrim*. New Haven, Conn., 2000; S. Romano, M. Andarolo, W. Angeleli, და E. Parlato – სტატიები *Il Volto di Cristo*-ს მეორე თავი *L'acheropita del Salvatore, Sancta Sanctorum* ხატს ეძღვნება. Wolf and Morello, *Il Volto di Cristo*, გვ. 39–52.

44 *Liber Pontificalis*, vol. 1, 443. Wolf and Morello, *Il Volto di Cristo*, გვ. 39, 43, 51–52.

45 G. Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*. University Park, Pa., 2004, გვ. 125; პროცესია აიკრძალა პაპ პიუს V დროს (1566–72). H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. E. Jephcott Chicago, 1994, გვ. 498–502.

46 R. Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds—Essays in Art and Culture*. London, 1997,

XI და XII საუკუნეებით დათარიღებული გვიანდელი ლათინური ტექსტების მიხედვით, ეს ხატი “ნახევრად-ხელთუქმნელია.”⁴⁷ ყველაზე ადრეული ამ ტექსტიდან, რომელიც 1029 წლით თარიღდება, საუბრობს ქრისტეს ორი ხატის შესახებ რომში: ლატერანის ხატზე (*Sancta Sanctorum*), რომელიც სასწაულებრივად გადაბრძანდა რომში, და მეორე, წმინდა ლავრენტის ბაზილიკაში დასვენებულ ხატზე, რომელიც რომში ვესპასიანმა (69–79) ან ტიტემ (79–81) ჩამოიტანა. დაახლოებით 1145 წელს ნიკოლაუს მანიაკუტიუსმა (*Nicolaus Maniacutius*) თავისი *მაცხოვრის ხატის ისტორიაში* (*Historia Imaginis Salvatoris*) აღნიშნა, რომ ამ ხატის გამოსახვა დაიწყო ლუკა მოციქულმა,⁴⁸ მაგრამ დასრულდა ღვთის მიერ გამოგზავნილი ანგელოზის ხელით.⁴⁹ ლათინი ავტორის თანახმად, ეს ხატი რომში ჩამობრძანდა ტიტეს მიერ იერუსალიმის დაპყრობის დროს. გერალდ უელსელი (*Gerald of Wales*), რომელმაც რომში XIII საუკუნის პირველ ნახევარში იმოგზაურა, იხსენიებს რომში იესოს ორი ხატს, *Uronica*-ს ლატერანში და *Veronica*-ს წმინდა პეტრეს ბაზილიკაში. გერალდის თანახმად, ქრისტეს ორი თუ სამი ხატი დაწერილი იყო ლუკა მოციქულის მიერ, ხოლო ერთ-ერთი მათგანი გადატანილი და დაცული ლატერანის წმიდათაწმიდაში.⁵⁰

XX საუკუნის დასაწყისში ჩატარებულმა სარესტავრაციო სამუშაოებმა ცხადყო, რომ ლატერანის ხატი შესრულებულია ტემპერით ტილოზე, დაფიქსირებულია კაკლის ხის დაფაზე. ტილოზე გამოსახული იესოს სახე, რომელიც ამკობს ტახტზე მჯდომი ქრისტეს სრულ ფიგურას (142 X 58.5 სმ), ცალკეა მიმატებული. არსებობდა წარწერაც, “იესო ქრისტე ემანუილი,” რომლის გარჩევაც ახლა შეუძლებელია.⁵¹ დაფას ათარიღებენ ან V-VI,⁵² ანდა VII-VIII საუკუნეების მიჯნით. თავად იესოს სახე ტილოზე, როგორც ჩანს მიმატებულია, სავარაუდოდ, X საუკუნეში,⁵³ ედესის ხატის ლეგენდასთან, ანუ ტექსტში აღნიშნულ ტილოზე აღბეჭდილი მაცხოვრის სახესთან, შესაბამისობაში მოსაყვანად.

გვ. 98–99.

47 G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim, etc., 1990, გვ. 52–73; მისივე, *Laetare Filia Sion. Ecce Ego Venio et Habitato in Medio Tui: Images of Christ Transferred to Rome from Jerusalem*, in *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian, and Islamic Art* (Studies in Honour of Bezalel Narkiss on the Occasion of his Seventieth Birthday), ed. B. Kühnel, *Jewish Art* vols. 23–24 (1997–98), გვ. 418–29, განს. გვ. 422.

48 ტრადიციის მიხედვით ლუკა მოციქულმა დაწერა ღვთისმშობლის ჩვილელი ხატი. *Belting, Likeness*, გვ. 49–53 და 57–59; M. Bacci, *Il pet. Dell’ Evangelista. Storia delle imagi i sacre attribuite a san Luca*. Pisa, 1998, გვ. 250–254.

49 ტექსტი გამოცემულია *De sacra imagine SS. Savoris in palatio Lateranensi*. Rome, 1709, ნაწივეტი დაბეჭდილია: Wolf, *Salus Populi*, გვ. 321–22 (გამოკვლევა მოცემულია გვ. 60–73). ერთი პასაჟის ინგლისური თარგმანი მოცემულია: *Belting, Likeness*, გვ. 500.

50 Gerald of Wales, *Speculum Ecclesiae*. Cf. J. S. Brewer, ed. *Giraldi Cambrensis Opera* 4. *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores* 21. London, 1873, გვ. 278–79. ინგლისურად ნათარგმნი ნაწივეტები: *Belting, Likeness*, 542; B. M. Bolton, *Advertise the Message: Images in Rome at the Turn of the Twelfth Century*, in *The Church and the Arts* (Papers Read at the 1990 Summer Meeting and the 1991 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society), ed. D. Wood. Cambridge, Mass, 1992, გვ. 117–130.

51 J. Wilpert, *L’Acheropita ossia l’ imagine del Salvatore nella Capella des Sancta Sanctorum*. *L’Arte* 10 (1907): 161–77 და 247–22; G. Hartman, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*. Freiburg im Breisgau, 1908, გვ. 40–41, 53.

52 Wilpert, “L’Acheiropita;” *Belting, Likeness*, გვ. 68.

53 Kessler and Zacharias, *Rome 1300*, გვ. 62–63.

ამდენად, როგორც ვხედავთ, მანდილიონის ლიტერატურული აღწერისგან განსხვავებული მაცხოვრის ხელთუქმნელი გამოსახულებანი და მათ ირგვლივ არსებული ლიტერატურული ტრადიციები საკმაოდ ადრინდელ პერიოდში დასტურდება.

ლიტერატურული ტრადიცია არსებობს აგრეთვე იესოს ფრესკული ხელთუქმნელი გამოსახულების შესახებაც. იგი შემოგვინახა ეგნატე ბერის *თხრობამ* სალონიკში ღირსი დავითის ეკლესიის მშენებლობის შესახებ.⁵⁴ გამომცემელმა ვენანს გრუმელმა (Grumel) ტექსტი XII საუკუნით დაათარიღა.⁵⁵ იგი ეკლესიის აფსიდზე ქრისტეს ხატის სასწაულებრივად გამოსახვის ამბავს გადმოგვცემს. ტექსტში აღწერილი ხატი მსგავსია დღემდე შემონახული აფსიდის მოზაიკის შუა ნაწილში წარმოდგენილი ცისარტყელაზე მჯდომი ქრისტეს გამოსახულებისა, რომელიც ეზეკიელის ხილვის დეტალს წარმოადგენს. (სურ. 10). ეს გამოსახულება, რომელიც ხელთუქმნელის სახელით არის ცნობილი, თარიღდება VI-VII საუკუნით.⁵⁶

თავად *თხრობის* საუქუტი იწყება ქრისტიანთა დევნის ამბით III საუკუნის ბოლოსა და IV საუკუნის დასაწყისში. ტექსტის მიხედვით, იმპერატორი მაქსიმიანე სალონიკში მიემგზავრება ოჯახთან ერთად, რათა მოამზადოს ომი “სავრომატელთა” წინააღმდეგ. მისი ავადმყოფი ქალიშვილი თეოდორა საიდუმლოდ ინათლება. იგი სთხოვს მამას, აავოს აბანო ქალაქის ჩრდილოეთ ნაწილში, რომელიც ლატომიას სახელითაა ცნობილი. მამამისის ომში წასვლის შემდეგ თეოდორა და ქალაქის ეპისკოპოსი იწყებენ აბანოს ეკლესიად გადაკეთებას. თეოდორას სურვილის თანახმად, მხატვარი იწყებს აფსიდის კედელზე ღვთისმშობლის გამოსახულების ხატვას, მაგრამ ღამის განმავლობაში ღვთისმშობლის ფრესკის მონახაზი სასწაულებრივად იცვლება ქრისტეს გამოსახულებით.

ტექსტის მიხედვით, მალე თეოდორა იძულებულია დამალოს მაცხოვრის გამოსახულება, ბრძანებს რა მის ამოშენებას. შედეგად, როდესაც მაქსიმიანეს ბრძანებით მთელ მიმდებარე ტერიტორიას ცეცხლს მისცემენ, ფრესკა გადარჩება, მოგვიანებით კი იგი სასწაულებრივად გამოვლინდება ხატმებრძოლი იმპერატორის ლეონ სომეხის (813-20) ზეობის პერიოდში.

ტექსტიდან ვგებულობთ, რომ ქრისტე გამოხატულია ბრწყინვალე ღრუბელზე მჯდომარე, გარშემორტყმული ოთხი მახარებლის სიმბოლური გამოსახულებით. იესოს ფეხქვეშ კი იკითხება წარწერა (რეალურ ფრესკაზე იგი არ არსებობს): “სიცოცხლის წყარო, მორწმუნე სულთა უწმინდესი საყუდელი. ვილოცე და ჩემი ღოცვა შესმენილ იქნა. მივალწიე რა ჩემს სურვილს, მე გავაკეთე ეს, რათა ამესრულებინა აღთქმა, [მე], რომლის სახელიც ღმერთმა იცის.” ამავ ტექსტის მიხედვით, ქრისტეს უჭირავს გრაგნილი, რომლის წარწერაც ესაია

54 *Edifying Narrative on the Theandric Icon of Our Lord Jesus Christ which Appeared at the Monastery of Latomon at Thessaloniki*, composed by Ignatius Monk and Cathegoumenon at the Monastery Acapniou at Thessaloniki, in K. J. Kavan, *Art and Miracle*, გვ. 158–167.

55 V. Grumel, *La Mosaïque du ‘Dieu Sauveur’ au monastère du ‘Latome’ à Salonique. Echos d’Orient* 30 (1930): 157–75, გვ. 165–68. E. Bakalova, *Bachkovskaia kostnica*. Sofia, 1977, გვ. 68.

56 Ezekiel 2:9–10. Kavan, *Art and Miracle*, გვ. 160. R. Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and Icons*. London, 1984, გვ. 132; J. Snyder, *The Meaning of the ‘Majestas Domini’ in Hosios David*. *Byzantion* 37 (1967), გვ. 151.

წინასწარმეტყველის ხილვას ეხმაურება (25:9; “აჰა, უფალი, ღმერთი ჩვენი, რომლისა მიმართ მოსავ ვართ. და მხიარულ ვართ მაცხოვარებისა ჩვენისა ზედა, რამეთუ ესე არს უფალი, რომლისა არს მოლოდება. ვიხარებდეთ და ვიშვებდეთ მაცხოვარებასა ჩვენსა”).⁵⁷ ამდენად, მოცემულია ორი წარწერის ციტირება: ერთი გამოსახულების ფეხთან, რომელიც არ არსებობს მოზაიკაზე, და მეორე, გრაფიკაზე, რომელიც რეალურად არსებობს. ანუ, რეალური გამოსახულების აღწერას ავტორი უსადაგებს გარკვეულ მოდელს, რომელიც მეტ-ნაკლებად შეესაბამება ფრესკაზე არსებულ გამოსახულებას.

ნათელია, რომ *თხრობის* ავტორისთვის ქრისტეს გამოსახულება თავიდანვე ხელთუქმნელია. კატარინა კავანი ასკვნის, რომ ნაწარმოების ავტორს მხედველობაში ჰქონდა რაღაც განსაკუთრებული გამოსახულება, რომლის შესახებაც მან თავისი მოთხრობა შეთხზა.⁵⁸ მე კი, ქართველი ისტორიკოსის ცნობებისა და ლატერანის ხატის შესახებ არსებული ლიტერატურული ტრადიციის გათვალისწინებით, გამოვთქვამ მოსაზრებას, რომ VIII-IX საუკუნეებისათვის (ან შესაძლოა უფრო ადრეც) არსებობდა გარკვეული ტრადიცია ქრისტეს სრულტანიანი ხელთუქმნელი გამოსახულების შესახებ. ამ ტრადიციის თანახმად, ხატი ღვთაებრივი ჩარევის შედეგად გამოისახება (ანგელოზის დახმარებით) და წარმოადგენს ქრისტეს სრულ ფიგურას, რომლის ფეხებთანაც იკითხება წარწერა, რომელიც ადასტურებს გამოსახულების სასწაულებრივ წარმოშობას.

ამდენად, თითქოსდა მოხერხდა ასურულ მამათა ცხოვრების უძველეს რედაქციაში საქართველოში მაცხოვრის ორი გამოსახულების სასწაულებრივად შექმნის შესახებ მონაკვეთის სავარაუდო ლიტერატურული წყაროების დადგენა. სავარაუდოა, რომ ქართველი ავტორისთვის ცნობილია როგორც ადრეული სირიული ტრადიცია,⁵⁹ რომელიც *ედესის ხატს* ფიცარზე გამოსახულ

57 წარწერა თითქმის იმეორებს ღირსი დავითის მოზაიკაზე არსებულ რეალურ წარწერას: “იხილე უფალი ჩვენი, რომლისა მიმართ მოსავ ვართ, და მხიარულ ვართ მაცხოვარებისა ჩვენსა ზედა, ვინაიდან იგი მოანიჭებს მშვიდობას ამ სახლს.” Kavan, *Art and Miracle*, გვ. 159.

58 იქვე, გვ. 166.

59 ვფიქრობ, ზოგადად ადრეული სირიულ-ქართული ურთიერთობანი უფრო მრავალფეროვანი და მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ჩვენთვის სადღეისოდ ცნობილია. რამდენადაც ვიცი, ჩემი მოსაზრება სირიული არქიტექტურის ზეგავლენაზე ადრეულ ქართულ და სომხურ არქიტექტურაზე დადასტურებას პოულობს ტაო-კლარჯეთის მაგალითზე და შემდგომ, უფრო ღრმა კვლევას საჭიროებს. აგრეთვე შესასწავლია სირიული კედლის მხატვრობისა და მინიატურების მიმართება ქართულ იკონოგრაფიასთან. პროფ. ერიკა კრუიკშენკ-დოდის თქმით, მსგავსება ამ ორ მხატვრულ ტრადიციას შორის მარ-მუსა ალ-ჰაბაშის ფრესკებში იკვეთება (Erica Cruikshank Dodd. *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi: A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto, 2000). თუმცა, თუკი ეს კავშირი ნამდვილად დადასტურდა, პარალელების ძიება, ალბათ, რაბულას სახარების (VI ს. მიწურული) მინიატურებიდან უნდა დაიწყოს.

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ახლახან წყაროსთავის ოთხთავის მინიატურებზე შესაძლო სირიული ზეგავლენის შესახებ მსჯელობისას მარკუს ბოგიშმა (Markus Bogisch) ყურადღება მიაქცია იმას, რომ ქართული მინიატურები ეთიოპიურ-კოპტურ მინიატურებთანაც ამჟღავნებს მსგავსებას რაც, სავარაუდოდ, ორივე ტრადიციაზე სირიულის ზეგავლენის შედეგი შეიძლება იყოს. ხოლო თუ გავითვალისწინოთ ეთიოპიურ ანბანის საოცარ გრაფიკულ მსგავსებას ქართულ ასომთავრულ, სომხურ და კავკასიურ ალბანურ დამწერლობასთან, და, ამასთანავე, იმასაც, რომ ეთიოპიურ ქრისტიანულ ტრადიციაში, ქართულის მსგავსად, აგრეთვე ფიგურირებენ ქვეყანაში ჩასული სირიელი მამები, პარალელების ძიების აუცილებლობა, ვფიქრობ, *a priori*

მაცხოვრის ხატად მოიხსენიებს, აგრეთვე სხვა თქმულებებიც ქრისტეს სრულტანიანი ხელთუქმნელი გამოსახულებების შესახებ, რომლებიც, როგორც ვნახეთ, ლატერანის ხატის შესახებ ლათინურმა და სალონიკის ღირსი დავითის ეკლესიის აფხიდის მოზაიკური ფრესკის შექმნის შესახებ ბერძნულმა გადმოცემებმა შემოგვინახა.

აგრეთვე საფუძველს არ უნდა იყოს მოკლებული მოსაზრება, რომ ქართველი ავტორი ამ გადმოცემებს საქართველოში რეალურად არსებულ გამოსახულებებს, კონკრეტულ ხატს და ფრესკას უსადაგებს და ქმნის ლოკალურ გადმოცემას საქართველოში მაცხოვრის ხელით-უქმნელი გამოსახულებების სასწაულებრივად წარმოქმნის შესახებ.

Irma Karaulashvili

The Mandyllion of Edessa and Keramidion of Hierapolis in the Oldest Version of the Lives of Syrian Fathers.

Present paper is a revised part of my article “The Abgar Legend Illustrated: Interrelation of the Narrative Cycles and Iconography in the Byzantine, Georgian and Latin Traditions,” in *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*. A Colloquium organized by the Index of Christian Art, April 8-9, 2004, ed. Colum Hourihane. Index of Christian Art, Department of Art and Archeology (Princeton & Pennsylvania: University Press, 2007): 245-260.

It treats an information provided in one of the recently discovered Georgian manuscripts on Mount Sinai (N/Sin-50) contains the ancient redaction of the text entitled the *Lives of Syrian Fathers*, namely the *Deeds of Ioane Zedazneli and His Disciples*. According to this text, dated by the editor to the tenth century (with a prototype that was presumably even earlier), among the twelve Syrian monks that came to Georgia in the second half of the sixth century were Ezderios of Samtavisi and Theodosios of Rekha. In Syria “[Ezderioz] of Nabuk’ (resp. Mabbug) “was the servant of the Icon of the Saviour,” and Theodosios, the

ნათელი ხდება.

საგულისხმოა, რომ ქართული და ეთიოპიური ლიტერატურული ტრადიციების ურთიერთმიმართების კვლევა მიმდინარეობს, და საკითხი ნაწილობრივ გაშუქებულიცაა თამილა მგალობლიშვილის სტატიაში, რომელიც აგრეთვე წინამდებარე კრებულში იბეჭდება (“ოთხთა ეკლესია: სოლომონის ახალი ტაძარი, ახალი სიონი თუ ორივე ერთად?”). მიმოხილულია იგი აგრეთვე ნაშრომში “Mtskheta – Another Jerusalem of Georgia,” რომელიც ებრაული უნივერსიტეტისა და ევროკავშირის ფორუმის მასალებში იბეჭდება. ამ ორ სტატიაში მკვედვარი გვთავაზობს აქსუმსა და ღალიბელასთან, როგორც “ეთიოპიური იერუსალიმის” სახესთან დაკავშირებული გადმოცემების ანალიზს. ზოგადად ქართულ-ეთიოპიურ ქრისტიანულ ტრადიციებს შორის პარალელების განხილვას თ. მგალობლიშვილი საქართველოსა და წმინდა მიწის ურთიერთკავშირისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში შემოგვთავაზებს.

prince of Urha, “was ordained as a deacon and monk of the Icon of Christ...” In Georgia the two fathers built churches and decided “to paint the icons instead of the image [*sic*] of the Lord. Theodosios prepared the wall, while Ezderios crafted the wood[en tablet].” The two images were imprinted on the material prepared due to divine intervention. One of them, namely the image on the wood, represented the full-length figure of Christ “and at the feet [of representation] was written in Syriac letters ‘I am revealed/sent by Him, Who you see here.’”

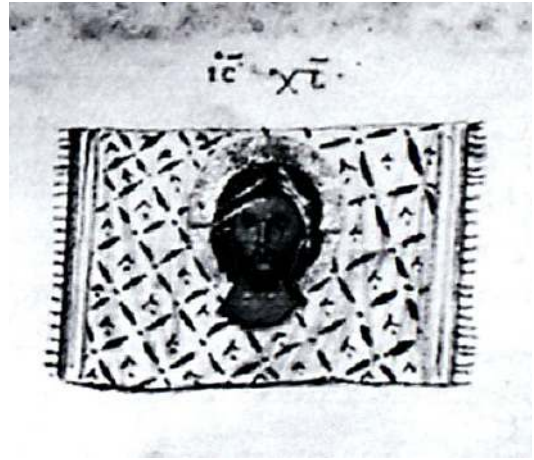
It is possible to assume from this passage, that the Georgian author introduces those pictorial representations—the icon and the fresco—that constituted the element of the Byzantine church decoration by the tenth century, the period to which the text is dated. The “ignorance” of the author in this particular case should be pointing to the fact that by the period when this text was written the Georgians do know that the images exist in Edessa and Hierapolis. However, their connection to the Abgar legend is either totally unknown, or the image is simply mentioned as the one sent to the king Abgar, similar to information provided in the majority of early Syriac sources, as well as in the texts derived from them. Moreover, it is possible to trace that some Syriac sources (Agapius of Manbij (tenth century), Michael the Syrian (twelfth century), Bar Hebraeus (thirteenth century) and *Chronicon ad annum 1234*) also designate the icon as “an image on the wood[en tablet].”

Texts related to the emergence “*acheropita* of Sancta Sanctorum of the Lateran church” and the image of Christ in the apse of the Church of Hosios David in Thessaloniki help to establish a *topos* related to miraculous appearance of the full-length *acheiropoiētos* image of Christ. As the texts recount, these images are produced due to divine intervention (started by a painter and concluded by an angel). The inscription at the foot of presentation is also present.

Therefore, it is possible to conclude that the Georgian chronicler knows not only the early Syriac tradition, according to which the Edessan image is mentioned as a portrait painted on wood, but also other stories related to the full-length *acheiropoiētos* images of Christ. He appropriates these narratives to the existing images and creates a local tradition about the miraculous icon and fresco that had neither been brought to Georgia from Syria nor produced via direct contact with the original - they appear miraculously *in situ*.



სურ. 1.



სურ. 2.



სურ. 3.



სურ. 4.



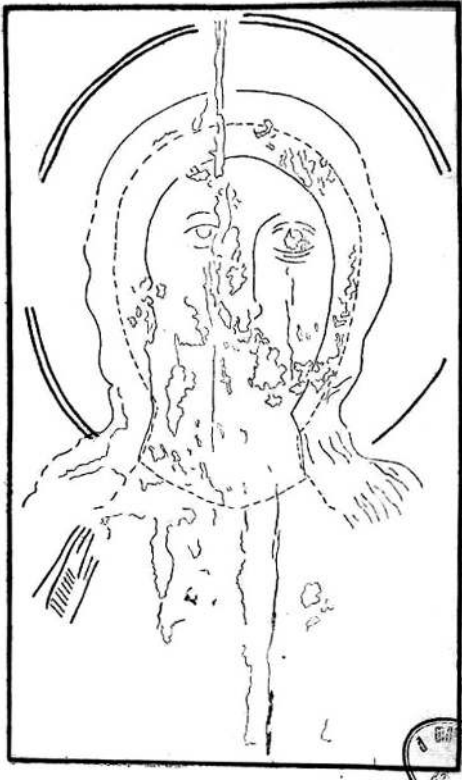
სურ. 5.



სურ. 6.



სურ. 7.



სურ. 8.



სურ. 9.



სურ. 10.



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

ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი¹

სოფელი ბრდაძორი ქვემო ქართლში, წოფის წყლის მდინარის ხეობაში მდებარეობს. ნ. ჩუბინაშვილის ცნობით, ადრეულ შუა საუკუნეებში სოფელს ეკლესია არ ჰქონია და მის ფუნქციას ფართო ბაქანზე აღმართული ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი (სურ.1) ასრულებდა, მის სიახლოვეს კი “ქრისტიანული რიტუალები, აქტები” და ნათლობის ცერემონიები ტარდებოდა, ეკლესია გაცილებით გვიან, 1840 წელს აშენდა, მშენებლობის დროს ამ ადგილას ნაპოვნი ქვასვეტები და მათი ფრაგმენტები კი კედლებში იქნა ჩატანებული.² გასულ საუკუნეში ბრდაძორის ქვასვეტები და ქვაჯვარათა ფრაგმენტები საქართველოს შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გადაუტანიათ.³

საკუთრივ ქვასვეტი შედარებით კარგადაა შემონახული – მას შემორჩა ბაზისი (110X110X110 სმ) და სვეტი (600X42X42 სმ)⁴, მხოლოდ დამაგვირგვინებელი ნაწილია დაკარგული.

ბაზისის ჩრდილო-დასავლეთი კუთხის დიდი ნაწილი ამოტეხილია. ამ დაზიანების გამო დაიკარგა მის წინა პირზე ამოკვეთილი ბოლნური მედალიონის ზედა ნაწილი და ჩრდილოეთი გვერდის სიმბოლური კომპოზიციის ნახევარი, აგრეთვე “კოვზისებური” ორნამენტით დაფარული ბაზისის ზედა არშიის დიდი მონაკვეთი, (რომლის ფრაგმენტები სამხრეთ-დასავლეთსა და აღმოსავლეთ გვერდებზეა შემორჩენილი), დაზიანებით შექმნილ ნახვრეტში ბაზისში ჩადგმული სვეტის დაუმუშავებელი ქვედა ზედაპირებიც გამოჩნდა.

სვეტი ზოგან დაბზარულია (ისევე როგორც ბაზისი), მოტეხილია მისი სამხრეთსა და აღმოსავლეთ წახნაგთა ზედა ნაწილები.

ქვასვეტის სამი წახნაგი ორნამენტული ხასიათის რელიეფებითაა შემკული. სუჟეტურ კომპოზიციებს, რომლებიც, სამწუხაროდ, ძლიერადაა დაზიანებული, მხოლოდ მთავარი მხარე უჭირავს. გამოსახულებათა ზედაპირები გამონაკლისის გარეშე, ყველგან ჩამოტეხილია, აშკარად სპეციალურად. რელიეფებს ნათლად ატყვია რკინის იარაღით დატოვებული კვალი. სცენებისაგან განსხვავებით, ჩუქურთმები გაცილებით უფრო კარგადაა დაცული (თუ არ ჩავთვლით მცირერიცხოვან გამოქარულ ადგილებს, ძირითადად სვეტის ქვედა ნაწილებში). განადგურებულია ბაზისის სამხრეთ მხარეს ადრე არსებული ექვსსტრიქონიანი

1 ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია, მაგრამ საგანგებოდ არ ყოფილა გამოკვლეული. ქვასვეტი მოკლედაა მოხსენიებული ნ. ჩუბინაშვილის ნაშრომში, რომელიც ძეგლს (V)-VII სს-ით ათარიღებს: იხ. Н.Г.Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, გვ.8,71; მას მოკლედ მიმოიხილაეს კ. მაჩაბელი ბრდაძორში ნაპოვნი ქვასვეტების ისტორიასთან დაკავშირებით: იხ. კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ.87; შედარებით უფრო დაწვრილებით ქვასვეტს ეხება გ. ჯავახიშვილი, რომელსაც რამდენიმე სცენის იდენტიფიკაცია და დათარიღება (VI-VIII სს.) აქვს მოყვანილი: იხ. გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული ქვასვეტები, თბ., 1998, გვ.33. ტაბ.LXXII, LXXIII.

2 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ.8.

3 იქვე, გვ.8,71.

4 ზომები გ. ჯავახიშვილის მიხედვით არის მოცემული: იხ. გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.33.

ასომთავული წარწერაც.⁵

სდუეეტური რელიეფების ბარბაროსული განადგურება უადრესად სამწუხაროა, რადგან ბრდაძორის დიდი ქვასვეტი საკმაოდ მაღალი მხატვრული ღირებულებით გამოირჩევა, რაც, როგორც მის ზომებს ეთქმის, ასევე რელიეფების შესრულების უმაღლეს დონესა და რთული იკონოგრაფიული პროგრამის ჩანაფიქრს.

ამჟამად სცენების იდენტიფიკაცია და აქედან გამომდინარე, ქვასვეტის იკონოგრაფიული სქემის წაკითხვა მხოლოდ ფიგურათა კონტურებისა და შემთხვევით გადარჩენილი მცირერიცხოვანი დეტალების საშუალებით თუ შეიძლება.

მძლავრ ბაზისზე აღმართული ექვსმეტრიანი სვეტი საქართველოში ყველაზე მაღალ მემორიულ ძეგლად ითვლება⁶ და თავისი შთამბეჭდავი, რეპრეზენტაციური ხასიათით პარალელს ოქუნის ოთხმეტრიან სტელებთან (VI ს.) პოვებს.⁷

ბრდაძორის ქვასვეტის მთავარი წახნაგი ორმაგი ღენტებით “შემოჭერილი” ლილვების საშუალებით რამდენიმე სწორკუთხა, ერთმანეთის თავზე განთავსებული მონაკვეთადაა დაყოფილი. გვერდებიდან რელიეფური ველები ვერტიკალურად ჩაყოლებული თევზიფხური ორნამენტით დაფარული ნახევარსვეტებითაა შემოსაზღვრული. მხოლოდ დიდი ჯვრისგამოსახულებიანი ქვედა კომპოზიცია არის მთლიანად “ღენტებიანი” ლილვებით მოჩარჩოებული.⁸

სწორკუთხა მონაკვეთებში მოქცეულ სცენებს შორის ორი ორნამენტული ჩანართია განთავსებული, რომელთაც როგორც კომპოზიციური, ასევე შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს: გეომეტრიული ორნამენტები გამოჰყოფს იკონოგრაფიულად ყველაზე მნიშვნელოვან სცენებს და მათ აზრობრივ დიფერენციაციას უწყობს ხელს.

კომპოზიციები ქვასვეტის წახნაგის ცენტრშია მოთავსებული, მათ ფარგლებს გარეთ დარჩენილი ზედაპირის ვიწრო ზოლები კი გლუვადაა დატოვებული. გაფორმების იგივე პრინციპი დანარჩენ გვერდებზეც არის გამოყენებული. ოღონდ იქ სადა სიბრტყეები უფრო ფართოა და დამატებითაა გაფორმებული. ამ ხერხით ოსტატი თითქოს ხაზს უსვამს ქვასვეტის აზიდულ ფორმას, მის სიმაღლეს.

როგორც აღინიშნა, რელიეფური გამოსახულებები ძლიერაა დაზიანებული, თუმცა მათი შინაარსის ამოკითხვა მაინც შესაძლებელია. ქვემოდან ზემოთ აქ შემდეგი სცენებია წარმოდგენილი: დიდი საზეიმო ჯვრის ამსახველი ვერტიკალურად წაგრძელებული კომპოზიცია (სურ.2), “აბრაამის

5 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ.12; გ. გაგოშიძე, ხოქორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ჩაშენებული ადრეული შუა საუკუნეების ქვასვეტები. ნარკვევები, V, თბ., 1999, გვ. 70.

6 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ.8.

7 Декоративное искусство средневековой Армении, Л., 1971, გვ.18, ტაბ.28-29.

8 ამგვარი მოჩარჩოება ხშირად გვხვდება VI-VIII სს. ქართულ ძეგლებზე: მაგ., საცხენისის (VII ს.), განთიადის (VII ს.), ნათლისმცემლის (VI-VIII სს.) ქვასვეტები: იხ. კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, ტაბ.33,35,14; ბურდიანის ტრაპეზი (VII ს.): იხ. ნ. იამანიძე, ახლად აღმოჩენილი ტრაპეზი სოფელ ბურდიანიდან. საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბ., 2005, ტაბ.10,14; სამმაგი ღენტებით “შემოჭერილი” ნახევარსვეტები გვხვდება კოპტურ არქიტექტურაში: იხ. J.M. McKenzie, The Architecture of Alexandria and Egypt, 300 B.C.- A.D. 700, Yale University Press, 2007, ტაბ. 506 a-b.

მსხვერპლშეწირვა”, ორნამენტული ჩანართი (სურ.3) და ცხენისგამოსახულებიანო სიმბოლური კომპოზიცია, საქტიტორო სცენა, გაურკვეველი შინაარსის იშვიათი სფუჟეტი (სურ.4), რომელსაც ჩვენ ქვემოთ დაწვრილებით შევეხებით, “დანიელი ღომთა ხაროში”, გველეშაპის მლახვრელი წმინდა მხედარი (სქ.4,სურ.5), მეორე ორნამენტიანი ჩანართი, “შობა” (სურ.6) და “მოგვთა თაყვანისცემა”, გამოსახულებებს ჯვრების ორი სახეიმო კომპოზიცია აგვირგვინებს. (სურ.7).

პირველ შეხედვისთანავე ჩანს, რომ სცენების განთავსებაში გარკვეული სისტემაა დაცული – ქვასვეტის კომპოზიციურ სქემას ჯვრის გამოსახულება უქმნის საფუძველს.⁹ შემდეგი საკვანძო კომპოზიცია “აბრაამის მსხვერპლშეწირვა” უფრო წაგრძელებული ფორმის მონაკვეთშია მოთავსებული და ორნამენტული ველით გამოიყოფა ქვასვეტის დანარჩენ სცენებისაგან, რომლებიც თანმიმდევრულად ვითარდება წახნაგის ვერტიკალურ ზედაპირზე. მეორე ჩანართი ქვაჯვარას იკონოგრაფიული სქემის კიდევ ორ უმნიშვნელოვანეს კომპოზიციას – “შობასა” და “მოგვთა თაყვანისცემას” გამოჰყოფს.

ჯვარცმის ძველადტქმისეული პარალელი – “აბრაამის მსხვერპლშეწირვა” – მსხვერპლისა და ხსნის თემებთანაა დაკავშირებული¹⁰. ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ფართოდ გავრცელებული ეს ბიბლიური ეპიზოდი¹¹ ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში მამულასა (VII-VIII სს.)¹² და უსანეთის (VIII-IX სს.) ქვასვეტებსა და წებელდის კანკელზე (VII-VIII სს.)¹³ გვხვდება.

ბრდაძორთან შედარებით ეს უფრო მოგვიანო პერიოდის ძეგლები თავისი კომპოზიციური თავისებურებებისა ან დაზიანებულობის გამო არ ქმნის სრულ წარმოდგენას “აბრაამის მსხვერპლშეწირვის” ქართულ იკონოგრაფიაზე. ამ თვალსაზრისით, ბრდაძორის კომპოზიცია ერთ-ერთ ყველაზე ჩამოყალიბებულ ადრეულ ვარიანტს გვთავაზობს. მისი პირდაპირი პარალელია სანაინის ტაძარში დაცული ადრეული შუა საუკუნეების რელიეფური ფრაგმენტი¹⁴, რომელიც იმავე იკონოგრაფიითა და კომპოზიციური წყობით გამოირჩევა.

ბრდაძორის კომპოზიციის ცენტრში სამსხვერპლოსკენ მიმართული აბრაამის დიდ ფიგურას ვხედავთ. მის მარცხნივ პალმის ხეზე ჩამოკიდებული ვერძი (ის ვერტიკალურადაა ნაჩვენები) და ნათებაში მოქცეული ღვთის მარჯვენა არის მოცემული.

გამოსახულებები მჭიდროდ ავსებს ფონს და ერთმანეთთან მიჯრითაა განთავსებული, თავისუფალი სივრცე მინიმუმამდეა დაყვანილი (ეს თავისებურება ქვასვეტის ყველა კომპოზიციას ახასიათებს).

აბრაამის ფიგურის ზედაპირი შემორჩენილი არ არის (დარჩენილია მხოლოდ გრძელი თმების დამუშავების დეტალები – სამ რიგად დალაგებული

9 როგორც ბრდაძორის მცირე ქვასვეტსა (VI ს.) და უსანეთის ქვაჯვარაზე (VIII-IX სს.): იხ. კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ., ნახ. 5, 11.

10 კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, გვ. 225.

11 Н. Покровский, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, С.-П., 1900, გვ. 49, 78, 84; В.Г. Бок, Материалы по археологии христианского Египта, С.-П., 1901, გვ. 23, 27.

12 კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ნახ. 10.

13 Л.Г.Хрушкова, Скульптура средневековой Абхазии V-X века, Тб., 1980, ტაბ. XXV(2).

14 რელიეფი გადაღებულია გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნული ცენტრის თანამშრომლების მიერ სომხეთში ჩატარებული ექსპედიციის დროს.

მოცულობითად გადაწყვეტილი ხეულები ცენტრში ჩაბურღული წერტილით). იკითხება გრძელი კაბით შემოსილი ფიგურის კონტური. მარცხენა ხელით მას თმებით ისააკი უჭირავს, დამახასიათებელი ქესტი, რომელსაც ვხედავთ სანაინის ზემოხსენებულ რელიეფზე და უფრო მოგვინო პერიოდის ქართულ და სომხურ ძეგლებზე.¹⁵

რელიეფის დაზიანებულობის გამო არ ჩანს აბრაამის მეორე ხელის მოძრაობა (სამწუხაროდ, სანაინის რელიეფიც იმდენადაა გამოფიტული, რომ ეს დეტალი იქაც არ ჩანს). თუმცა “აბრაამის მსხვერპლშეწირვის” ამსახველ სხვა ცნობილ კომპოზიციებში მას ხმალი უპყრია ხოლმე.¹⁶ ბრდაძორის ქვასვეტზე აბრაამი იმავე იკონოგრაფიით იქნებოდა წარმოდგენილი.

ცოტა გაუგებარია ისააკის პოზა და მისი მიმართება სამსხვერპლოსთან. კარგად ჩანს სვეტისმაგვარი საკურთხევლის¹⁷ დამუშავება ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ჩაკვეთილი ხაზებით, (რაც ბიბლიურ ტექსტში მოხსენიებულ შემის გუდურასთან უნდა იყოს დაკავშირებული). ისეთივე ფორმის საკურთხეველი სანაინის კომპოზიციაშიცაა. თუმცა, ადრეულ ქართულ ძეგლებზე ის, როგორც წესი არ არის ნაჩვენები (მამულა, წებელდა, ყანჩაეთის კაბენი). სამსხვერპლოს თავზე კარგად იკითხება ისააკის ფიგურის ზედა ნაწილის კონტური უკან შეკრული ხელებით. მისი ქვედა ნაწილი კი ისეაა დაზიანებული, რომ იკარგება საკურთხევლის გადახეხილ ფონზე. თუმცა, თუ კარგად დავუკვირდებით, დავინახავთ სვეტის აქეთ-იქით გამოკვეთილი ტერფების მოხაზულობას, რაც იმის დასტურია, რომ ის “ზის” საკურთხეველზე. ისეთივე შთაბეჭდილებას ტოვებს სანაინის ფრაგმენტზე წარმოდგენილი ისააკის პოზაც.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ისააკის იკონოგრაფია საკმაოდ მრავალფეროვანია (ყველაზე გავრცელებული ვარიანტია მუხლმოდრეკილი ისააკის სამსხვერპლოზე გამოსატყა).¹⁸ ქართულ და სომხურ ხელოვნებაშიც ძირითადად ეს პოზა არის მიღებული, თუმცა გაცილებით უფრო პირობითი სახით, ვიდრე, მაგალითად, ბიზანტიურ ძეგლებზე. პროფილში მოცემული ისააკი, მუხლებში მოხრილი ფეხებით აღთამარის (Xს.), ყანჩაეთის კაბენის (IXს.), ლაშქის ვანის ხის კარის (XIს.)¹⁹ კომპოზიციებშია გამოსახული. ბრდაძორისა და სანაინის რელიეფები კი, როგორც ჩანს, რაღაც სხვა ნიმუშებზე უნდა

15 ყანჩაეთის კაბენის კერამიკული ფილა (IXს.): იხ. ზ. მაისურაძე, VIII-IXსს. ქართული კერამიკა. ძეგლის მეგობარი, №9, თბ., 1967, გვ. 814; აღთამარის წმ. ჯვრის ტაძრის რელიეფი, (Xს.): იხ. Л.А. Дурново, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, ტაბ.23.

16 მაგ., მამულა, უსანეთი, ყანჩაეთის კაბენი. უცხოურ ძეგლებზე მაგ., V ს-ის პალესტინური ამულეტი (კერძო კოლექცია): იხ. საიტი www.beazley.ox.ac.uk; სან პედრო დე ნავეს რელიეფური კაპიტელი (VIII ს. ესპანეთი): იხ. ნ. აღადაშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში. საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბ., 2005, ტაბ.11 და ა. შ.

17 სვეტისებური სამსხვერპლოები იხილეთ მაგ., ბიზანტიურ რელიეფებზე (იუნიუს ბასუსისა (IVს.) და ლატერანის მუზეუმის სარკოფაგები): იხ. F.S. Kleiner, Gardner's Art Through the Ages: the Western Perspective, Vol.I, Wadsworth, 2006, ტაბ.8-7; Н. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ. 78, ნახ. 32.

18 სან-ვიტალეს ტაძრის მოზაიკა (VII ს. რავენა): იხ. В.Н. Лазарев, История византийской живописи, (Таблицы), М., 1986, ტაბ.53; სინას წმ. ეკატერინეს მონასტრის საფსიდო ენკაუსტიკური მოზაიკა (VIII ს.): იხ. Insights and Interpretations: Studies in Celebration of the Eighty-fifth Anniversary of the Index of Christian Art, Edited by C. Hourihane, Princeton University, 2002, ტაბ.1.

19 Н.Г.Чубинашвили, Грузинская средневековая резьба по дереву (перелома X-XI вв.) Тб., 1958, ტაბ.104.

ყოფილიყო დამოკიდებული.

“აბრაამის მსხვერპლშეწირვის” კიდევ ერთი დამახასიათებელი ელემენტი – ღვთის მარჯვენა – საქართველოში მხოლოდ ბრდაძორის ქვაჯვარაზე გვხვდება და საკმაოდ ხშირია უცხოურ ძეგლებზე. თუმცა ძველი აღთქმის ტექსტის თანახმად, აბრაამი ანგელოზის ხმამ შეაჩერა (დაბ. 22:11-12) და, მაგალითად, ანისის ეკლესიის კაპიტელზე (VI ს. სომხეთი) წარმოდგენილი “აბრაამის მსხვერპლშეწირვის” კომპოზიციაში პირდაპირ ანგელოზის ფიგურა არის გამოსახული.²⁰ ამ თვალსაზრისით, ითვლება, რომ სწორედ ღვთის მარჯვენის გამოხატვა ებრაული მიდრეშებით არის განპირობებული.²¹

საინტერესო იკონოგრაფიულ დეტალს წარმოადგენს ხეზე ჩამოკიდებული ვერძის გამოსახულება. ცხოველის ვერტიკალური მდგომარეობა ასევე ებრაულ ტექსტებს უკავშირდება და ნ. მარის ცნობით²², ძირითადად საქართველოსა და სომხეთში იყო გავრცელებული ძველი აღთქმის უძველესი სირიული რედექციის სომხურ და ქართულ თარგმანებში. მართლაც, ვერტიკალურად წარმოდგენილ ვერძს ებრაული სინაგოგების მოზაიკებზე ვხედავთ (მაგალითად, ბეტ-ალფას სინაგოგა, VI ს.)²³ ის გვხვდება აღმოსავლეთ საქრისტიანოს არეალში შემავალ კოპტურ ხელოვნებაშიც (სინას წმ. ეკატერინეს მონასტრის სააფსიდო ხატი, VIII ს.), ქართულ და სომხურ ძეგლებზე – მამულას ქვაჯვარაზე, წებელდის კანკელზე, სანაინში, აღთამარში).

სცენათა გამყოფი ჩანართის ზემოთ ცხენისგამოსახულებიანი კომპოზიციაა გამოკვეთილი. რელიეფი დაზიანებულია, მაგრამ კარგად იკითხება ფიგურის კონტური ცხენისათვის დამახასიათებელი ფორმებითა და პროპორციებით, მოკლე ხაზებით დამუშავებული კომპოზიციის ქვედა საზღვრამდე დაშვებული გრძელი კუდი (ისეთივე კუდი იხილეთ წმ. მხედრის გამომხატველ სცენაში). ფიგურა მჭიდროდ ავსებს ფონს, გავითა და თავით ის რელიეფის გვერდით საზღვრებს ეხება. თავისუფალი ადგილი მის ზემოთ პალმის რტოებს უჭირავს, რომელნიც თითქოს “ამოზრდილია” ცხოველის ზურგიდან. ბიბლიური სცენის გვერდით ცხენის გამოქანდაკება არ არის მოულოდნელი, რადგან ცხოველთა მხატვრული სახეები საკმაოდ ხშირია ქართულ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში.²⁴ მეორე მხრივ ყოველგვარი აღკაზმულობის გარეშე წარმოდგენილი უმხედრო ცხენები არსად გვხვდება. დამაფიქრებელია ფოთლების გამოსახულებებიც, რომლებიც სცენის სიმბოლურ შინაარსზე მეტყველებს.

ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ხეებს, განსაკუთრებით პალმებს სამოთხის მნიშვნელობა ჰქონდა. იოანეს გამოცხადების მიხედვით (7:9), პალმა მართალი

20 Н.Я. Март, Описание дворцовой церкви в Ани, Петроград, 1916, გვ.8-9.

21 О.В. Ошарина, Генезис формирования сцены “Жертвоприношение Авраама” в коптском искусстве. Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, СПб., 2007, №17(43), ч.1, გვ.- 251.

22 Н.Я. Март, დასახ. ნაშრ., გვ.8-9.

23 О.В. Ошарина, დასახ. ნაშრ., გვ. 252; R.M.Jensen, Under Understanding Early Christian Art, Routledge, 2000, ტაბ.54.

24 ბოლნისის სიონი (V ს.): იხ. Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, ტაბ.3,6,7; ნაღვარევის (VI ს.), განთიადის (VI ს.), ქვასვეტები: იხ. კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ., ნახ. 3,8; ატენის სიონის რელიეფები (VIII ს.): იხ. Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.40,43.

სულის სიკვდილზე გამარჯვებას განასახიერებს.²⁵ როგორც წესი, სამთხროვანო აღმნიშვნელი ხეების თანხლებით ირმები ან მტრედები გამოსახებოდნენ ხოლმე, რომლებიც მართალთა სიმბოლოებად იყო გააზრებული.²⁶

ამდენად, ბრდაძორის კომპოზიცია ცხენის წარმართული და ქრისტიანული სიმბოლიკის გათვალისწინებით უნდა განიხილოს.

საქართველოში ცხენის (ისევე როგორც ირმის) თემატიკას მდიდარი ხალხური ტრადიციები აქვს. მის უძველეს გამოსახულებებს ვხვდავთ, მაგალითად, ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე (ძვ.წ. II-ახ.წ. III სს.)²⁷, ვერცხლის გვიანანტიკურ ლანგრებზე (ახ.წ. III ს.).²⁸ საგულისხმოა, რომ ჭვირულ ბალთებზე ცხენები ირმის რქებითაა გამოსახული, რაც ნ. მარის მოსაზრებით, ირმისა და ცხენის ტოტემური და სამეურნეო მნიშვნელობის შენაცვლებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული.²⁹ აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავეუშვათ, რომ ბრდაძორის რელიეფზე წარმართული რწმენა-წარმოდგენებისა და ხალხისათვის ჯერ კიდევ ახალი და უცხო ქრისტიანული სემანტიკის შერწყმა უნდა მომხდარიყო. მართალი სულის გამომხატველი ირმის სიმბოლური სახის ნაცვლად ოსტატმა ცხენის გამოქანდაკება არჩია.

თუმცა ქვაჯვარაზე ცხენის გამოსახულებას სსვა, ღრმა თეოლოგიური შინაარსიც უნდა ჰქონდეს. ცხენს მის სოლარულ ფუნქციებთან ერთად ქტონური მნიშვნელობაც ენიჭებოდა – ის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული დაკრძალვის ცერემონიებთან და საიქიოში გამტარ არსებებაც ითვლებოდა.³⁰ ცხენი გარდაცვლილ წინაპართა პეროიზაციას უწყობდა ხელს, თრაკიულ და კელტ მემორებს ცხენთან ერთად კრძალავდნენ, როგორც სამსხვერპლო ცხოველი იგი ემსახურებოდა მათ გარდაცვლილთა სამყაროში და ცხენად გარდაქმნილ მიცვალებულსაც განასახიერებდა.³¹ ინდოევროპელ ხალხებთან ცხენს უმნიშვნელოვანესი როლი ჰქონდა მინიჭებული, რომელიც უკავშირდებოდა ციკლს – სიკვდილი-აღდგომა-უკვდავება.³²

ცხენის კავშირი დაკრძალვის კულტთან საქართველოშიც დასტურდება.³³ ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა ბორის ვერცხლის ლანგარი (ახ.წ. III ს.).³⁴ ბ. კუფტინი ლანგარზე დაცული არამეული წარწერის მოშველიებით, ცხენის გამოსახულებას საკუთრივ გარდაცვლილის სულის განსახიერებად მიიჩნევს.³⁵ ცხენის წარმართული სემანტიკა ქრისტიანობაშიც გადავიდა. ადრექრისტიანულ პერიოდში მისი საკმაოდ მცირერიცხოვანი გამოსახულებები გვხვდება პირველ

25 А.С. Уваров, Христианская символика, I, М.-С.-П., 2001, გვ.193, 231.

26 იქვე, 189, 245.

27 ლ. ფანცხავა, მ. გაბაშვილი, ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკისათვის. საქართველოს სიძველენი, 9, 2006, ტაბ.2,3.

28 კ. მაჩაბელი, გვიანანტიკური საქართველოს ტორეტიკა (ჩ.წ. პირველ საუკუნეთა მასალების მიხედვით), თბ., 1976, გვ. 84-86.

29 ლ. ფანცხავა, მ. გაბაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.8

30 Ф. Кардини, Истоки средневекового рыцарства, М., 1987, გვ. 64,70.

31 იქვე, გვ.73-74.

32 იქვე, გვ.67.

33 Б.А.Куфтин, Материалы по археологии Колхиды, т.I, Тб., გვ.200 და შემდეგი.

34 კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.28.

35 Б.А.Куфтин, დასახ. ნაშრ., გვ.214,218.

ქრისტიანთა საფლავის ქვებზე (ყველაზე ადრეული 355 წლით თარიღდება), სადაც მათ ქტონური, განსვენებულის სულთან დაკავშირებული მნიშვნელობა აქვს.³⁶

ჩვენი აზრით, ბრდაძორის ქვასვეტზე პალმების თანხლებით წარმოდგენილი ცხენი სამოთხეში მყოფი მართალი სულის ნიშანია. ამის დასტურად სებარიანოს გაბალონელის (IV-V სს.) სიტყვები შეგვიძლია მოვიყვანოთ: “და ვითარცა ცხენი დაიმორჩილის ზედა-მჯდომელმან, ეგრეცა ღმერთმან დაიცვნის სულნი წმიდათანი”³⁷

ამგვარად, “აბრაამის მსხვერპლშეწირვის” გვერდით გამოსახული მართალი სულის ამსახველი სიმბოლური კომპოზიცია აზრობრივად აგრძელებს ხსნისა და სულის უკვდავების იმედის თემას.

შემდეგი საქტიტორო სცენა ორფიგურიან კომპოზიციას წარმოადგენს. პირველი გამოსახულება ფრონტალურია, მას გრძელი კოჭებამდე დაშვებული სამოსი მოსავს, ხელში კი ჯვრიანი კვერთხი უპყრია. საერო ჩაცმულობით წარმოდგენილი მუხლმოდრეკილი მამაკაცის ფიგურა მისკენ არის მიმართული. გამოსახულებები მჭიდროდ ავსებს კადრს.

პირველი პერსონაჟის სამოსი შიდა კაბისა და ზემოდან მოსხმული მოსასხამისაგან შედგება. შენარჩუნებულია დამუშავების მცირე ფრაგმენტიც – მჭიდროდ გავლებული ნაკეცებით. შიდა კაბის ქობა ჰორიზონტალური ხაზითაა აღნიშნული. სამოსელის ქვეშ მოჩანს ტერფები ერთმანეთზე მიდგმული ქუსლებით. მსგავს სამოსელს სასულიერო პირების გამომხატველ რელიეფებზე ვხედავთ (მაგალითად, ბურდიანის ტრაპეზი³⁸, ქვასვეტის ფრაგმენტი ბრდაძორიდან (VI ს.)³⁹, ზედაზნის ფილა (VIII ს.)⁴⁰ თუმცა, ჯვრიანი კვერთხი, (რომელიც ვერტიკალური მკლავით კომპოზიციის ზედა ჩარჩოს ებჯინება და მის ბოლომდე ეშვება) გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენს წინაშე წმინდა მოწამე, ქვასვეტის აღმართველი წარჩინებულის პატრონი უნდა იყოს წარმოდგენილი. იხილეთ ჯვრიანი კვერთხები წმ. მოწამეთა გამოსახულებებზე, მაგალითად, ხანდისის ქვაჯვარაზე (VI ს.)⁴¹

სახეები ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის არც ერთ გამოსახულებას არ შემორჩენია, თუმცა განირჩევა წმინდანის მძიმე, მოგრძო ოვალის მქონე სახის მოხაზულობა, რომელიც დამახასიათებელია ადრეული ქართული რელიეფებისათვის (ხანდისი, ბრდაძორის მცირე ქვასვეტი, ნათლისმცემლის ქვასვეტი (VI-VIII სს.).⁴²

იკითხება წმ. მოწამის ვარცხნილობაც – ქუდისმაგვარი მოკლედ შეჭრილი ხუჭუჭა თმებით. თავის ირგვლივ დალაგებული ხვეულები ცენტრში ჩაბურღვებებითაა აღნიშნული. ფიგურის ფრონტალურობა მუხლმოყრილ პერსონაჟისკენ მიმართული ხელით არის დარღვეული, ასე რომ ჯვარი მათ შორის ექცევა. ამ მოძრაობის საშუალებით ოსტატს კომპოზიციაში გარკვეული დინამიკა შეაქვს, რომელიც ზოგადად დამახასიათებელია ბრდაძორის ქვასვეტის

36 ის გამოხატავს ფორმულას “vixit” (იცხოვრა): იხ. A.C. Уваров, დასახ. ნაშრ., გვ.156, ნახ.17.

37 სინური მრავალთავი 864 წლისა, თბ, 1959, გვ.134.

38 ნ. იამანიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ.10.

39 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.LXXV(2).

40 ა. ვოლსკაია, ზედაზნის რელიეფი. ძეგლის მეგობარი, №26, თბ., 1971, გვ.13.

41 კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ტაბ.11,12.

42 იქვე, ნათლისმცემლის ქვაჯვარა – ტაბ.15.



რამდენიმე კომპოზიციისათვის. ეს განცდა მუხლმოყრილი მამაკაცის პოზიციას არის გაძლიერებული. მისი საერო ჩაცმულობიდან გამომდინარე, (გამოსახულება ძალიან დაზიანებულია და მხოლოდ მისი ზედა სამოსისა და შარვლიანი ფეხების მოხაზულობა იკითხება; ტერფები პროფილშია ნაჩვენები) ის, როგორც აღინიშნა, ქტიტორს უნდა წარმოადგენდეს, რომელიც შეწყალებას შესთხოვს თავის მფარველ წმინდანს. იდაყვში მოხრილი ხელი ჯვრისკენ აქვს გაწვდილი (მეორე ხელი არ ჩანს, ისევე როგორც კოსტუმის სხვა დეტალებიც, მაგრამ შესაძლებელია აქ თავისუფლად დაშვებული ცრუ სახელო ყოფილიყო). აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ კომპოზიციური აგების პრინციპით ეს სცენა მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფებთან (VI-ის ბოლო) ავლენს კავშირს.⁴³ შეინიშნება გარკვეული კომპოზიციური მსგავსება წრომის ქვაჯვარას (VIIს.) საქტიტორო სცენასთანაც⁴⁴.

თუმცა მცხეთის წმ. ჯვრის გამოსახულებებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ერთმანეთთან გააზრებულადაა შეფარდებული და თავისუფლადაა ჩაწერილი მათთვის განკუთვნილ მონაკვეთებში, ბრდაძორის ფიგურები აშკარად არ შეესაბამება კომპოზიციის ველს. ქტიტორის მუხლმოდრეკილი ფიგურა (ის თითქოს ორ ნაწილად არის დაყოფილი და ძლივს ეტევა კადრში) წმინდანის გამოსახულების ტოლია და თუ გასწორდება გასწვდება კიდევაც კომპოზიციის საზღვრებს. (შეად.: მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფზე ქრისტეს მონუმენტური გამოსახულება ჭარბობს დონატორთა ფიგურებს.)

ამასთანავე, ბრდაძორის ქტიტორის პროფილში ნაჩვენები ფეხები მომრგვალებული მუხლებით და სხეულის ზედა ნაწილი ერთ სიბრტყეზეა განთხმული და არაბუნებრივად უპირისპირდება ერთმანეთს, რითაც მცხეთის წმ. ჯვრის გამოსახულებებთან შედარებით, მუხლმოყრის უფრო პირობით სურათს ქმნის.

საკმაოდ საინტერესო იკონოგრაფიულ დეტალს წარმოადგენს წარჩინებულის უკან გამოკვეთილი პალმის ხე, რომელიც თავისი მოღუნული ფოთლით მის თავს ეხება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხეები სამოთხისა და მართალთა ნიშანია და საქტიტორო კომპოზიციაში მათი ჩართვა ისევე ხსნისა და მარადიული ცხოვრების იმედის იდეების გამომსახველია.

საქტიტორო კომპოზიციის შემდეგ საკმაოდ იშვიათი სცენაა წარმოდგენილი, რომლის ანალოგები ქართულ ხელოვნებაში ჩვენ არ გვგუვდება. კომპოზიცია მხოლოდ კონტურების საშუალებით იკითხება, მნიშვნელოვანი დეტალების განადგურება კი ართულებს სცენის ზუსტ იდენტიფიკაციას. ამიტომ ჩვენს ხელთ არსებული მასალის სიმწირის გამო (სცენა დამატებით კვლევას ითხოვს) ჩვენ ჯერჯერობით მხოლოდ წინასწარული ვარაუდებით თუ შემოვიფარგლებით.

ერთგვარ “სკამზე” მჯდომი ფიგურის წინაშე კიდევ ორი ფეხზე მდგომი პერსონაჟი არის წარმოდგენილი: ფრონტალურად გამოსახული მამაკაცი და მკვეთრ მოძრაობაში მოცემული ხელაპყრობილი ფიგურა, რომელიც საპირისპირო მხარეს, რელიეფის მარჯვენა კიდესკენ არის მიმართული. პირველი გამოსახულება საერო ჩაცმულობითა და ვარცხნილობით არის გამორჩეული. “სკამი” უზურგოა

43 Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.20,21,22.

44 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.58.



გადაჯვარდინებული ფეხებით,⁴⁵ იკითხება ფიგურის კონტური და დამუშავების მცირე ფრაგმენტი – რიგებად დალაგებული ხუჭუჭა თმები (ყოველი ხვეულის ცენტრი ჩაბურღული წერტილითაა აღნიშნული) და პარალელური ხაზებით დაფარული ზედა მოკლე სამოსის მონაკვეთი. ჩანს პროფილში მოცემული ფეხებიც. სამწუხაროდ, ძლიერაა დაზიანებული ფიგურის მთელი ცენტრალური ნაწილი ხელებიანად (შესაძლებელია პერსონაჟს ხელში რაღაც ეკავე კიდევაც). მეორე ფიგურა აგრეთვე საერო პირი უნდა იყოს. იკითხება გრძელი ზედა სამოსისა და შარვლის, ქუდისმაგვარი ვარცხნილობის კონტურები. ერთი იდაყვში მოხრილი ხელი მჯდომარე ფიგურისკენაა გაწვდილი, მეორე სხეულის გასწვრივაა დაშვებული. არ ჩანს ფეხთა ტერფები. რელიეფი იმდენადაა გადახეხილი, რომ ფიგურის ფეხები შერწყმულია ერთმანეთთან და გაურკვეველი ფორმით ბოლოვდება. შესაძლებელია ფიგურა რაღაც შემადლებულზე დგას, რომელიც გრძელდება და შემდეგი გამოსახულების საყრდენად ემსახურება.

მესამე პერსონაჟი დინამიკურ პოზაში არის წარმოდგენილი. ფიგურის ზედა ნაწილი ზეაპრობილი ხელებით ფრონტალურია, ქვედა ნაწილი კი “ბრუნშია” ნახევრები. წელის დონეზე ამოკვეთილი, წინ გამოშვებული მუხლი გარკვეულ კუთხეს ქმნის, რაც პირობითი მოძრაობის, ცეკვისა ან სვლის შთაბეჭდილებას ბადებს. გრძელი სწორი მოხაზულობის მქონე სამოსელის ქვეშ ფართოდ გადადგმულ ფეხთა ტერფები მოჩანს, რომლებიც თითქოს ჰაერშია ჩამოკიდებული, (ტერფების კონტური გაუგებარია). შესაძლებელია ფიგურა ერთგვარ შემადლებულზე დგას.

სამწუხაროდ, განადგურებულია ფიგურის თავი, რომელიც დანარჩენ პერსონაჟებთან შედარებით, საკმაოდ დიდი ჩანს. ფიგურის პროპორციებიდან გამომდინარე, მის თავს ზემოთ მიტოვებული ადგილის არსებობა შეგვიძლია ვივარაუდოთ (დანარჩენი პერსონაჟები თავებით რელიეფის ზედა ჩარჩოს ებჯინებიან), რომელიც ამჟამად გაურკვეველი გამოსახულებით იქნებოდა შევსებული. ეს მონაკვეთი განსაკუთრებით არის დაზიანებული. მესამე ფიგურის თავისუფალი მოძრაობა გამორიცხავს სასულიერო პირის, წმინდანისა ან თუნდაც ორანტის გამოხატვის შესაძლებლობას. ჩვენი აზრით, იგი ქალის გამოსახულებას უნდა წარმოგვიდგენდეს. ამ მხრივ საინტერესოა მისი ჩაცმულობა – გრძელ კაბაზე შემორჩა დიაგონალურად მიმართულ ხაზთა ვიწრო მონაკვეთი, რაც მოსასხამზე ან საბურველზე მეტყველებს.

თუ ეს ნამდვილად ქალია, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ბრდაძორის ქვასვეტზე იფთახის ასულის ისტორიის გამომხატველი სცენაა წარმოდგენილი. ებრაელმა სარდალმთავარმა იფთახმა ღმერთს აღუთქვა, რომ მტერზე გამარჯვების შემთხვევაში, შინ დაბრუნებისას მსხვერპლად შესწირავდა პირველს ვინც შემოეგებებოდა მას სახლის კარებთან. (მსაჯ. 11:30-31). “შინ დაბრუნდა იფთახი მიცფაში და, აჰა, როკვით გამოეგება თავისი ასული დაირით ხელში.” (მსაჯ. 11:34-35).

ამ კომპოზიციის ერთ-ერთი ადრეული რედაქცია სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის სააფსიდო მოხატულობაშია დაცული (VII ს.) – აბჯრით შემოსილი

45 ამგვარ სკამებს ვხედავთ ბიზანტიურ სარკოფაგებზე: მაგ., ზემოსხენებულ იუნიუს ბასუსისა და სანტა მარია ანტიკვას (III ს.; რომი) სარკოფაგები: იხ. F.S. Kleiner, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 8-6; ბრდაძორის მცირე ქვასვეტზე ასეთ “ტახტზე” ღმრთისმშობელი არის დაბრძანებული: იხ. კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.21.

იფთახი მახვილით კლავს სამსხვერპლოზე გამოსახულ ქალიშვილს.⁴⁶ თუმცა, ვფიქრობთ, ბრდაძორის სცენაში მთავარი აქცენტი შეგებების მომენტზეა დასმული, როდესაც იფთახის ასული გამოდის სიმღერითა და როკით. მის თავზე შემორჩენილი გაუგებარი ოვალური მოსახულობის მქონე საგანი დაირა შეიძლება იყოს. დამაფიქრებელია მჯდომარე ფიგურის სამოსიც, რომელიც მუხლებს ქვემოთ კი არ ეშვება, არამედ საკმაოდ მოკლეა და აბჯარის შთაბეჭდილებას ქმნის. პარალელური ხაზებით დამუშავებულ მსგავს მოკლე სამოსელს ვხედავთ ბრდაძორის ქვასვეტის ფრაგმენტზე წმ. მხედრის გამოსახულებით.⁴⁷ (ამასთანავე, ასულის მიერ იფთახის შეგებების კომპოზიცია გვხვდება გვიანი შუა საუკუნეების მინიატურათა ნარატიულ ციკლებში).⁴⁸

ჩვენი აზრით, იფთახის ასულის თემა კარგად შეესაბამება ქვაჯვარას იკონოგრაფიულ სქემას. წმ. ეკატერინეს მონასტრის ხატზეც ის «აბრაამის მსხვერპლშეწირვის» გვერდითაა განთავსებული და შინაარსობრივად ეხმიანება მას. IV საუკუნეში მოღვაწე თეოლოგთა განმარტებით, იფთახის ქალიშვილის შეწირულობა ქრისტეს მსხვერპლის კიდევ ერთ წინასახედ იყო მიჩნეული⁴⁹ და ქვასვეტის პროგრამაში კაცობრიობისათვის ქრისტეს მსხვერპლის წინასწარუწყებასა და ხსნის იდეას უსვამს ხაზს.

შემდეგი სცენა – «დანიელი ღომთა ხაროში» - მხოლოდ რამდენიმე ადრეულ ქართულ ძეგლზე გვხვდება (განსაკუთრებულ პოპულარობას ის X საუკუნეში იძენს)⁵⁰ – ზედა თმოგვის ქვასვეტზე (VI ს.)⁵¹, წებელდის კანკელზე (VII-VIII სს.)⁵², მარტვილის საფასადო რელიეფზე (VIII ს.)⁵³, უსანეთის ქვაჯვარაზე (VIII-IX სს.)⁵⁴ კომპოზიცია ტრადიციული რედაქციითა მოცემული – ორანტას პოხაში წარმოდგენილი დანიელის ორსავე მხარეს მჯდომარე ღომების სრულიად სტატიკური, ჰერალდიკური გამოსახულებებია მოცემული (ღომები არ ღოკავენ წინასწამეტყველის ფეხებს, როგორც ზედა თმოგვისა და მარტვილის რელიეფებზე არის გამოსახული). ცხოველები ცენტრალურ ფიგურასთან მიჯრით არიან განთავსებულნი და თავებით ეხებიან მას. სამივე ფიგურა სწორკუთხა საყრდენზეა განთავსებული (იხ. მარტვილის კომპოზიცია, სადაც დანიელი ასევე შემადლებულზე დგას).

დანიელს გრძელი ზედა სამოსი (რკალისებურად შეჭრილი ქობით) და შარვალი მოსავს. ტერფები ქუსლებით ერთმანეთზეა მიდგმული. შემორჩენილია ღომთა ფაფრების დამუშავებული ფრაგმენტიც – რამდენიმე რიგად დალაგებული ხვეულები ჩაბურღვებით ცენტრში.

46 Insights and Interpretations..., გვ.37, ტაბ.2.

47 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. LXXV (3).

48 Insights and Interpretations..., მაგ., Octateuch Ms.gr.747, f.247r. (XIII ს., ვატიკანის სამოციქულო ბიბლიოთეკა), გვ.39, ტაბ.6.

49 იქვე, გვ. 38-39.

50 თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა – დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X სს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 2004.

51 Н.Г.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.79.

52 Л.Г.Хрушкова, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXXVIII(1).

53 Н.А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ.58.

54 კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.48.



საინტერესო დეტალია კომპოზიციის კუთხეებში გამოკეთილი ყვავილების გამოსახულებები, რომლებიც ავსებს თავისუფალ ფონს.

«დანიელი ღომთა ხაროში» ჯვარცმის კიდევ ერთ ძველდღესწამსეულ პარალელადაა მიჩნეული (აზრობრივად ის ქვემოთ წარმოდგენილი «აბრაამის მსხვერპლშეწირვის» თემას ეხმიანება) და აღდგომის ხატადაცაა გააზრებული. ამასთანავე, წინასწარმეტყველი ქრისტეს მეორედ მოსვლის მაუწყებელიც არის⁵⁵ (დან. 7:13), რითაც ქვასვეტის უმაღლეს ზონაში გამოსახულ სახარებისეულ სცენებს უკავშირდება.

დანიელის ზემოთ გველეშაპთან მეზობლი წმ. მხედარი არის წარმოდგენილი: ცხენზე ამხედრებულ წმინდანს ჯვრიანი შუბი და მრგვალი ფარი უპყრია.⁵⁶ წმ. მხედარი ქვაჯვარას ციურ - ზედა ზონაში არის გამოქანდაკებული (მის თავზე უკვე ღმრთისმშობლის გამომხატველი სცენებია), რაც წმ. მეომართა აპოტროპეული ფუნქციით უნდა აიხსნას. ზეციური ამალის წევრები, წმინდა მეომრები ხშირად ღმრთისმშობლისა ან ქრისტეს დამცველებად წარმოგვიდგებიან (მაგალითად, სინური ხატი წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან (VI-VIII სს.)⁵⁷, სადაც წმ. მეომრები ღმრთისმშობლის აქეთ-იქით არიან გამოსახულნი, წებელდის კანკელი, რომელზედაც წმ. მხედრების წყვილი აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის ზემოთ არიან ამოკვეთილნი⁵⁸; IX-X საუკუნეების სვანურ მოხატულობებში წმ. ცხენოსნები ასევე კამარის ყველაზე მაღალ ზონაში გამოსახებოდნენ.⁵⁹

ჩუქურთმიანი ჩანართით გამოყოფილი სახარებისეული კომპოზიციები «შობა» და «მოგვთა თაყვანისცემა» აგვირგვინებს ქვასვეტის სფუქტურ სცენათა ციკლს და ერთმანეთთან კავშირში იკითხება.

«შობა» ტრადიციული იკონოგრაფიით არის მოცემული.⁶⁰ დიაგონალურად მიმართული თაღედით, (რომელიც მღვიმის აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს) სცენა ორ სამკუთხა მონაკვეთადაა დაყოფილი. კომპოზიცია განსაკუთრებულად არის დაზიანებული, ქვედა იარუსში განირჩევა სარეცელზე მწოლიარე ღმრთისმშობლის ოვალური აბრისი. სამაგიეროდ, საკუთრივ სარეცელის აღმნიშვნელი დეტალებია შემორჩენილი – ნახევარწრიული ზურგი და ჩაკვეთილ ხაზთა რიგებით დაფარული ქვედა ნაწილი. მეორე იარუსი კიდევ უარეს მდგომარეობაშია. უსწორ-მასწორო ზედაპირზე ძლივს განირჩევა ბაგის სწორკუთხა მოხაზულობა და ცხოველის რქიანი თავი.

«შობის» კომპოზიციის ადრეული ქართული პარალელი საცხენისის რელიეფია (VI ს.).⁶¹ ის უფრო შეკვეცილი რედაქციითაა მოცემული და «ხარების»

55 Н. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ.42.
56 ბრდამორის დიდ ქვასვეტზე წარმოდგენილი წმ. მხედრის ამსახველი კომპოზიციის გარჩევა იხ. თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.). საქართველოს სიძველენი, 12, თბ., 2008, გვ.318-321.
57 F.S. Kleiner, დასახ. ნაშრ., ტაბ.9-18.
58 Л.Г.Хрушкова, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXVII.
59 Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.Л. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ.16.
60 «შობის» იკონოგრაფიისათვის იხ. კ. მანაბელი, ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებისათვის. (შობისა და ნათლისღების კომპოზიციები ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე). საქართველოს სიძველენი, 9, თბ., 2006, გვ. 42-45.
61 კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ტაბ.32-33.



კომპოზიციას უკავშირდება, (რომელიც ისეთივე დიაგონალური დეკორატიული თაღდება გამოყენებული).

«მოგვთა თაყვანისცემა» საქართველოში მხოლოდ მამულას ქვასვეტსა და იყალთოს ფილაზეა (Xს).⁶² წარმოდგენილი. ადრექრისტიანულ იკონოგრაფიაში ფართოდ გავრცელებული სცენა⁶³ შემოკლებული ვარიანტითაა წარმოდგენილი – ტახტზე დაბრძანებული ყრმიანი ღმრთისმშობლის წინაშე მხოლოდ ორი მოგვი არის წარმოდგენილი (როგორც სანტა მარია მაჯორეს ეკლესიის მოხატულობაში,⁶⁴ ზემოთხსენებულ იყალთოს ფილაზე).

სცენა მხოლოდ კონტურების საშუალებით იკითხება. თითქმის არ ჩანს ქრისტეს გამოსახულება, თუმცა გარკვევით განირჩევა დედის კალთაში მჯდომარე ყრმის ირგვლივ ოვალურად დაწყობილი ხელების მოხაზულობა. ღმრთისმშობელი უშარავანდოა. მისი თავის აბრისიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ის მხოლოდ მაფორიუმით არის დაბურვილი. ღმრთისმშობლის ფიგურის ორსავე მხარეს ბალიშის ოვალური ფორმები და ტახტის (რომელიც, სავარაუდოდ უზურგოა) წვრილი ფეხები მოჩანს.

აღმოსავლური სამოსით შემოსილი მოგვები წინ გაწვდილი ხელებით ტახტისკენ მიემართებიან. მაღალი ქუდების დამახასიათებელი კონტურებია შემორჩენილი.

ერთმანეთის გვერდით განთავსებული «შობისა» და «მოგვთა თაყვანისცემის» კომპოზიციები ქრისტიანული მრწამსის საკვანძო იდეებს გამოხატავს – უფლის განკაცება მოგვების თაყვანისცემით არის განმტკიცებული. მაგალითად, ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ეს სახარებისეული სიუჟეტები ხანდახან ერთ სცენაშიც იყო გაერთიანებული.⁶⁵

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის ძირითადი იკონოგრაფიული ჩანაფიქრი – ქრისტეს მსხვერპლის მაუწყებელ ძველადტქმისეულ სიუჟეტებით განმტკიცებული ხსნისა და სულის უკვდაობის თემა. ჯვართა საზეიმო კომპოზიციები კაცობრიობისათვის გადებული უფლის მსხვერპლისა და, ამასთანავე, ქრისტიანობის ტრიუმფის იდეებს უსვამს ხაზს და ქვასვეტის იკონოგრაფიული პროგრამის განუყოფელ ნაწილად წარმოგვიდგება.

საინტერესოა ჯვრების ზომების შემცირება ქვემოდან ზემოთკენ. ყველაზე დიდი, ბუნზე აღმართული საგანგებოდ მორთული ჯვარი სვეტის ქვედა ნაწილშია გამოქანდაკებული და ბიბლიურ კომპოზიციათა ციკლს უქმნის საფუძველს. ჯვრის ვერტიკალური მკლავი უფრო გრძელია, მკლავებს შორის კი შროშანის ყვავილებია მოცემული (როგორც ყაჩაღანის ჯვარზე (VIIს).⁶⁶ ყვავილთა ქვედა წყვილის ქვემოთ ორი ლილვაკია გამოკვეთილი, რომელიც ჯვრის ქვედა მკლავს ორად ჰყოფს, თუმცა არ ჰკვეთს მას. განირჩევა ლილვაკზე ჩამოკიდებულ ოვალურ ფორმათა ბუნდოვანი კონტურები, რომლებიც, ჩვენი აზრით, ყურძნის

62. კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.45; P.O. Шмерлинг, Плита из церкви св. Степана в селении Икалто. ქართული ხელოვნება, 8-A, თბ., 1979, გვ. 123-124.

63 Н.П. Кондаков, Иконография Богоматери, т.I, С.-П., 1914, გვ.39-40; Н. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ.43.

64 Н. Покровский, დასახ. ნაშრ., გვ.101, ნახ.41.

65 Н.П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., გვ.39;

66 კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.70.

მტევნებს შეიძლება აღნიშნავდეს (მაგალითად, კირქვის რელიეფი ჯვრის მკლავებზე ჩამოკიდებული ყურძნით სოფ. კულამბიდან (VI ს.)⁶⁷. არ არის გამორიცხული ძვირფასი თვლების გამოხატვის შესაძლებლობაც (მაგალითად, დმანისის ქვასვეტის ფრაგმენტი, VII ს.), რაც გოლგოთაზე კონსტანტინე დიდის მიერ აღმართულ მორთულ ჯვარს უკავშირდება.⁶⁸ მაგრამ რელიეფი იმდენადაა დაზიანებული, რომ უფრო ზუსტი ვარაუდის წამოყენება შეუძლებელია. ჯვარი დამუშავებული იყო – შემონახულია ჩაკვეთილ ხაზთა ნაშთები. ყოველი მკლავის შუაში თითო ბურთულით აღნიშნული სამკუთხა ჩაღრმავებაა.

ჯვრების ამსახველი კიდევ ორი კომპოზიცია კვადრატთან მიახლოებულ მონაკვეთებშია ჩაწერილი. ქვედა ტოლმკლავა ჯვარი უფრო სადაა და მხოლოდ სამკუთხა ჩაღრმავებებითა და ბურთულებით არის შემკული. გარედან მას ჯვრული მოხაზულობის მქონე ხლართი უვლის გარს (ხლართი პარალელურ ხაზთა რიგებითაა დაფარული), რომელიც ორნამენტული ფიგურის კუთხეებში ერთგვარ მარყუჟებს ქმნის.

ყველაზე მცირე ზომის მესამე ჯვარი განსაკუთრებულად სახეიმო კომპოზიციაშია ჩართული. მის ორსავე მხარეს შროშანის დიდი ყვავილებია მოცემული, რომლებიც ჯვრის თავზე ფოთლებით უერთდება ერთმანეთს. ცუდად განირჩევა ყვავილთა საფუძვლები ოვალური მოხაზულობით ცენტრში. მათი ფუნქცია გაუგებარია.

ჯვრისა და შროშანის სიმბოლურ სახეთა გაერთიანება ხშირია ქართულ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში, ის ბევრ ამგვარ მაგალითს გვთავაზობს. (მაგალითად, ამავე ქვასვეტის ზემოთაღწერილი ჯვარი, ყაჩაღანის ჯვარი, ბოლნისის, დმანისისა და ლამაზი გორის დიდი სკულპტურული ჯვრები მკლავებში ჩაწერილი შროშანის ყვავილებით (V-VIII ს.)⁶⁹, საინტერესოა ქვაჯვარას ფრაგმენტი ბოლნისის სიონის ეზოდან, რომელზედაც ბოლნური მედალიონი ყვავილთა სამი რიგითაა დაგვირგვინებული⁷⁰ და ა. შ.) ქრისტიანობაში შროშანი აღორძინების, სიცოცხლის ნიშანია⁷¹ და ჯვართან მიმართებით მას ღრმა თეოლოგიური მნიშვნელობა ენიჭება.

ქვასვეტის დეკორატიული პროგრამის მნიშვნელოვან ნაწილს მისი შემამკობელი ჩუქურთმები წარმოადგენს. მთავარ წახნაგზე გეომეტრიული ორნამენტით შევსებული ორი სწორკუთხა ჩანართია განთავსებული. ჩუქურთმიანი კომპოზიცია რომბთან გადახლართულ ირიბ ჯვარს წარმოადგენს, რომლის ფარგლებს გარეთ გამოსული ჯვრის მომრგვალებული მკლავები მარყუჟებს ქმნის. გეომეტრიული ფიგურის ცენტრი ოთხფურცელა პალმეტითაა აღნიშნული. ორნამენტის შემქმნელი ხლართის ზოლი პარალელური ხაზებითაა შემკული.

67 Л.Г.Хрушкова, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XIX(2).

68 კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, გვ. 41, ნახ. 1.

69 Г.Н. Чубинашвили, Болнисский Сион. ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის “შომამბე”, 9, 1940, ტაბ. 63, 64, 65. კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ტაბ. 62-63; ჯ. ამირანაშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურისა და რელიეფური ქანდაკების ძეგლები (საქართველოს სსრ ბოლნისის რაიონის არქეოლოგიური მასალის მიხედვით), თბ., 1968, ტაბ. 19, 20, 21, 23.

70 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXX(2).

71 ჯ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 39.

ამგვარი ორნამენტული კომპოზიციები იშვიათია ქართულ ადრეულ რელიეფებში. მის პირდაპირ პარალელებს ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ფონდში დაცული ორი ბოლნური ქვასვეტის გეომეტრიული ორნამენტები წარმოადგენს (ადრეული შუა საუკუნეები; ინვ. №207 და 208)⁷². ორივე ვარიანტში რომბის ცენტრები მრავალფურცელა პალმეტებითაა გამოყოფილი. უფრო შორეული მაგალითია ცალკეულ სწორკუთხა ფილაზე განთავსებული მარყუჟიანი წრე მარტვილის ტაძრის კარნიზზე (VIII ს.) და გველდესის კანკელის რელიეფი (VIII ს.),⁷³ რომელიც ორნამენტის აგების იმავე პრინციპით გამოირჩევა. ამგვარ გეომეტრიულ კომპოზიციათა უფრო მრავალრიცხოვანი ნიმუშები X–XIII საუკუნეებში არის გავრცელებული, მათ ხშირად ვხვდებით სომხურ ხაჩკარებზე (XIII ს.)⁷⁴ გვიანი პერიოდის ჩამოყალიბებულ, დახვეწილ ფორმებისა და გართულებულ კომპოზიციებისაგან განსხვავებით, ადრეულ ქვასვეტებზე წარმოდგენილი ორნამენტები უფრო მარტივი და ამავდროულად მკაფიო აგებულებით გამოიყოფა.

ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის გვერდითი წახნაგები სამი ტიპის ორნამენტებითაა შემკული: სამხრეთ წახნაგზე ვაზის ტალღოვანი ყლორტის ცალკეული კომპოზიციანა მოცემული. (სურ.8) ჩრდილოეთ გვერდზე ერთმანეთისაგან ორმაგი ლილეგებით გამოყოფილი პარალელურად განვითარებული ორი ორნამენტული სახეა გამოკვეთილი – ვაზის ყლორტი და აკანთის მარაოსებრად გაშლილი ფოთლები. (სურ.9) გვერდებიდან ჩუქურთმები დამატებით მოცემული ორმაგი ლილეგებითაა შემოსაზღვრული. ის თეზიფხური ორნამენტით დაფარულ ორ დეკორატიულ ზოლს შორისაა მოქცეული. აღმოსავლეთი წახნაგი ორმხრივად გაშლილი პალმის ფოთლებს უკავია, რომლებიც გლუვად დატოვებული ზოლებითაა შემოსაზღვრული. (სურ.10) ორივე ვარიანტში ორნამენტის შემომფარგველი სიბრტყეები გვერდებიდან ვიწრო ლილეგებითაა აღნიშნული.

სამოთხისა და სიცოცხლის ხის ნიშნად მიჩნეული პალმისა და აკანთის ფოთლების მოტივი⁷⁵, ისევე როგორც ვაზის ტალღოვანი ყლორტი, (რომელიც ქრისტეს სწავლების აღმნიშვნელია)⁷⁶ ძალიან პოპულარულია ქართულ ადრექრისტიანულ ძეგლებზე.⁷⁷ მცენარეულ ორნამენტთა აბსტრაგირებული სახეები აზრობრივად ეხმიანება რელიეფებზე წარმოდგენილ სიუჟეტურ სცენებს და აძლიერებს მათ თეოლოგიურ შინაარსს. სიცოცხლის ხის თემასთან რომბის გეომეტრიული ფიგურაცაა დაკავშირებული, რომელიც პრეისტორიული

72 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. I(2), II(2).

73 Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура..., ტაბ. 51; ნ. ალადაშვილი, VIII ს. საუკუნეების ქვაზე კვეთილი..., ტაბ. 3

74 ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავრის ხეობაში, თბ., 1941, გვ. 51; Декоративное искусство средневековой Армении, ტაბ. 66, 69, 76.

75 კ. მაჩაბელი, დმანისის ახლად აღმოჩენილი ქვაჯვარა. საქართველოს სიძველენი, 10, 2007, გვ. 38.

76 Л.Г. Хрушкова, დასახ. ნაშრ., გვ. 33.

77 აკანთის მარაოსებრად გაშლილი ფოთლები გვხვდება დავათის (VI ს.), საცხენისის (VII ს.), ქვასვეტებზე, ბრდაძორის მცირე ქვაჯვარაზე (VII ს.): იხ. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების..., ტაბ. 24, 31, ნახ. 5; ბურდიანის ტრაპეზზე (VI ს.): იხ. ნ. იამანიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 13; წვერო დაბალის ქვასვეტის ფრაგმენტსა (VI ს.) და ჟაღეთის ემბასზე: იხ. Н.Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 55, 60 და ა.შ; პალმის მოტივი გვაქვს ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს ზემოთხსენებულ ბოლნურ ქვასვეტებზე: იხ. გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. I(4), II(4); ბურდიანის ტრაპეზზე: იხ. დასახ. ნაშრ., ტაბ. 14.

პერიოდიდან მოყოლებული მიწის, მიწათმოქმედების აღმნიშვნელ სიმბოლოდ ითვლება (მაგალითად, კრეტულ ღარნაკებზე (ძვ.წ VII-VI სს.) რომბების მწკრივი სიცოცხლის ხის ცენტრალურ ელემენტს წარმოადგენდა).⁷⁸

ძეგლის მნიშვნელოვანი ნაწილია ბაზისის რელიეფური მორთულობაცაა. მის სამხრეთ წახნაგზე (სურ.11) სამმაგი ღილეებით შექმნილი წრეების რიგია მოცემული. ყოველი წრის ცენტრში ოდნავ ჩაზნექილი გვერდების მქონე რომბისებური ფიგურაა ჩაწერილი, რაც დამატებით ოთხფურცელა ფიგურებს ქმნის. რომბები და სამკუთხა მონაკვეთები წრეებს შორის დიდი და პატარა პალმეტებითაა შევსებული. ჩვენი აზრით, ეს ორნამენტი, ოღონდ გაცილებით უფრო გრაფიკულად შესრულებული, ბოლნისის სიონის კაპიტელების ცნობილ გადაბმულ წრეებთან (V ს.) ავლენს კავშირს.⁷⁹ თუმცა ბოლნისის პლასტიკური, შეუქმრდილის თამაშზე გათვლილი ღრმად კვეთილი ჩუქურთმები ბრდაძორის ორნამენტებს მხოლოდ ზოგადი კომპოზიციური სქემით თუ უახლოვდება. ქვასვეტის ყოველგვარ სკულპტურულობას მოკლებული ორნამენტული სახეები ბრტყელადაა “დადებული” ქვის ზედაპირზე, ჭრის მანერა უფრო უხეშია – ორმხრივი ცერა კვეთით მიღებული ღილეები ფონისკენ მკვეთრი კუთხითაა ჩაჭრილი.

ბაზისის დანარჩენი ორი გვერდი წმინდა სიმბოლური ხასიათის გამოსახულებებითაა დაფარული. (სურ.12,13-14)

ჩრდილოეთ მხარეს თაღების მწკრივია გამოკვეთილი (მხოლოდ ორია დარჩენილი, თუმცა ზედაპირის ზომიდან გამომდინარე აქ სამი თაღი უნდა ყოფილიყო). თევზიფხური ორნამენტით, (რომელიც ფრაგმენტულადაა შემონახული) დაფარულ თაღებში მაღალი რელიეფით მოცემული წრიული ფორმებია მოქცეული. წრეთა ზედაპირები ძალიანაა გამოფიტული, თუმცა კიდევზე შემორჩენილი ტალღოვანი ბუნდოვანი კონტურის გათვალისწინებით, აქაც პალმეტების გამოსახულებები უნდა ვივარაუდოთ. (მედალიონებში ჩასმული მრავალრიცხოვანი პალმეტები ხშირად გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქვასვეტებზე).⁸⁰

აღმოსავლეთი მხარე ასტრალურ ნიშანთა რიგს უჭირავს. არასრულ წრეებში, (რომლებიც ქვედა ნაწილებშია წაჭრილი და თაღის ფორმას უახლოვდება) სამი სიმბოლური გამოსახულებაა ჩაწერილი. პირველი სამსხივიან მბრუნავ ელემენტს, ე. წ. ტრიკვესტრს გამოხატავს, რომელიც წარმართულ კოსმოლოგიურ წარმოდგენებში მზის აღმნიშვნელ სოლარულ ნიშნად იყო მიჩნეული.⁸¹ ცოტა მომცრო ზომისა და განსხვავებული კონფიგურაციის ტრიკვესტრი წარმოდგენილია ქვასვეტის ფრაგმენტზე ბალიჭიდან (VI-VIII სს.)⁸². ბაზისის ეს წახნაგი ძალიან დაზიანებულია, თუმცა ჩანს სიმბოლური ნიშნის შემომფარგველი თაღის დამუშავება იმავე თევზიფხური ორნამენტით (მის

78 А.К. Амброз, Раннеземледельческий культовый символ («Ромб с крючками»). Советская археология, №3, М., 1965, გვ.18-19, ნახ.4-(6-8).

79 Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. III.

80 კ. მანაბელის დაკვირვებით, პალმეტებს ჯვრის აზრობრივი მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული. პალმეტების სემანტიკა და პარალელები იხ. კ. მანაბელი, დმანისის ახლად აღმოჩენილი ქვაჯვარა, გვ.38.

81 А.К. Амброз, დასახ. ნაშრ., გვ.21.

82 გ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXVII(1).



გარეთ კარგად იკითხება ორმხრივი ჩაკვეთით მიღებულ ლილვაკთა რიგები, რომლებიც მიუყვება მოხარხოების თადისებურ ფორმას). ცენტრალური კომპოზიცია ძალიან გამოქარულია (ქვა ამ ადგილას იფშენება), თუმცა შემთხვევით დარჩენილი ფრაგმენტი “ბორჯღაღას” ასტრალურ ნიშანზე მიუთითებს.⁸³ ასევე დაზიანებულ მესამე არასრულ წრეში “ბორჯღაღას” კიდევ ერთი გამოსახულებაა ჩაწერილი. განიჩევა შემოსახდვრელი თაღების ორნამენტური დამუშავების მცირე მონაკვეთები.

რაც შეეხება ქვასვეტის დათარიღების საკითხს, მისი ზუსტი განსაზღვრა ძირითადად ორნამენტული სახეების საშუალებით თუ მოხერხდება. თუმცა, ფიგურატიული გამოსახულებებიც საკმაოდ მნიშვნელოვან და საინტერესო მასალას იძლევა.

ქვასვეტის კომპოზიციური წყობა ნათელი სტრუქტურულობითა და სიმწკობრით გამოიჩინება, (რაც დამახასიათებელია VI საუკუნის ძეგლებისათვის). იგივე შეიძლება ითქვას კომპოზიციებზეც, რომლებიც სტატიკურ და მოძრავ ფიგურათა დაპირისპირებაზეა აგებული. ამასთანავე, კადრის გამოსახულებებით გადატვირთვის საშუალებით მიღწეული დაძაბულობა ცალკეულ ფიგურათა დინამიკური მოძრაობითაცაა გაძლიერებულია, ისინი თითქოს შეჩერებულია სცენათა ვიწრო საზღვრებით.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხშირად ფიგურათა მოძრაობები მეტისმეტად კუთხოვანია, ზოგ შემთხვევაში კონტურის ჩაკეტილობა დარღვეულია, რაც ბრდაძორში სკულპტურულ-მოცულობით ტენდენციებისაკენ სწრაფვით აიხსნება. ძირითადი აქცენტი გამოსახულების ბლოკურობასა და მოძრაობათა მრავალფეროვნებაზეა დასმული. თუ ქვასვეტის რელიეფებს ბრდაძორის VI საუკუნის მცირე ქვაჯვარას შევადარებთ, დავინახვთ რომ იქ დენადი, მომრგვალებული ფორმები დეკორატიული, მოძრავ რიტმს მინდობილი ხაზებითაა დამუშავებული, რაც ფორმისა და მისი გრაფიკული საფარის ერთობლიობის შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება. ფიგურათა ფორმები შეკრულია და თავის თავში დასრულებული. კომპოზიციები მკაცრ სტატიკურობასა და ფრონტალურობაზეა აგებული. დიდი ქვასვეტის დეკორატიულ-ხაზობრივი ზედაპირი გამქრალია და ჩვენ არ ვიცით, როგორ შეესაბამებოდა ის გამოსახულებათა მოცულობებს. ამ მხრივ კარგი მაგალითია მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის რელიეფები, რომლებზედაც კარგად ჩანს, როგორ უდგება ოსტატი ელინისტური გამოსახულებებით ნაკარნახევი მოცულობით-პლასტიკური სტილისა და გრაფიკულ-ხაზობრივი მანერის შეთავსებას. ბრდაძორში ზედაპირთა სრული განადგურების გამო ამის წარმოდგენა ძნელია.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ბრდაძორის გამოსახულებების სიახლოვე მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფებთან, რაც ცალკეულ სტილურ და კომპოზიციურ დეტალთა გადაწყვეტაში იჩენს თავს. მაგალითად, თმების მოცულობითად ნაჩვენები დახვეული კულულები (შეადარეთ აბრაამის ვარცხნილობა, ლომთა ფაფრები მცხეთის პერსონაჟთა ვარცხნილობებს), ასევე ქტიტორის პოზა, რომელიც ძალზე პირობითად იმეორებს მცხეთის წმ. ჯვრის დონატორთა მდგომარეობას.

ძალიან მაღალი რელიეფით მოცემული გამოსახულებები ფონისკენ მკვეთრდ

83 “ბორჯღაღას” სიმბოლური მნიშვნელობისთვის იხ. ი. სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1993, გვ.107.



მომრგვალებული კიდევებით სიბრტყის პარალელურადაა განთავსებული და მოლიანი ბლოკების სახით აღიქმება. ჰარმონიულობის შეგრძნებას ოსტატისთვის ჩვეული ფრონტალური ფიგურებისა ან ცხოველების გამოსახულებები ტოვებს. ამის კარგი მაგალითია ცხენის ფიგურა – მოქნილი, დენადი კონტურით შეკრული მძლავრი მოცულობითი ფორმა განსაკუთრებული გამომსახველობით გამოირჩევა. იგივე შთაბეჭდილებას წმინდანის ფრონტალური ფიგურაც ქმნის, რომლის მომრგვალებულ ჩაკეტილ ფორმას სამოსელის პარალელური ნაკეცების დინება უსვამს ხაზს. ამ გამოსახულებათა საპირისპიროდ, რთულ მობრუნებებში გამოსახული ფიგურები (დონატორი, იფთახის ქალიშვილი), ერთგვარი შეუსაბამობის შთაბეჭდილებას ბადებს.

VI საუკუნის ქვაჯვარებთან ბრდაძორს დამუშავების მანერა აახლოვებს. ცალკეულ დეტალთა ან ნაკეცთა აღმნიშვნელი ხაზები ღრმადაა ჩატრილი ქვის სისქეში, მათ შორის წარმოქმნილი ვიწრო ლილეები შებრტყელებული და ზემოდანაა მომრგვალებული. ამგვარ დამუშავებას ვხედავთ ბრდაძორის მცირე ქვასვეტის (VI ს.), ბრდაძორის ფრაგმენტის (VI ს.), საცხენისის ქვასვეტის (VI ს.), ზედახნის რელიეფების ზოგ გამოსახულებებზე (VII ს.). გრაფიკულობისკენ სწრაფვა ზოგ შემთხვევაში ვარცხნილობის გადაწყვეტაშიც ვლინდება (მაგალითად, წმ. მოწამის შუბლის ირგვლივ ტალღისებურად დალაგებული ხვეულების ნახატი, რომელიც ზუსტად იმეორებს ბრდაძორის მცირე ქვაჯვარაზე წარმოდგენილ ქუდისმაგვარ თმებს).

ამასთანავე, საყურადღებო დეტალი რელიეფის თავისუფალი ფონის შევსების სურვილია, რაც ნ. ალადაშვილის დაკვირვებით, VII საუკუნის ძეგლებისთვის იყო დამახასიათებელი, (მაგალითად, მარტვილის საფასადო კომპოზიციები VIII ს., ჟაღეთის ემბაზი VIII ს.).⁸⁴ ბრდაძორში დანიელის ამსახველ სცენაში ჩართული ყვავილოვანი მოტივი, ორნამენტური ჩანართები (თავისი ფუნქციური დატვირთვის მიუხედავად), VII საუკუნის დასაწყისისათვის დამახასიათებელი საერთო დეკორატიულობის შეგრძნებას უწყობს ხელს.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ფიგურული გამოსახულებებისაგან განსხვავებით, ორნამენტული სახეები გაცილებით კარგადაა შემონახული და კარგ მათარიღებელ ნიშანს წარმოადგენს. ორნამენტები პლასტიკური, თითქოს ნაძერწი ფორმებითა და რელიეფური, ძარღვიანი, შუქჩრდილის თამაშზე გათვლილი შესრულებით გამოირჩევა. ორნამენტული კომპოზიციები ნათელია და მწყობრი, ფორმები მკაფიოა და ზუსტი. პალმისა და აკანთის მარაოსებრად გაშლილი ფოთლების მოტივი მტკიცედ არსებობს VI-VII საუკუნეების მანძილზე და არ სცდება ადრეული შუა საუკუნეების ეპოქის საზღვრებს. უკვე VIII-IX საუკუნეებით დათარიღებული ჯვარ-პატიოსნის ეკლესიის კანკელის რელიეფურ დეკორში გამოყენებული აკანთის ფოთლები⁸⁵ მექანიკური, ხელოსნური და ტლანქი შესრულებით გამოირჩევა. თუმცა ძეგლის დათარიღების საკითხში ერთგვარ ხელმოსაჭიდს ვაზის ყლორტის ორნამენტული სახე იძლევა. სკულპტურულად გამოძერწილი, ჩაკეტილი ღარით გარშემოწერილი სამყურა ფოთლების ფორმა გაანალიზებულია ნ. ჩუბინაშვილის მიერ.⁸⁶ მეცნიერის დასკვნით, ამ სპეცეფიკური

84 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.51.

85 P.O. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., ტაბ.14-15.

86 Н.Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ.62,79.

მონასტრობის მქონე ფოთლები პირველად წილკანის ბაზილიკაში ჩნდება (V ს.)⁸⁷, სადაც მათ ჯერ ჩამოუყალიბებულ, წერილი ფორმები ახასიათებს. შემდგომ ეს მოტივი წვერო დაბადის ქვასვეტის ფრაგმენტზე გვხვდება (VI ს.), რომელზედაც ფოთლები ჯერ კიდევ უფორმოა და არაპროპორციული. სრულიად ჩამოყალიბებულ, სრულყოფილამდე დაყვანილ ფორმას მცხეთის წმ. ჯვრის აღმოსავლეთი აფსიდის სარკმლის თავსართზე ვხედავთ (VI ს-ის ბოლო).⁸⁸ V-VI საუკუნეების ძეგლებზე წარმოდგენილი მეტისმეტად წაგრძელებული, ბუნდოვანი მონასტრობის მქონე ფურცლები ჯვარში სიმეტრიულად აგებულ, მკაფიო, პლასტიკურ ფორმებად იცვლება. ბრდაძორის ქვასვეტზე გამოქანდაკებული ვახის ფოთლები ძალიან ახლოს დგას ჯვრის ამავე ორნამენტთან, როგორც ფოთლების პროპორციული შეფარდებით, ასევე შესრულების მანერით ღრმად ჩაკვეთილი შუაგულითა და შემომსახვრელი ლილვების მოცულობითი, პლასტიკური ხასიათით.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის რელიეფები VI საუკუნისათვის დამახასიათებელი სკულპტურულ-მოცულობითი და ხაზობრივ-გრაფიკული მანერების შერწყმითაა შექმნილი. ზოგი ნიშნით, ქვასვეტის რელიეფური სახეები მცხეთის წმ. ჯვრის გამოსახულებებს უახლოვდება, რაც ჩვენი აზრით, მცხეთის ტაძრისგან მიღებული შთაბეჭდილებით უნდა აიხსნას, (რაც ძეგლის სიმაღლის გათვალისწინებით, ქვასვეტის აღმართველის ამბიციასზე მეტყველებს). აქედან გამომდინარე, რელიეფების შექმნის დრო VI საუკუნის ბოლოსკენ გადაიწევა. მეორე მხრივ, თავისუფალი არეების შევსებისკენ სწრაფვა საკუთრივ ქვასვეტის ტექტონიკურობის მიუხედავად, ცალკეულ კომპოზიციათა აგებაში იჩენს თავს. VI საუკუნის ერთიანი რიტმით გამსჭვალული, მთლიანი და მკაფიო კომპოზიციებისგან განსხვავებით, ბრდაძორი საკმაოდ მრავალფეროვან, თავისუფალ კომპოზიციურ სქემებს წარმოგვიდგენს. ამის გათვალისწინებით, ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის რელიეფები VI-VII საუკუნეების მიჯნას უნდა მივაკუთვნოთ.

Tamar Dadiani **Big High Cross of Brdadzori**

A High Cross, once erected despatched in the village Brdadzori (historic Lower Kartli) and, most likely, bearing the significance of a church (as proposed by Niko Chubinashvili), is at

87 იქვე, ტაბ.35(1).

88 იქვე, ტაბ.27(2).

present kept at the Sh. Amiranashvili State Museum of Fine Arts of Georgia (Georgian National Museum). The stele is almost completely preserved (only the upper part with its crowning cross [pedestal – 110 x 110 x 110 cm; stele – 600 x 42 x 42 cm] is lost). The High Cross is severely damaged, namely, the surface of the subject scenes on its front side (other three sides are adorned with the ornamentation), due to which identification of the compositions remains an independent task.

The front side is articulated into rectangular panels by means of shafts and lateral “half-columns”, besides, two ornamental insets single out the most significant scene – Sacrifice of Abraham, Nativity and Adoration of the Magi. In the lower part the Cross is depicted, upper – Sacrifice of Abraham, the Old Testamental pre-figuration of Crucifixion (noteworthy is Isaac’s posture – he seems to be “seated” on a column-like altar, which is quite rare, as well as hand of the Lord and vertical position of the ram – unparalleled in Georgian samples – which testifies to the East Christian tradition). Above the ornamental inset, there is a horse with palm trees behind it. Horse motif rooted in the paganism (in Georgia, as well; it is linked with the solar and chthonic cults, with the cult of ancestors), in combination with the palm trees seems likely to symbolise the righteous soul in the Paradise. The next composition is a donor portrait – a man clad in secular vestments is kneeling before St. Martyr holding a staff with the cross at its end (it shows affinity with the facade relief of the church of Holy Cross in Mtskheta and a composition of the Tsromi High Cross). The next composition proved more difficult to identify – it consists of four figures: one is seated on a “chair”, two are standing and the fourth is represented in a dynamic turn; this might be the visualisation of the History of the Daughter of Jephthah (Judg., 11), which, in the apse murals of the church of St. Catherine on Mount Sinai, is placed next to the Sacrifice of Abraham, being, in this context, a pre-figuration of Christ’s Sacrifice. The next scene – Daniel in the Lions’ Den – is more common for the 10th c. in Georgia, only four samples can be quoted from the 6th-8th cc. This is another pre-figuration of the Crucifixion-Resurrection, besides, Daniel is also considered to bear implication of the Second Coming, providing links with the New Testament scenes. The first image is the Warrior Saint on horseback piercing a dragon – as if “guarding” the images next to it – Nativity and Adoration of the Magi. In the Nativity, noteworthy is the bed of the Virgin, as for Adoration of the Magi (it is rarely shown as an independent scene in Georgia – Mamula High Cross and Ikalto plaque), it is represented in a concise version – enthroned Virgin and Child are venerated by two Magi clad in Oriental vestments. Triple representation of the Cross is also linked with the themes of Incarnation and Salvation of Souls. Ornamental insets contain diagonally set crosses interlaced with rhombi. Other sides of the stele bear plant ornamentation and the pedestal – rhombi, a sequence of arches and astral signs.

General composition of the Brdadzori High Cross is clear and well-balanced, modelling of the reliefs and ornamentation shows affinity with that of the sculptural decoration of the church of Holy Cross in Mtskheta, which, together with the less usual compositional schemes and a tendency towards the filling of the background, makes it possible to date the Brdadzori High Cross to the turn of the 6th c. to the 7th c.



სურ. 1 ბრღაძორის დიდი ქვასვეტის საერთო ხედი.



სურ. 2 ჯვრის ამსახველი კომპოზიცია.



სურ. 3 “აბრაამის მსხვერპლშეწირვა”.



სურ. 4 ცხენის სიმბოლური გამოსახულება, საქტიტორო კომპოზიცია, “იფთახის ასულის ამბავი.”



სურ. 5 “დანიელი ღომთა ხაროში”, გველეშაპის მლახვრელი წმ. მხედარი.



სურ. 6 “შობა.”



სურ. 7 “მოგვთა თაყვანისცემა” და ჯვრების ამსახველი საზეიმო კომპოზიციები



სურ. 8 სვეტის სამხრ. წახნაგის ორნამენტი.



სურ. 9 სვეტის ჩრდ. წახნაგის
ორნამენტი.



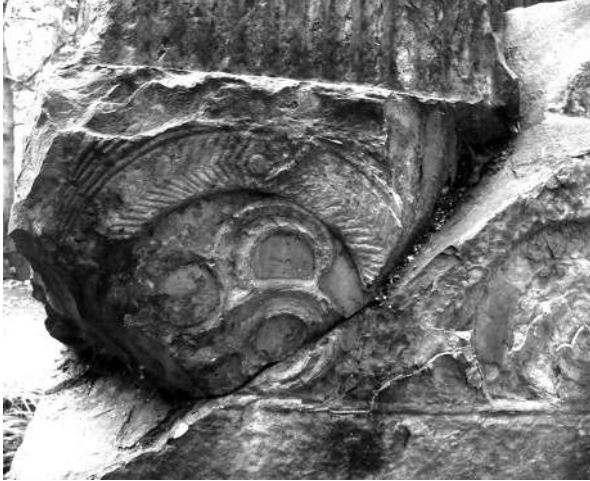
სურ. 10 სვეტის აღმ. წახნაგის
ორნამენტი.



სურ. 11 ბაზისის სამხრ. წახნაგის
ორნამენტი.



სურ. 12 ბაზისის ჩრდ. წახნაგის
სიმბოლური კომპოზიცია.



სურ. 13



სურ. 14

სურ. 13-14 ბაზისის აღმოსავლეთი წახნაგი.
ასტრალური ნიშნები.



ოთხთა ეკლესია

სოლომონის ახალი ტაძარი, ახალი სიონი თუ ორივე ერთად?

ტაო და კლარჯეთი საქართველოს უძველესი პროვინციებია, დღეს ისინი თურქეთის ტერიტორიას განეკუთვნება და ზოგიერთი მეცნიერი მათ „თურქეთის საქართველოდაც“ კი მოიხსენიებს¹.

საეკლესიო მშენებლობა აქ დაახლოებით 350 წლის ახლო ხანებში დაიწყო². ამ პროვინციებში, აღმშენებლობის თვალსაზრისით, ნაყოფიერი იყო ვახტანგ გორგასლის ეპოქაც (V-VI სს.)³. თუმცა VII-VIII საუკუნეებში საქართველოში არაბთა ბატონობის შედეგად ეს მხარეც მთლიანად გავერანდა და გაუკაცრიელდა. მხოლოდ VIII საუკუნის დასასრულს იწყება ამ პროვინციათა აღორძინება, ერთი მხრივ, საერო ხელისუფალთა – ბაგრატიონთა სახლის წარმომადგენელთა მეთაურობით და, მეორე მხრივ, ფართომასშტაბიანი სამონასტრო აღმშენებლობის დაწყებით, რომელსაც წმ. გრიგოლ ხანძთელი ჩაუდგა სათავეში.

VIII საუკუნის ბოლოს, ბაგრატიონთა საგვარეულომ არაბთა მიერ დაპყრობილი ტერიტორიები დატოვა, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს (ტაო-კლარჯეთი) შეაფარა თავი და თბილისის სანაცვლოდ იბერიის დედაქალაქი არტანუჯში გადაიტანა. როგორც ვ.ჯობაძე აღნიშნავს, „კლარჯეთისა და ტაოს საერისთავოებით შეიქმნა ის პოლიტიკური ცენტრი, საიდანაც ძლევამოსილმა ბაგრატიონებმა მოახერხეს აღედგინათ საქართველოს დამოუკიდებლობა და X საუკუნის ბოლოს წარმატებით დაესრულებინათ ერთიანი ქართული სახელმწიფოს შექმნა“⁴.

ერთიანი სახელმწიფოს შესაქმნელად, ბუნებრივია, აუცილებელი იყო ასევე ქვეყნის სულიერი და კულტურული აღორძინება, რაც წმ. გრიგოლ ხანძთელმა ითავა ამ მხარეში სამონასტრო და კულტურულ-სამწერლობო ცენტრების დაფუძნებით. მისივე აგიოგრაფს, გიორგი მერჩულეს (Xს.) ეკუთვნის ერთიანი ქართული სახელმწიფოს საფუძვლების განმსაზღვრელი ფორმულაც, რომელიც წმ. გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვებაშია“ შემონახული: „ქართლად ფრიადი ქუეყანად აღირაცხების, რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ჟამი შეიწირვის და ლოცვაჲ აღესრულების“⁵. ვფიქრობ, ამ ფორმულას დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

1 Г.Казбек, Три месяца в Турецкой Грузии. Записки Кавказского отделения Императорского русского географического общества, кн. 10, ч. I, Тифлис, 1876. იგივე ნაშრომი ქართულად: გ. ყაზბეგი, სამი თვე თურქეთის საქართველოში, ბათუმი, 1995.

2 დ.ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ., 2005, გვ. 25; ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. I, თბ., 1955, გვ.131.

3 დ.ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, გვ. 29-36; ქართლის ცხოვრება, ტ.I, გვ.117, 131, 178.

4 W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klardjeti and Šavseti, Stuttgart, 1992; იგივე ნაშრომი ქართულად: ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2006, გვ. 15. (ქვემოთ ყველგან ბ-ნი ვახტანგის წიგნს ვიმოწმებ ქართული თარგმანის მიხედვით).

5 ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი I, ილ.აბულაძის რედაქციით,

აქვე უთუოდ უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ წმ. გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრების ტექსტი დაწერილია 951 წელს, ხოლო მისი ერთადერთი ხელნაწერი, რომელიც XI საუკუნით თარიღდება, 1902 წლის შემოდგომაზე იერუსალიმის ბერძნული საპატრიარქოს წიგნსაცავში აღმოაჩინა და შეისწავლა ნ.მარმა. რომ არა ეს აღმოჩენა, რაღა თქმა უნდა, ძალზე მწირი ცნობები გვექნებოდა არა მარტო ამ მხარის ისტორიის, არამედ ამ ისტორიულ პროვინციათა კულტურულ-სამწერლობო კერების მნიშვნელობის შესახებაც⁶.

ტაო-კლარჯეთი, ეს „ქართული სინა“, საქართველოსთვის იგივე იყო, რაც ცნობილი ტურ აბდინი („უფლის მსახურთა მთა“) ანტიოქიის ეკლესიისათვის, სადაც მრავალი უმნიშვნელოვანესი ეკლესია-მონასტერი იყო თავმოყრილი, რომელთაგან უძველესი 394 წლით თარიღდება⁷. ტურ-აბდინიც ტაო-კლარჯეთით, სრულიად გამორჩეული კერა იყო სირიული ქრისტიანობისა. ორივე დღეს თურქეთის ტერიტორიას ეკუთვნის, ქართული ისტორიული პროვინციები ქვეყნის ჩრდილო დასავლეთით, ხოლო სირიული – სამხრეთ აღმოსავლეთით. უცნაურია, მაგრამ თითქოს ერთნაირი ბედი ეწიათ საქართველოსა და მის დედა – ანტიოქიის ეკლესიებს ამ მხარეში.

ტაო-კლარჯეთის ნამდვილი აყვავების ეპოქა X-XII საუკუნეებია, როდესაც აქ ქართული კულტურის არა ერთი უნიკალური ძეგლი შეიქმნა. მათ შორის, ალბათ, სრულიად გამორჩეულია ოთხთა ეკლესია, რომელიც ერთიანი ქართული სახელმწიფოს დამაარსებელთაგან ერთ-ერთის, ტაოს ბაგრატოვანთა სახლის შესანიშნავი წარმომადგენლის დავით კურაპალატის ზეობის დროს (961-1001 წწ.) არის აშენებული და მოხატული⁸.

უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე, მას შემდეგ, რაც ქართველ მეცნიერებსაც საშუალება მიეცათ ადგილზე შეესწავლათ ტაო-კლარჯეთის ძეგლები (საბჭოთა პერიოდში ამაზე ოცნებაც კი შეუძლებელი იყო), ბევრი საინტერესო და მნიშვნელოვანი ნაშრომი გამოქვეყნდა, მათ შორის ოთხთა ეკლესიისა და მისი მოხატულობის შესახებაც. მეც, რა თქმა უნდა, კარგა ხანია ვოცნებობდი საკუთარი თვალთ მენახა ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურული ძეგლები, მათი მოხატულობა, მითუმეტეს, რომ ამ პროვინციებში გადაწერილი ხელნაწერები კარგადაა ცნობილი ჩემთვის, ხოლო მათ შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ლიტურგიკულ-ჰომილეტიკური კრებული – კლარჯული მრავალთავი – 1991 წელს გამოვაქვეყნე კიდევ⁹.

მაგრამ მხოლოდ 2008 წლის ზაფხულში მოვახერხე ტაო-კლარჯეთში გამგზავრება ჩემს შვილიშვილებთან – გუკასა და სანდროსთან და იერუსალიმელ კოლეგასთან – პროფ. გუსტავ კუნელთან ერთად. თითქოს დიდი ხნის ოცნების აღსრულებაც მელოდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ ნაწილობრივ, საქართველოში დაწყებული ომის გამო.

თბ., 1964, გვ. 290.

6 Н.Март, Георгий Мерчул, Жизнь св. Григория Хандзтийского, введение, издание, перевод, Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, к.н. VII, СПб, 1911.

7 G. Bell, The Churches and Monasteries of the Tur Abdin, expanded edn. by M. M. Mango, 1982; A. Palmer, Monk and Mason on the Tigris Frontier: The early history of Tur Abdin, Cambridge, 1990.

8 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ.ი., 2007, გვ. 18-21; ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები, გვ. 192-194.

9 თ. მგალობლიშვილი, კლარჯული მრავალთავი, თბ., 1991.

იმ ზაფხულსავე, საოცარი დამთხვევა მოხდა: ჩემმა მეგობარმა მარინა დიდბუდიძემ მანუქა გ.ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის კვლევის ცენტრის მიერ 2007 წელს დასტამბული ცნობილი ქართველი მეცნიერის თინათინ ვირსალაძის გამოუქვეყნებელ ნაშრომთა კრებული – „ქართული მხატვრობის ისტორიიდან“¹⁰. კრებულში შეტანილია სამი ძეგლის ისტორიულ-ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზი, მათ შორის ერთ-ერთი – ოთხთა ეკლესია¹¹.

ამ შესანიშნავი კრებულის გამომცემლები, ქ-ნ თინას კოლეგები კრებულის შესავალს ასე ასრულებენ: „ეჭვი არ გვეპარება, რომ დიდი (ახლა მაინც გავბედოთ ამ განსაზღვრების მოხმობა) მეცნიერის ეს კრებული არა მარტო თავად გაამდიდრებს შუა საუკუნეების ხელოვნებაზე ჩვენს ცოდნას, არამედ არაერთი აწინდელი თუ მერმინდელი მკვლევარისათვის გეზისმიმცემიც გახდება“¹².

ჩემთან დაკავშირებით შემიძლია ვთქვა, რომ ეს ზუსტად ასე მოხდა. ქ-ნი თინას ამ კრებულის გაცნობამ, მართლაც მიბიძგა დამეწერა ნაშრომი, რომელიც ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის ერთი, თითქოსდა, პატარა, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანი ფრაგმენტის შინაარსის გააზრების ცდას წარმოადგენს.

ამ მოხატულობაში განსაკუთრებული ადგილი აქვს დათმობილი აფსიდის სარკმლის ცენტრალურ ადგილას მოთავსებულ მედალიონში ჩასმულ წმ. დედის გამოსახულებას, რომელსაც ხელში ეკლესია უჭირავს. ამ გამოსახულების შინაარსთან დაკავშირებით სამეცნიერო ლიტერატურაში ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მოსაზრებებია გამოთქმული. შევეცდები ძალზე მოკლედ გადმოვცე ამ ფრესკული ფრაგმენტის კვლევის ისტორია:

თავდაპირველად, ჩვენთვის საინტერესო მოხატულობის ხსენებულ ფრაგმენტს შეესო ე.თაყაიშვილი და იგი ქტიტორის გამოსახულებად მიიჩნია¹³.

ნ. და მ. ტაყაიშვილის აზრით, აქ წმ. ნანა დედოფლის (იბერიის პირველი ქრისტიანი დედოფალი, IV ს.) გამოსახულებაა, რომლის ნათლობის სახელი თითქოსდა ნინო უნდა ყოფილიყო („სიონის“ ნაცვლად ამოიკითხეს „ნინო“) და ამის გამო ეს ბაზილიკაც მისდამი მიძღვნილად ჩათვალეს¹⁴.

ზემოხსენებული ფრესკული ფრაგმენტის წარწერა ვჯობაძემ სავსებით სწორად წაიკითხა, როგორც „სიონი“ და ამის გამო იგი წმ. სიონის ანუ ზეციური იერუსალიმის ალეგორიულ გამოსახულებად აღიარა¹⁵.

10 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან.

11 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 17-47.

12 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 7.

13 E. Такашвили, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, გვ. 85-86.

14 N. et M. Thierry, Notes d'un nouveau voyage en Géorgie Turque. Bedi Kartlisa, Revue de Kartvélogie, vol. XXV, 1968, გვ. 62-63 ; N. et. M. Thierry, Peintures du Xe siècle en Georgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture Byzantine d'Asie Mineure. Cahiers archéologiques, vol. XXIV, 1975, გვ. 73-113 ; N. Thierry, Le souverain dans les programmes d'églises en Cappadoce et en Géorgie du Xe au XIIIe siècle. Revue des études géorgiennes et caucasiennes, n. 4, 1988, გვ. 138-139.

15 ვჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების მონასტრები, გვ. 201-202.

ვჯობაძე, შენიშვნები ოთხთა ეკლესიაში სიონის ალეგორიული გამოსახულების სიუხვის რქების შესახებ. ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1999, გვ. 69-78.

ვჯობაძე, ოთხთა ეკლესიის ერთი გამოსახულების არსის შეცნობისათვის, კრებ. ახლო

ნ. ალექსიძემ და დ. ხოშტარიამ ეს გამოსახულება წმ. სოფიად – ღვთისმშობლის სიბრძნედ განმარტეს, რადგანაც „წმ. სიონის“ ნაცვლად ამოიკითხეს „წმ. სოფიო“¹⁶.

ე. პრივალოვას მიხედვით, წმ. დედის გამოსახულება თავისივე წარწერით – „სიონი“ – ზეციური იერუსალიმის პერსონიფიცირებული გამოსახულებაა; თუმცა იგი ასევე არ გამოირიცხავს, რომ ეს იყოს „დედად ყოველთა ეკლესიათა“, რაც მიწიერ წმ. ქალაქ იერუსალიმს უკავშირდება. ხოლო მასზე არსებული წარწერა „სიონი“ ტაძრის სახელწოდების, მის ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნის მიმანიშნებელი შეიძლება იყოს¹⁷.

ამავე ფრესკულ გამოსახულებას 1995 წელს სპეციალური ნაშრომი უძღვნა ზ. სხირტლაძემ, სადაც ავტორი შეეცადა საკმაოდ ვრცლად მიმოხილული მასალის გათვალისწინებით დაესაბუთებინა, რომ ეს არის „წმ. სიონის“ გამოსახულება, როგორც ზეციური იერუსალიმის „დედად ყოველთა ეკლესიათა“¹⁸. ამ აზრს იზიარებს მარიამ დიდებულიძეც¹⁹. ოდნავ მოგვიანებით, ზაზა სხირტლაძემ გარკვეულწილად შეცვალა თავისი მოსაზრება, თუმცა, ჩემი ფიქრით, ამჯერად რამდენადმე ბუნდოვნად გადმოსცა თავისი შეხედულება: „ასეთი რიგის გამოსახულებათა შორის, ტაძრის ფრესკებში, უწინარეს ყოვლისა სიონის პერსონიფიკაციაა საგულისხმეო. ტაძარი, რომელიც დედა-ეკლესიის სიმბოლურ ფიგურას ხელთ უპყრია, რასაკვირველია, უწინარეს ყოვლისა, თავად ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის გამოსახულებაა, მაგრამ იმავდროულად იგი უფლისა და მის მოწაფეთა მიერ დაფუძნებული ეკლესიის ხატის მნიშვნელობასაც იტვირთავს... არაფერი ჩანს უჩვეულო იმაში, რომ დავითის (იგულისხმება დავით კურაპალატი) მისწრაფებაში – თავისი ღვაწლითა და განგებით აგებულ ბაზილიკაში ეხილა სიონის ხატი, ხოლო თავად იგი მოსეს, მელქისედეკის, დავითის, სოლომონისა და კონსტანტინეს დარ მმართველად ყოფილიყო წარმოჩენილი“²⁰.

რ.სირაძის მოსაზრებით, საქართველოში წმ. სოფიის იდეა დაუკავშირეს ღმრთისმშობლის ეკლესიებს – „სიონს“. როგორც ავტორი განმარტავს თავის დებულებას: ღმრთისმშობლის სახელობის ქართულ ტაძრებში იგულისხმება სუფევა საღმრთო სიბრძნისა, „აია-სოფიასი“...²¹

ვიდრე ოთხთა ეკლესიის ზემოაღნიშნული ფრესკული მედალიონის

ადმოსავლეთი და საქართველო IV, თბ., 2005, გვ. 257-259.

16 ნ.ალექსიძე, დ.ხოშტარია, ახალი ცნობები ტაო-კლარჯეთის სიძველეთა შესახებ.

ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1991, ნ.1., 137-142; ნ.ალექსიძე, ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური საფუძვლები. ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ. 1991, ნ.4, გვ. 103-123.

17 ე.პრივალოვა, ზოგი რამ ტაო-კლარჯეთის მოხატულობის შესახებ. საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობისა და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, თბ., 1995, გვ.316-322; ე.პრივალოვა, ზოგიერთი შენიშვნა ტაო-კლარჯეთის მოხატულობათა შესახებ, წელიწადი, II, თბ. 1996, გვ.5-14.

18 Z.Skhirtladze, The Mother of all the Churches: Remarques on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dort Kilise. Cahiers Archeologiques, XLIII, 1995, გვ. 101-116.

19 მ.დიდებულიძე, ოთხთა ეკლესია, გამოუქვეყნებელი ნაშრომი.

20 ზ.სხირტლაძე, იერუსალიმი-ათონი-ტაო, დავით კურაპალატის საქტიტორო ღვაწლი და ოთხთა ეკლესია. ბიზანტიოლოგია საქართველოში, 2, თბ., 2009, გვ. 707, 714. იხ. აგრეთვე: ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009, გვ. 122-153.

21 რ.სირაძე, კულტურა და სახისმეტყველება, თბ., 2008, გვ. 57-74.



გამოსახულების თეოლოგიურ კვლევას დაიწყო, არ შემოიღია სრულად არ მოვიყვანო ამ საკვებით გამორჩეული ფრესკული ფრაგმენტის თ. ვირსალაძის აღწერა, რაც ჩემი ფიქრით, მეცნიერული კვლევის საზღვრებს სცილდება და ფაქტიურად, ისევე როგორც მთელი მისი ნაშრომი, მხატვრულ-მეცნიერულ ესეს ჟანრის ბრწყინვალე ნიმუშს შეიძლება მივაკუთვნოთ. ჩემთვის აბსოლუტურად ამოუცნობია როგორ ახერხებს იგი, ამ ძეგლების მონახულების გარეშე (რისი საშუალებაც მას არასდროს ჰქონია), იმ დროს არსებული, ალბათ, უხარისხო ფოტოების საფუძველზე ასე მრავალსახად აღიქვას არა მარტო მთლიანი ძეგლი, არამედ მისი თითოეული დეტალიც კი. იგი თითქოს ხედავს ამ ძეგლებს საუკუნეებს მიღმა, გრძნობს იმ მშენებელთა თუ მხატვართა სულიერ განწყობას და ძალზე ცოცხლად გვაწვდის ყოველივე ამას. ქნი თინას მეცნიერული აზროვნების ეს შთამბეჭდავი სტილი ძალზე მაგონებს მისი თაობის მეცნიერთაგან ქნი ელენე მეტრეველის, ჩემი მასწავლებლის სტილსაც. თუ ქნი თინას კვლევის სფერო მხატვრულ-არქიტექტურული და ფერწერული ძეგლები იყო და ყოველივე ესაა მისი სახოვანი სტილის შთამაგონებელი წყაროც, ქნი ელენე ასეთივე წარმატებით აცოცხლებდა ჩვენი კულტურის, ერთი სამწერლობო კერისა თუ მონასტრის ისტორიას, ხშირ შემთხვევაში, მხოლოდ ხელნაწერში შემორჩენილი ერთი პატარა მინაწერისა თუ ანდერძის შინაარსის კვლევის საფუძველზე. ხოლო ორივე მათგანის იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის მოხატულობისა და ისტორიის კვლევა²² პირადად ჩემთვის სანიმუშო მაგალითია ნიჭიერების, პროფესიონალიზმისა და მეცნიერული ეთიკისა, თუნდაც განსხვავებული აზრის შემთხვევაში (ქნმა ელენემ ქნი თინას გარდაცვალების შემდეგ არც კი დაასრულა და დაბეჭდა რეცენზია მის წიგნზე – იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის მოხატულობის შესახებ, მიუხედავად მისი საფუძვლიანად განსხვავებული მოსაზრებისა).

ახლა კი კვლავ მივუბრუნდები ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის საკურთხევლის სარკმლის ჩვენთვის საინტერესო მოხატულობას. ხსენებული ფრესკული ფრაგმენტი მოხატულობის IV რეგისტრს განეკუთვნება და თავისი შინაარსით, როგორც უკვე ითქვა, სრულიად უნიკალურია. იმის გამო, რომ მოხატულობის ამ ნაწილს ქნი თინაზე უკეთესად ნამდვილად ვერ აღვწერ, გავიმეორებ ქნი თინას ძალიან დეტალურ და შთამბეჭდავ აღწერას:

„დიდი, ტაძრის სივრცისკენ ფართოდ გადახსნილი სარკმლის თაღში მოთავსებულია მრგვალი მედალიონი სამეფო სამოსში გამოწყობილი წმ. დედის მკერდზეთი გამოსახულებით, რომელსაც ხელში ეკლესიის მოდელი უჭირია. წმინდანი ტაძარს მარცხენა დაბურვილ ხელს შეაშველებს, მარჯვენა კი მის წახნაგებზე აქვს შემოვლებული. სახე და მარჯვენა ხელის მტევანი საღებავის დეფორმაციის გამო ძლიერაა გამუქებული, სახე კი, ამასთან, შელახულიცაა; მიუხედავად ამისა, მოჩანს სახის მოგრძო ოვალი (ის კიდევ უფრო გრძელიც ჩანს ნიკაპის ჩასწვრივ, კისერზე ამონაცვენი ბაცი ხაზის გამოისობით), წარბების თანაბარი რკალები, სწორი, მოგრძო ცხვირი, მარყუქით წარბებს შუა. თმა ახლა, სურათზე, ღია ფერისა ჩანს, მაგრამ იქნებ ესეც საღებავის ჩამოშლის შედეგია? წმინდანის სამოსი ფერფლისფერ-ცისფერია, წრისებრი ორნამენტითა და

22 ელ.მეტრეველი, მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის, თბ., 1962; T. Virsaladze, Роспись Иерусалимского Крестного Монастыря и Портрет Шота Руставели, Тб., 1974.

თვლებით დაქარგული საყელოთი; მასზე მოგდებულა ნახევრადგამჭვირვალე თეთრი ქსოვილის მოსასხამი, მხარზე ფიბულით შებნეული. თმებს ცისფერი ბადე უმაგრებს, თავს კი ფანტასტიკური, ხუროთმოძღვრული ტიპის გვირგვინი უმშვენებს. ტაძარი წმ. დედის ხელში ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის ფორმას, მის საფასადო თაღნარს გვიჩვენებს. შარავანდზე მოოქრვის ნარჩენებია. მედალიონის ფონი ლურჯია, მას ყვავილოვანი წნული არშია ევლება. მედალიონის ორსავე მხარეს სიუხვის ორი რქაა, მათგან ამომავალი ფაშფაშა, ბაცი მწვანე ფოთლიანი ყლორტებით, თავად რქები ოქროსია (ოქრა) და ძვირფასი თვლებითაა შემკული. მედალიონის ლურჯ ფონზე თეთრი ასოებით გამოყვანილია წარწერა „ს[ი]ონი“²³.

როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, საკურთხეველის სარკმლის მოხატულობა ბაზილიკის მოხატულობის IV რეგისტრს განეკუთვნება. ამ რეგისტრის მოხატულობის უკეთ გაგებისათვის, იგი სამ ნაწილად დაგვაყო, თითოეული მათგანი, ბუნებრივია, შინაარსით ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. პირველი ნაწილის შესახებ უკვე მოგახსენეთ. ახლა რაც შეეხება მის II ნაწილს, რომელსაც კვლავ ქ-ნი თინას აღწერით წარმოგიდგენთ:

„სარკმლის წირთხლები ორი, მთიან და არქიტექტურულ პეიზაჟში მოქცეული, ფიგურის გამოსახულებითაა შევსებული; სამხრეთ წირთხლზე მოსე წინასწარმეტყველს სინას მთაზე სჯულის ფიცარნი გადმოეცა. იგი მთის ფერდობს აუყვება, შიშისგან პირმიქცეული და დაბურვილი ხელებით ართმევს სჯულის ფიცრებს ცის სეგმენტიდან გამოსულ მარჯვენას. მოსეს თეთრი კვართი და ოქროსფერი ჰიმატიონი მოსავს; მთა წითელია, ალის ენებით. გვერდით ვერტიკალური, თეთრათი გამოყვანილი ასომთავრული წარწერაა: „მოსე“. მის თავზე ბუნდოვნად ჩანს პატარა რგოლიც, მასში კი, თითქოს რაღაც ბერძნული A-ნის მაგვარია. ნ. და მ. ტიერები მას სიტყვა ΑΠΙΟΣ–ის ქარაგმად მიიჩნევენ...“²⁴

„სარკმლის ჩრდილოეთ წირთხლზე აარონ მღვდელმთავარი, მოსეს ძმაა წარმოდგენილი (და არა მელქისედეკი, სალემის მეფე, როგორც ნ. და . ტიერები ფიქრობენ)²⁵. იგი ტაძრისა ანდა საწამებლის კარვის წინ დგას, რასაც სალხინებლის წვრილ სვეტებზე მეწამული კრეტსაბმელი მიგვანიშნებს. მარცხენა ხელით აარონს აღთქმის კიდობანი უპყრია, განზე გაწეულ მარჯვენაში კი, ალბათ, სასაკმეველე იქნებოდა. მას მღვდელმთავრის ტანსაცმელი მოსავს – თვლებით მოოჭვილი დიადემა, მანტია, კაბა და პერანგი. დეტალებით ეს გამოსახულება ძალზე უახლოვდება აარონის გამოსახულებებს კიევის წმ. სოფიას მოზაიკასა და ბობიოს №20 ამპულაზე“²⁶.

აი, როგორ აღწერს თ. ვირსალაძე საკურთხეველის სარკმლის მოხატულობის III ნაწილს: „ამავე რეგისტრზე, ოღონდ უკვე საკურთხეველის

23 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 25.

24 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 25.

25 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 25. ასევე ფიქრობენ დანარჩენი მეცნიერებიც, რომელთაც ამ ძეგლზე უმუშაოიათ. მხოლოდ ვ.ჯობაძეს შეეპარა ეჭვი, რომ აქ მელქისედეკის გამოსახულება იყო. იგი აღნიშნავს, რომ მხატვრობის ადგილზე გასინჯვისას მან, ვერ დაადასტურა ფეშხუმისა და მასზე დაწყობილი ნივთების არსებობა. ამას გარდა, კომპოზიციის განხილვისას სათვალავშია ჩასაგდები მელქისედეკის მარჯვნივ მდგომი იდუმალი ფიგურაც. იხ. ვ.ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები, გვ. 191.

26 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 26.



აფსიდის კედლებზე მწკრივად მდგომი წინასწარმეტყველებისა და მღვდელმთავართა გამოსახულებებია მოთავსებული – სარკმლის ერთსა და მეორე მხარეს ჯერ ოთხ-ოთხი წინასწარმეტყველია, მერე კი – ოთხ-ოთხი წმ. მამა. სარკმელთან პირველნი დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველნი დგანან სამეფო შესამოსელში – სოლომონს ბაცი მწვანე კვართი და მუქი წითელი მოსასხამი აცვია, დანარჩენ ექვს წინასწარმეტყველს ანტიკური კვართები და ჰიმატონები მოსავთ²⁷.

ოთხთა ეკლესიაში, როგორც ქნი თინა სამართლიანად აღნიშნავს, ბევრია „არაჩვეულებრივი“²⁸. თუმცა, ჩემი ფიქრით, მაინც სრულიად უნიკალურია ბაზილიკის აფსიდის დიდი სარკმლის წირთხელში ცენტრალურ ადგილას ჩასმული მედალიონი წმ. დედის გამოსახულებით, რომელსაც ხელში ეკლესია უჭირავს²⁹. ფაქტიურად, ეს გამოსახულება გასაღებია არა მარტო ამ ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობის არსის გასაგებად, არამედ ბაზილიკის სახელწოდების გასარკვევადაც³⁰.

ეკლესიას სწორედ მედალიონის შინაარსის ახსნით დავიწყებ და შევეცდები ასევე ბაზილიკის საკურთხეველის კედლის მხატვრობის ჩვენთვის საინტერესო IV რეგისტრის სამივე ნაწილის არსის გააზრებას. ყოველივე ეს, ფაქტიურად ქნი თინას ეკლესიას ეფუძნება და მის გაგრძელებას წარმოადგენს. ჩემი ფიქრით, ქნი თინას ეს ნაშრომი, ალბათ, დასრულებულად არც კი მიაჩნდა და ამის გამო გადადო, არ გამოაქვეყნა (როგორც ზემოთ ითქვა, იგი მხოლოდ ახლახანს გამოიცა).

მოხატულობის I ნაწილი – მედალიონში ჩასმული წმ. დედის გამოსახულებაა, ხელში ეკლესიის მოდელით.

მრავალრიცხოვან და ძალზე საინტერესო პარალელების მოხმობით, აი, როგორ ხსნის ამ გამოსახულების შინაარსს ქნი თინა:

„როგორც თვით გამოსახულების რეალიებიდან, ასევე მოხატულობის საერთო შინაარსიდან გამომდინარე ჩვენ ფრესკას განვმარტავთ, როგორც წმ. სოფიის გამოსახულებას“³¹.

ჩემი ფიქრით, ეს სავსებით სწორი განმარტებაა. ძალზე საინტერესოა აღინიშნოს, რომ თავდაპირველად, მედალიონში არსებული წარწერა ქნმა თინამ ამოიკითხა როგორც „წ, ს, ო, ი“ და შესაბამისად აღადგინა როგორც „წმიდა სოფიო“. მაგრამ უკვე მოგვიანებით, ნ. და მ. ტდერების მიერ გამოგზავნილი უკეთესი ხარისხის ფოტოს საფუძველზე მან სავსებით სწორად წაიკითხა „წმ. სიონი“, თუმცა აზრი მაინც არ შეუცვლია და ბაზილიკა წმ. სოფიას სახელობისად მიიჩნია³².

ქნმა თინამ კარგად იცოდა, რომ სახელწოდება „სიონი“ ქართულ საეკლესიო ტრადიციაში ღმრთისმშობლის მიძინების თემას უკავშირდებოდა და თანაც ამ დღესასწაულისადმი მიძღვნილი ყველა ეკლესია დღესაც

27 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 26.
28 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 28.
29 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 28.
30 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 28.
31 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 29.
32 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 29-43.

„სიონად“ იწოდება საქართველოში. მაგრამ იგი ასევე სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს იმასაც, რომ ქართული ხელოვნებისათვის არაა დამახასიათებელი ეკლესიის განმასახიერებელი ღვთაებრივი დედოფლის სახე. მისი აზრით, „ასეთი ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ მეტყველებს ფრესკა იშხნის ტაძარში, რომელიც ოთხთა ეკლესიის ფრესკის ასლია³³. აქ წმ. დედა ჩრდილოეთი მკლავის სარკმელშია წარმოდგენილი, სხვა წმინდანთა რიგში და ცხადია, რომ ეს არც ღმრთისმშობელია და არც ეკლესიის განყენებული გამოსახულება, არამედ სავსებით კონკრეტული წმინდანი – წმ. სოფია სიბრძნე უფლისა, რომელმან „იშენა თავისა თვისისა სახლი“³⁴.

მართალია, არც წარწერები და არც წერილობითი წყაროები, ქ-ნი თინას აზრით, არაფერს გვეუბნება იმის თაობაზე თუ ვისი სახელობისა იყო ოთხთა ეკლესიის ტაძარი, მაგრამ მხატვრობის არაჩვეულებრივი დეტალური ანალიზის საფუძველზე იგი, სავსებით სამართლიანად, დაასკვნის, რომ ტაძარი წმ. სოფიასადმი იყო მიძღვნილი. შემდეგ კი იქვე დასძენს, რომ ეს სრულიად უნიკალური შემთხვევაა, რადგანაც არც ოთხთა ეკლესიის ბაზილიკის აშენებამდე და არც მას შემდეგ, საქართველოში წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი ეკლესია არ აუგიათ³⁵.

ფაქტიურად, ოთხთა ეკლესიის სახელწოდებისა და მისი მოხატულობის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში დღეს არსებული განსხვავებული მოსაზრებები რომელთაც უკვე შევხე, როგორც ჩანს, მხოლოდ და მხოლოდ ერთი მიზეზით შეიძლება აიხსნას. ეს მიზეზი, ჩემი ფიქრით, ფრესკულ მედალიონში მოთავსებული წარწერაა, სადაც იკითხება „სიონი“. წარწერის „სიონად“ წაკითხვა, საკამათო აღარ არის, რადგანაც დღესაც, მიუხედავად ფრესკის მძიმედ დაზიანებისა, წარწერა სრულიად გარკვევით იკითხება, რაშიც მეც დავრწმუნდი ტაძრის მონახულებისას.

ბუნებრივია, დაისმის კითხვა, მაშ როგორ შეიძლება აიხსნას წმ. სოფიას სახელობის ტაძარში, წმ. სოფიას გამოსახულებასთან არსებული განმარტებითი წარწერის „სიონის“ არსებობა და რა კავშირია „წმ. სოფიასა“ და „სიონს“ შორის?

ამასთან დაკავშირებით უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, მნიშვნელოვანია გავიხსენოთ წმ. სოფიას-ღვთაებრივი სიბრძნის განმარტებები წმ. წერილიდან.

ახალი აღთქმა:

I ახალი აღთქმის მიხედვით ღვთაებრივი სიბრძნე³⁶ თვისებაა წმ. სამების მეორე პირის, ქრისტე-ლოგოსის, რომელიც მას უფლისგან ებოძა³⁷:

„მისგან ხართ თქვენც ქრისტე იესოში, რომელიც იქმნა ჩვენთვის სიბრძნე ღმრთის მიერ...“ 1 კორ. 30.

წმ. პავლე მას ქრისტეს ღმრთის ძალსა და სიბრძნეს უწოდებს:

33 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 29.

34 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 29.

35 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 43.

36 საინტერესოა, რომ ახალი აღთქმის კომენტარებში თვით ძელი, რომელზედაც ჯვარს ეცვა მაცხოვარი, წყაროა სიბრძნისა, იხ. კორინთელთა მიმართ, 6, Толковая Библия или комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета, Стокгольм, 1987, т.3. გვ. 22.

37 მარკოზი 1,10; ლუკა 4,18. იხ ასევე: The Oxford Dictionary of the Christian church, ed. F.L. Cross, E.A. Livingstone, oxford, 1997, გვ. 1755.



„ჩვენ კი ვქადაგებთ ჯვარცმულ ქრისტეს: იუდეველთათვის საცდელს, ბერძენთათვის სიშლეგეს.. ქრისტეს, ღმრთის ძალსა და სიბრძნეს“. 1 კორ.23-24.

ძველი აღთქმა:

I ძველი აღთქმის თანახმად, ღვთაებრივი სიბრძნე – „სოფია სიბრძნე უფლისა“, ზოგადად, სამყაროს იდეაა, რომელიც წინ უსწრებდა უფლის მიერ სამყაროს შექმნას³⁸:

„უფალმან [მე სიბრძნე] შემიძინა თავისი გზის დასაწყისში, თავის ქმნილებამდე დასაბამით; ... როცა არ იყო უფსკრულები, მაშინ გაგზნდი, როცა არც წყალუხვი წყაროები იყო; მე გაგზნდი ვიდრე მთები დამყარდებოდნენ, ბორცვზე უწინარეს; როცა ჯერ არც ქვეყანა იყო შექმნილი, არც მინდორ ველები და არც სამყაროს პირველი მტვერი³⁹ ... იგაგნი სოლომონისი 8,1-36.

II ძველი აღთქმის შემდეგი განმარტების მიხედვით ღვთაებრივი სიბრძნე დიდებული მხატვარი, შემოქმედი და აღმშენებელია, რომელმაც იშენა სახლი თვისი, იგივე ტაძარი ღმრთისა, სამეფო უფლისა³⁹:

„სიბრძნემან სახლი აიშენა, მისი შვიდი ბოძი გათალა. დაკლა თავისი საკლავი, გააზავა თავისი ღვინო და გაშალა თავისი ტაბლა, გაგზავნა თავისი მხეველები, გადასძახა ქალაქის მადლობებიდან: ... მოდით, დაპურდით ჩემი პურით და შესვით ჩემი განზავებული ღვინო“... იგაგნი სოლომონისი, 9, 1-5.

ბიბლიური წიგნების, უძველესი ქრისტიანული მწერლობისა და გვიან ანტიკური ხელოვნების გავლენით წმ. სოფიას სამი იკონოგრაფიული ტიპი ჩამოყალიბდა⁴⁰:

პირველი ტიპი – წმ. სამების მეორე პირი, უკამო ლოგოსი, რომლის თვისებაც არის სიბრძნე, რომელიც მასწავლებელია სიბრძნისა⁴¹. ამ შემთხვევაში საუბარია ქრისტეს სხვადასხვა სახით გამოსახვაზე, ასე მაგ: ქრისტე – მღვდელი, ქრისტეს ნახევარფიგურის შემცველი მედალიონი და ა.შ⁴².

მეორე ტიპია – სოფია ანგელოზი, რომელიც თავად განასახიერებს თვით თვისებას სიბრძნისას, რაც ლოგოსის კუთვნილებაა. სიბრძნის ამ ტიპთან დაკავშირებით ქ-ნი თინა შენიშნავს, რომ გარკვეულ შემთხვევებში ანგელოზის გამოსახულებები ქრისტესაა გაიგივებული, ასე მაგ: ალექსანდრიის მახლობლად კატაკომბების VI-VIII სს-ის ფრესკაზე ანგელოზის გამოსახულებას ახლავს წარწერა – „სოფია – იესუ ქრისტე“⁴³. სხვა შემთხვევაში კი ანგელოზის გამოსახულება ცალკე, ქრისტეს გვერდითაა წარმოდგენილი, როგორც მისგან განკერძოებული თვისება სიბრძნისა⁴⁴.

მესამე ტიპია – წმ. სოფიას ქალ-პერსონიფიკაციად გამოსახვა⁴⁵. ქ-ნი თინას აზრით, ამ ტიპს განეკუთვნება ოთხთა ეკლესიის ჩვენთვის საინტერესო მედალიონის გამოსახულებაც⁴⁶. რაც შეეხება მის შინაარსს, აქ იგი ეფუძნება

38 Толковая Библия, т.1, кн. Притчей Соломоновых, гл.450.
39 Толковая Библия, т.1, гл. 452.
40 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30-34.
41 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30. Толковая Библия, т.1, гл.450, სქ.22-31.
42 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30-31.
43 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 31.
44 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 31.
45 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 33.
46 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 33-43.



ზემოთ მოხმობილ ბიბლიურ იგავს: „სიბრძნემან იშენა თავისა თვისსა სახლს, და ქუეშე შეუდგა მას შუდნი სუეტნი და უბრძანა თვისთა მონათა განუმზადონ ტაბლად სიბრძნისმოყუარეთა“⁴⁷.

ვფიქრობ, სავსევით ნათელია ქ-ნი თინას დასკვნა ოთხთა ეკლესიის მედალიონში მოთავსებული წმ. დედის გამოსახულების შესახებ, რომ იგი წმ. სოფიაა. ამასვე ადასტურება ასევე ქ-ნი თინას მიერ უხვად განხილული შესაბამისი ხასიათის მასალა⁴⁸, თუმცა მათ შორის, ვფიქრობ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის ერთ-ერთი ანალოგიური ხასიათის ფრესკა⁴⁹. (ხსენებული ფრესკა XX ს-ის 1970-71 წლებში მონასტერში მიმდინარე არქეოლოგიური გათხრებისა და, თითქოსდა, სარესტავრაციო სამუშაოების გამო კედლიდან ჩამოიჭრა, ისევე, როგორც მრავალი სხვა; მათი უმრავლესობა დღეისათვის დაკარგულია, მხოლოდ 4 ცალია საქართველოში ჩამოტანილი, კიდევ 4 – ამერიკის სამ მუზეუმში. ჩვენთვის საინტერესო ფრესკა 2002 წლის იანვარში წმ. ჯვრის მონასტრის სარდაფში ვნახე ძალზე დაზიანებული, ამჟამად ჩემთვის უცნობია იგი ისევ იქ ინახება თუ არა).

იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის ზემოხსენებულ ფრესკაზე წმ. სოფია „ქალ-პერსონიფიკაციადაა“ გამოსახული შეიდსვეტიანი შენობის წინ მდიდრული სამოსითა და თავზე დიადემით⁵⁰. ეს ფრესკა, ოთხთა ეკლესიის მედალიონში მოთავსებული გამოსახულების მსგავსად, წმ. სოფიას მესამე იკონოგრაფიულ ტიპს განეკუთვნება. მაგრამ თუ წმ. ჯვრის მონასტრის ფრესკას წმ. სოფიას მესამე იკონოგრაფიული ტიპისათვის შესაბამისი წარწერა აქვს დართული – „სიბრძნემან იშენა სახლი“⁵¹, ოთხთა ეკლესიის იმავე ტიპის გამოსახულებას ერთვის, ერთი შეხედვით, თითქოსდა უჩვეულო წარწერა – „სიონი“.

იმისათვის, რომ გასაგები გახდეს წმ. სოფიას ზემოხსენებული გამოსახულების „სიონად“ განმარტება, ჩემი ფიქრით, აუცილებელია გავითვალისწინოთ არა მარტო წმ. წერილში არსებული „სიონის“ მნიშვნელობები, არამედ მთელ რიგ სხვა უძველეს ისტორიულ-ჰაგიოგრაფიულ და ლიტურგიკულ ძეგლებში დადასტურებული მასალაც.

პირველ რიგში გავეცნოთ „სიონის“ განმარტებებს წმ. წერილიდან:

I „სიონი“ – წმ. ქალაქის სამხრეთ-დასავლეთით მდებარე უძველესი და ყველაზე მაღალი ბორცვი:

„დაე, იხაროს სიონის მთამ, იმხიარულონ იუდაელმა ქალწულებმა შენი სიმაღლის გამო; ყოველი მხრიდან მიადექით და გარს შემოუარეთ სიონს; დათვალეთ მისი კოშკები“. ფს. 48, 12-13.

II „სიონი“ – იერუსალიმის ციტადელი, დავითის ქალაქი:

„მაგრამ აიღო დავითმა სიონის ციხე-სიმაგრე. ეს არის დავითის ქალაქი“. მეორე მეფ. 5,7.

III ა) „სიონი“ – ზოგადად, წმ. ქალაქი იერუსალიმი:

„რადგან ღმერთი დაიხსნის სიონს და ააშენებს იუდას ქალაქებს, და

47 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30.

48 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 30-43.

49 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 33-34. T. Virsaladze, Роспись иерусалимского Крестного Монастыря, Тб., 1973, გვ. 15, ტაბ. XIX.

50 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 33-34.

51 V. Tzaferis, The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem, Jerusalem, 1987, გვ. 38.

დასახლდებიან იქ და დაიმკვიდრებენ“. ფს. 69,36.

ბ) „სიონი“ – წმ. ქალაქი იერუსალიმი, სადაც იელოვა, ისრაელელთა ღმერთი მბრძანებლობს:

„დიდია უფალი და ქებულია მეტად ჩვენი ღმერთი ქალაქში, წმ. მთაზე. ლამაზი მადლობი, სისარული მთელი ქვეყნიერებისა მთა სიონი“. ფს. 47,2-3.

IV „სიონი“ – ზეციური იერუსალიმი:

„არამედ მიადექით თქვენ სიონის მთას და ქალაქს ცოცხალი ღმერთისას, ზეციურ იერუსალიმს“. ებრ. 12,22.

V „სიონი“ – ტაძრის მთა:

„შეიკრიბა მთელი ჯარი და ავიდნენ სიონის მთაზე. ნახეს გაპარტახებული საწმიდარი, წაბილწული სამსხვერპლო, გადამწვარი კარიბჭე; ...“ I მაკ. 4, 37-38.

„მე ვაკურთხე მეფე ჩემი სიონზე – ჩემს წმ. მთაზე“. ფს. 2,6.

როგორც ვხედავთ, წმ. წერილის თანახმად, „სიონი“ არის არა მარტო მთა წმ. ქალაქის სამხრეთ-დასავლეთით, ან ზოგადად, დავითის ქალაქი, არამედ იგი ასევე წმ. ქალაქი – მიწიერი და ზეციური იერუსალიმი. თუმცა ვფიქრობ, ოთხთა ეკლესიასთან დაკავშირებით, ალბათ, ყველაზე მეტად აღსანიშნავია ისიც, რომ „სიონი“ ასევე ტაძრის მთაცაა, უფლის სადგომი⁵².

„წმ. სოფიასა“ და „წმ. სიონის“ ზემოთ განხილულ ბიბლიურ განმარტებათა ჩამონათვალის გარდა, უთუოდ მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ქრისტიანულ აღმოსავლეთში „წმ. სოფია“ ძველ აღთქმისეული სოლომონის სიბრძნის წინა სახედ ესახებოდათ, ამის გამო წმ. სოფია ზოგჯერ თავად სოლომონ მეფესთანაც კი იყო გაიგივებული, რადგანაც იგი უფლისგან სიბრძნით იყო დაჯილდოებული. ხოლო ძველ აღთქმისეული წმ. სოფიას მიერ აშენებული ტაძარი უკვე ისტორიულ კონტექსტში პროტოტიპი გახდა სოლომონის ტაძრისა (ასევე ქრისტიანული ეკლესიისა) სიბრძნისგან მომზადებული ტაბლა კი – გაიგივებულ იქნა ზიარებასთან⁵³.

რაც შეეხება „წმ. სიონის“ მნიშვნელობას, როგორც უკვე ვნახეთ, იგი ტაძრის მთაც არის, იელოვას საცხოვრისიც და შესაბამისად ძველად აღთქმისეული ტაძარიც, სადაც სჯულის კიდობანი ინახებოდა.

აქვე, ალბათ, დასკვნის სახით საინტერესო იქნება დავიმოწმო „ტაძრის თეოლოგიის“ ცნობილი მკვლევარის მარგარეტ ბარკერის რამდენიმე მოსაზრება „სიბრძნის შესახებ“: Jewish tradision, on uncertain date, declared that six things had been created before the visible world, and temple claim is made for the church. The book of Revelation shows the temple / holy city as a woman (Rev.21.9). The female figure who existed before the creation of the visible world was known as, Wisdom (Prov. 8, 22-31), and she made her throne in a pillar of cloud (ben Sira 24.4). The lady on the throne that looked like white wool was Wisdom ... Then the woman was transformed before his eyes into a great city, and the archangel Uriel explained that she was Zion.

... In the time of Solomon, however, Zion had been the eastern hill of Jerusalem, and

52 ივ. Библия, Книги священного писания Ветхого и Нового Завета, Брюссель, 1983, გვ. 2493. Толковая Библия, т.2. т. VII А. 1. мак. 1,33, კომენტ. 33, გვ.14. 4, 37, კომენტ. 37, გვ. 35.

53 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум через храм Соломона: архаичные предания о сионе и Ковчеге Завета в составе Кевра Негест и их трансляция через Константинополь. Христианский Восток, т. 2 (VIII), Москва, 2001, გვ. 152-176.

Solomon's temple had been built on Zion⁵⁴.

„წმ. სოფიასა“ და „წმ. სიონის“ შინაარსის უკეთ გასარკვევად, ჩემი ფიქრით, ასევე აუცილებელია მათ სახელზე აგებულ ცნობილ ტაძართა შესახებ შემონახული წყაროების განხილვა: მხედველობაში მაქვს კონსტანტინოპოლისა და ედესის წმ. სოფიასა და აქსუმის წმ. სიონის ეკლესიები.

ცნობილია, რომ როგორც წესი, ტაძართმშენებლობისას ამ ტაძრებთან დაკავშირებული საღვთისმეტყველო შინაარსის ცნობები ძალზე იშვიათად არის შემორჩენილი ისტორიულ, აგიოგრაფიულ თუ ლიტურგიკულ თხზულებებში. ამ მხრივ, როგორც ჩანს, გამონაკლისია კონსტანტინოპოლის და ედესის წმ. სოფიას და აქსუმის სიონის ეკლესიების შესახებ შემონახული წყაროები⁵⁵.

კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიასთან დაკავშირებით, მხედველობაში მაქვს 562 წელს ამ ტაძრის მეორედ კურთხევის (პირველი კურთხევა მოხდა 538 წელს) დღესასწაულისადმი მიძღვნილი ბერძნულენოვანი ლიტურგიკული პოემა ე.წ. „კონდაკი“⁵⁶. ხსენებული „კონდაკის“ ანალოგიური მონაცემები დასტურდება პავლე სილენციარის წმ. სოფიას ტაძრის კურთხევის აღწერაში – „ეკფრასისი“, და ასევე ლიტურგიკული ხასიათის სირიულ პოემაში – „სოლიტო“, რომელიც უკვე ედესის წმ. სოფიას ტაძრის კურთხევას ეძღვნება (სავარაუდოდ, პოემის შექმნა 543-554 წწ-ით შეიძლება დათარიღდეს)⁵⁷.

როგორც უკვე აღინიშნა, ზემოხსენებული ბერძნული „კონდაკი“ და პავლე სილენციარის „ეკფრასისი“ კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას კურთხევას ეძღვნება, ხოლო მესამე სირიული პოემა – „სოლიტო“ – ედესის წმ. სოფიას. უნდა ითქვას, რომ ეს სამივე წყარო ძალზე მნიშვნელოვანია თავისთავად წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი ტაძრების კურთხევის თეოლოგიური ტრადიციის საკვლევადაც, რაც, როგორც ჩანს, ერთნაირი იყო კონსტანტინოპოლსა და ედესაში⁵⁸. აქვე მხედველობიდან არ უნდა გამოვვრჩეს იმის აღნიშვნაც, რომ კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძრის მშენებლობა იმპერატორ იუსტინიანეს სახელთან არის დაკავშირებული, ისევე როგორც ედესის წმ. სოფიას აღდგენაც იუსტინიანე დიდის ფინანსური დახმარებით მოხდა.

ჩვენს მიერ ზემოაღნიშნულ წყაროებში წმ. სოფიასადმი ანუ ღვთაებრივი სიბრძნისადმი მიძღვნილი კონსტანტინოპოლისა და ედესის ტაძრები წარმოდგენილი არიან როგორც სოლომონ ბრძენის ტაძრები, ანუ თითოეული მათგანი გაიგივებულია სოლომონ მეფის ტაძართან⁵⁹. სავსებით ნათელია,

54 M.Barker, Temple themes in Christian worship, London, New York, 2007, გვ. 41, 71. 201-238 იხ. ასევე: M.Barker, Temple Theology, On Introduction, London, 2004, გვ. 75-93.

55 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.154.

56 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.154; იხ. ასევე: C.A.Trypanis, Fourteen, Early Byzantine Cantica (Wien, 1968) (Wiener Byzantinistische Studien, 5), გვ. 139-147.

57 A.Palmer, The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa: a new edition and translation with historical and architectural notes and a comparison with a contemporary Constantinopolitan Kontakion. With an appendix by Lyn Rodley || Byzantine and Modern Greek studies 12 (1988, გვ. 117-167; A.Palmer, The Inauguration Anthem of Hagia Sophia Again. Byzantine and Modern Greek Studies, 14, 1990, გვ. 247-248; R.Macrides, P.Magdalino, The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia. Byzantine and Modern Greek Studies, 12, 1988, გვ. 47-82. K.E. Mcvey, The Soghita on the Church of Edessa in the Conte[t of Other Early Greek and Syriac Aram. Periodical 5, 1996, გვ. 329-370.

58 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ. 154-155.

59 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.155.



რომ ამ მოვლენის მიღმა, როგორც ჩანს, უნდა არსებობდეს გარკვეული ლიტურგიკული ტრადიცია, რომელიც ამ ეპოქისათვის VI-VII საუკუნეებისთვის იყოს დამახასიათებელი და როგორღაც ძველადღებულ ტაძარსაც უკავშირდებოდა⁶⁰.

ამ მოვლენის ასახსნელად, ჩემი ფიქრით, საინტერესო უნდა იყოს ერთი ბიზანტიური ტრაქტატის გაცნობა, რომელიც კონსტანტინოპოლში წმ. სოფიას ტაძრის აგებას ეძღვნება⁶¹. არსებობს ამ ტრაქტატის XI-XII საუკუნეებში შესრულებული ძველ ქართული თარგმანიც. ტრაქტატის ქართული ვერსიის სათაურია: „უწყებად და თხრობად აღშენებისათვის დიდებულისა ტაძრისა ღმრთისა ეკლესიისა, რომელსა სახელედების წმიდად სოფია, რომელ არს სიბრძნე. ესრეთ აღეშენა პირველ და შემდგომად ქალაქსა კონსტანტინეპოლისს, ახალსა პრომსა“⁶².

სხენებული ტრაქტატის ბერძნული ორიგინალი VIII-IX სს-ით თარიღდება, თუმცა მასში ასევე ადრეული წყაროების საკმაოდ ბევრი ცნობაა შემონახული⁶³. ტრაქტატის 27-ე თავში კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას კურთხევის დღესასწაული შემდეგნაირად არის აღწერილი:

„და აღესრულა შენებად ტაძრისა და ყოვლისა სამღვდლოდსა თუესა დეკენბერსა კ⁶⁴. წარმოემართა მეფე დიდი პალატით, მჯდომარე ოთხად ეტლთა ზედა, და მოვიდა ვიდრე კართამდე, რომელსა აღუსტოდ უწოდენ, მახლობელად ჟამის სახილავთა. და დაკლა მას დღესა ზროხად ათასი, ცხუარი ექუს ათასი, ირემი ექუსასი, სხუად ნადირი ათასი, ქათამი დედალი-მამალი თორმეტი ათასი, დიკად მოდი სამი ბევრი. ხოლო ესე ყოველი განუყო გლახაკთა მას დღესა და ვიდრე სამ დღემდე ამას ჰყოფდა. მაშინ შევიდა მეფე ტაძრად წინამძღურებითა ჯუარისადათა და ჰვლითა ევსუქი პატრიარქისადათა⁶⁵. და მეფე იმღერდა ხლდომით, ვითარცა დავით წინაშე კიდობანსა, სამეუფოთა კართაგან ვიდრე საფსალმუნეთამდე და იტყოდა: გადიდებთ, შენ ღმერთო, რამეთუ ღირს მყავ საქმესა აღსრულებად. გაჯობე, შენ, სოლომონ“⁶⁶.

სხენებული წყაროს მონაცემები სამეცნიერო ლიტერატურაში, ძირითადად, არა სანდოდ იყო მიჩნეული კურთხევის ცერემონიაზე ცხოველთა დიდი რაოდენობით მსხვერპლშეწირვის გამო⁶⁷. უნდა ითქვას, რომ ცხოველთა

60 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, гв.155-158.

61 Anonymi narratio de aedificatione templi S.Sophiae, Scriptores originum constantinopolitanum, Rec. Th.Praeger, Lipsiae, 1901 (repr. 1989), Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, გვ. 74-108; იხ. ასევე: G.Dagron, Constantinople imaginaire, Etudes sur le recueil des Patria, Paris, Bibliothèque Byzantine, Etudes, 8, Paris, 1984, გვ. 265-269.

62 ო.ბერიძე, ბიზანტიური ტრაქტატი სოფიის ტაძრის აშენების შესახებ და მისი შუასაუკუნეობრივი ქართული თარგმანი, თბ., 1982.

63 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, гв. 155-156.

64 537 წლის 22 დეკემბერი.

65 ანაქრონიზმი: ევტიხი პატრიარქი იყო 562 წელს, როგორც ჩანს ტექსტში არეულია ტაძრის I და II კურთხევის პერიოდები. იხ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, гв.156, სქ. 43.

66 ო.ბერიძე, ბიზანტიური ტრაქტატი სოფიის ტაძრის აშენების შესახებ, გვ. 35-36.

67 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, гв.155-164; G.Dagron, Constantinople imaginaire, Etudes sur le recueil des Patria, Paris, 1984, Bibliothèque byzantine, Études, 8, გვ. 265-269, 300. იხ. ასევე : R.F.Taft, The liturgy of the Great Church, On Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm, DOP 34-35, 1980-1981, გვ. 45-76; R.F.Taft, The Byzantine Rite, A short history, Collegeville, MN, 1992, გვ. 43;

მსხვერპლშეწირვის ტრადიცია არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ წარმართების ან მხოლოდ იუდეველთათვის. ეკლესიისათვის ცხოველთა მსხვერპლშეწირვა საკმაოდ გავრცელებული მოვლენა იყო მთელს ადრექრისტიანულ სამყაროში. ამის საფუძველი კი, ვფიქრობ, უფრო ძველადღებულ ტრადიციაში უნდა ვეძებოთ, ალბათ, ვიდრე წარმართულში⁶⁸.

ბიზანტიაში მხოლოდ 692 წლის ტრულის II კრების 99-ე კანონის შესაბამისად მოხდა ქალკედონელთათვის ცხოველთა მსხვერპლშეწირვის აკრძალვა სომეხ მონოფიზიტთაგან განდგომის გამო⁶⁹. თუმცა ამავე კანონით, საქველმოქმედო თვალსაზრისით ეკლესიის გარეთ ნებადართული იყო ხორცის დარიგება, რაც ასევე, როგორც ჩანს, მოკლებული არ არის გარკვეულ ლიტურგიულ მნიშვნელობას. ალბათ, სწორედ ამაზე მეტყველებს მთელი რიგი ბიზანტიური საგანგებო ღოცვებისა, რომლებიც დღემდეა შემონახული⁷⁰. ეკლესიის გარეთ ცხოველთა მსხვერპლშეწირვის ცერემონიალთან დაკავშირებით უთუოდ საინტერესოა ქართული ტრადიციაც, რაც, ფაქტიურად, დღემდეა შემორჩენილი საქართველოს თითქმის ყველა პროვინციაში, განსაკუთრებით წმ. გიორგის დღესასწაულების ცერემონიალზე, რომელიც წლის მანძილზე მრავალგზის აღინიშნება ჩვენს ქვეყანაში⁷¹.

ამრიგად, ამ ბიზანტიური ტრაქტატის არა სანდოობის შესახებ საუბარი მხოლოდ იმის გამო, რომ ტაძრის კურთხევასთან დაკავშირებით მასში აღწერილია ცხოველთა მსხვერპლშეწირვის ფაქტი, როგორც ჩანს, სწორი არ უნდა იყოს⁷².

თუმცა ამავე წყაროში დადასტურებულ იუსტინიანე იმპერატორის სიტყვებს:

„ხომ გაჯობე, შენ, სოლომონ“, შეიძლება მართლაც სიფრთხილით მოვეკიდოთ. ამ შემთხვევაში ძალზე ძნელია დავასაბუთოთ, ნამდვილად წარმოთქვა იმპერატორმა ეს სიტყვები თუ არა, თუმცა ეს გადმოცემა დღემდეა შემონახული. ამასთან დაკავშირებით უთუოდ ძალზე საინტერესო უნდა იყოს ასევე თვით იუსტინიანეს დროინდელი კულტურულ-ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინება. ამ კონტექსტის ძიებამ, ვფიქრობ, მეტად საინტერესო ფაქტები გამოავლინა⁷³.

პირველი:

როგორც ცნობილია, კონსტანტინოპოლში, იუსტინიანეს მიერ წმ. სოფიას ტაძრის აშენებამდე, სამეფო ოჯახის ერთ-ერთმა წარმომადგენელმა ანიცია

რუსული გამოცემა: Р.Тафт, Византийский церковный обряд, СПб, 2000б გვ. 44-45.

68 შდრ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ. 202-206.

69 M.van Esbroeck, Armenien und die Pentekté. Annuarion Historiae Conciliorum 24, 1992, გვ. 78-94. M. van Esbrock, La politique arménienne de Byzance de Justinien II à Léon III. Studi sull' Oriente Cristiano, 2.2, 1998, გვ. 111-120. იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.158, 202-206.

70 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.158-160.

71 იხ.ივ.ჯავახიშვილი, თხზულებანი,ტ.1, თბ.,1979, გვ.83-101; ი.სურგულაძე, მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003, გვ.154-168. И.Сургуладзе, Святой Георгий в грузинских религиозных верованиях, сборник Огхაпи, Тб., 2002, გვ.369-373. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.205; Посольство Федота Елчина в Грузию, записки русских путешественников XVI-XVII вв., текст с комментариями под ред. Н.Н. Прокофьева, Л.И.Алехиной, Москва, 1988, გვ. 227-228, 270-289.

72 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.161, 202-206.

73 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.161-162.



იულიანამ 520 წელს ააშენა წმ. მოწამე პოლიევქტის სახელობის ეკლესია⁷⁴. საყურადღებოა, რომ არქეოლოგებმა ამ ტაძრის კედელზე აღმოაჩინეს წარწერა, რომლის მიხედვითაც: „მან, ანიცია იულიანამ ალაშენა რა ღვთის სახლი, გადააჭარბა სიბრძნეს დიდი სოლომონისას“⁷⁵. ბუნებრივია, აქ საუბარია ძველადღებულ – სოლომონ მეფის ტაძარზე.

მეორე:

იუსტინიანე დიდის თანამედროვენი ფიქრობდნენ, რომ იმპერატორმა წმ. სოფიას აგებით, ფაქტიურად, დაჯაბნა სოლომონ დიდის ტაძარი, რომელიც მისთვის ნიმუში იყო⁷⁶. ანალოგიური შეხედულება დადასტურებულია ასევე კორიპ გრამატიკოსის პანეგირიკში, რომელიც მან იუსტინე II-ს უძღვნა 566-578 წლებში⁷⁷.

ამრიგად, დავიჯერებთ თუ არა, რომ იუსტინიანემ ნამდვილად წარმოთქვა სიტყვები: „ხომ გაჯობე, შენ, სოლომონ“, ალბათ, ამას არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. ამ შემთხვევაში მთავარი ისაა, რომ იუსტინიანეც და მისი თანამედროვენიც როგორც VI საუკუნეში, ასევე მოგვიანებით VII საუკუნეშიც არა მარტო ბაძავდნენ სოლომონ დიდს, არამედ ეჯიბრებოდნენ კიდევ მას⁷⁸.

ყოველივე ამის საფუძველს კი იძლევა ზემოხსენებული წყაროები, რომელთა თანახმადაც კონსტანტინოპოლისა და ედესის წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი ტაძრები აშენებულია, როგორც სოლომონ მეფის ახალი ტაძრები არა მარტო ტიპოლოგიურად, არამედ ძველადღებულ ტაძრისათვის დამახასიათებელი ღვთისმსახურების სპეციფიკური წესით (მხედველობაში მაქვს არა მარტო ზემოთ განხილული ცხოველთა მსხვერპლშეწირვის ტრადიცია ტაძრის კურთხევისას, არამედ სოლომონ მეფის თასის ისტორიაც)⁷⁹.

მაგრამ აქვე, ალბათ, ასევე უნდა გავიხსენოთ, ძველადღებულ ტაძრის კიდევ ერთი სახელწოდება „სიონი“. როგორც, ზემოთ უკვე აღინიშნა, ძველი აღთქმის წიგნების თანახმად, „სიონის“ ერთ-ერთი ჩვენთვის საინტერესო განმარტებაა: „სიონი“ როგორც არა მარტო ტაძრის მთა, არამედ იეღოვას საცხოვრისი და, შესაბამისად, ძველადღებულ სოლომონის ტაძარიც, სადაც სჯულის კიდობანი იყო დაბრძანებული⁸⁰.

74 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.161-162.

75 С.Mango, I. Ševčenko, Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople, DOP 15, 1961, გვ. 243-247; R.M. Harrison, The Church of St. Polyeuktos in Istanbul and the Temple of Solomon, Harvard Ukrainian Studies 7, 1983, გვ. 276-279; M.Harrison, A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavations of Anicia Juliana's Palace-Church in Istanbul, London, 1989, გვ. 137-144; E.Ville-Patlagean, Une image de Solomon en basileus Byzantin. Revue des études juives 181, 1962, გვ. 9-33. Ch.Milner, The image of the rightful ruler: Anicia Juliana's Constantine mosaic in the Church of Hagios Polyeuktos. New Constantines: the Rythm of Imperial Renewal in Byzantium 4th-13th Centuries, Papers from the twenty-Si[th] Spring Symposium of Byzantine Studies, St. Andrews, March 1992, ed. P. Magdalino, Aldershot, 1994, Society for the Promotion of Byzantine Studies, Publications, 2, გვ. 73-81.

76 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.162.

77 Flavius Cresconius Corippus, Un laudem lustini Augustimonoris, libri IV, Ed. and transl. with commentary by A. Cameron, London, 1976; იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.162.

78 შდრ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.162-164.

79 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.162-164; ეს ის თასია, რომლითაც მოციქულები აღასრულებდნენ ექპარისტის ქრისტეს აღდგომის შემდეგ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.197.

80 იხ. M.Barker, Temple Themes in Christian worship, 41, 71, გვ. 201-238; M. Barker, Temple Theology, გვ.

ე.ი. სოლომონის ტადარი ასევე სიონიცაა. სოლომონის ტადრის შესახებ მნიშვნელობა ძალზე საინტერესოდ არის გადმოცემული ეთიოპური კულტურის უნივერსალურ წიგნში „მეფეთა დიდება“ – Kebra Nagast (KN)⁸¹, რომელშიაც აღწერილია ეთიოპიის ისტორია VI საუკუნიდან XIV საუკუნემდე. ამ წიგნში შემავალი აგიოგრაფიული ხასიათის თხზულებები და გადმოცემები სხვადასხვა პერიოდს განეკუთვნება. მათ შორის ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა სჯულის კიდობნის ეთიოპიაში გადატანის ისტორია⁸². ეს თხზულებაც აგიოგრაფიული ხასიათისაა. მიუხედავად „მეფეთა დიდებაში“ შემონახულ თხზულებათა ლეგენდარული შინაარსისა, მთლიანად სხენებული წიგნი და ჩვენთვის საინტერესო სჯულის კიდობნის ეთიოპიაში გადატანის ისტორია, ვფიქრობ, მოკლებული არ არის ისტორიულ მნიშვნელობას⁸³.

აქვე მინდა ძალზე მოკლედ შევეხო აგიოგრაფიულ თხზულებათა ისტორიული შინაარსის კვლევას, რაც, ფაქტიურად, ბოლანდისტების სახელთან არის დაკავშირებული და ცნობილი ბოლანდისტის იპოლიტე დელევედან იღებს სათავეს⁸⁴. ი.დელევეს შემდეგ, აგიოგრაფიის კვლევა ტექსტების ურთიერთშედარებითი მეთოდის გამოყენებით წარმატებით გააგრძელა ასევე ცნობილმა ბოლანდისტმა პ.პეტერსმა⁸⁵.

XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებული 2003 წლამდე აგიოგრაფიულ თხზულებათა თუ გადმოცემათა ტექსტების ისტორიულ-შედარებითი კვლევის მეთოდის გაღრმავებითა და გაფართოებით განსაკუთრებით შთამბეჭდავ შედეგებს მიაღწია შესანიშნავმა მეცნიერმა მ. ვან ესბროკმა (ასევე ბოლანდისტმა)⁸⁶. ამასთან დაკავშირებით, უთუოდ აღნიშვნის ღირსია ისიც, რომ სრულიად განსხვავებული სამეცნიერო სკოლისა და მეთოდოლოგიის წარმომადგენელი ა. კაუდანი მ. ვან ესბროკის გამოცდილების გამოყენების შემდეგ თავისი კვლევის შედეგებს მ. ვან ესბროკის სიტყვებითვე ასაბუთებს: „A symbolic story is not less useful for writing history than an official report by a good historian...“⁸⁷.

ფაქტიურად, აგიოგრაფიულ თხზულებებში პირდაპირ ან არაპირდაპირ მითითებული ფაქტები თუ პერსონალები, ბუნებრივია, ხშირად ძალზე ძნელი ამოსაცნობია. მაგრამ მათში ასახული ისტორიული შინაარსის მოვლენები, რომლებიც გარკვეულ ეპოქას ან ისტორიულ პირს შეიძლება დავეუკავშიროთ, ამ თხზულებებში გადმოცემული ფაქტების ამოცნობის საშუალებას იძლევა.

75-93.

81 C.Bezold, Kebra Nagast, Die Herrlichkeit der Könige, Nach dem Handschriften in Berlin, London, Oxford und Paris zum erstenmal im äthiopischen Urtext hrsg. und mit deutscher Uebersetzung versehen. Abhandlungen der philos.-hist. Kl. der Bayerische Akademie der Wissenschaften 23, 1905, Abt. I. იხ. ასევე: В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.137-141.

82 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.137-138.

83 შდრ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.138.

84 H.Delehaye, Les passions des martyrs et les genres littéraires, Deuxième édition, revue et corrigée, Bruxelles, 1966 (SH 13 b). შდრ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.142-146.

85 ბიბლიოგრაფია იხ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.146-147.

86 ამის დასტურია, თავად მიშელ ვან ესბროკის მიერ მომზადებული საკუთარი ბიბლიოგრაფია, რომელიც მან 2003 წელს გადმოცა და ჩემს არქივში ინახება. იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.146-147.

87 A.Kazhdan, „Constantin imaginaire“, Byzantine Legends of the Ninth Cenlury about Constantine the Great. Byzantion 57, 1987, გვ. 196.

მთელს ქრისტიანულ სამყაროში აგიოგრაფიული ტრადიციები, ბუნებრივად, საკუთარი გზით ვითარდებოდა, მაგრამ ისინი ვითარდებოდა სხვადასხვა ქრისტიანულ და არა ქრისტიანულ ტრადიციათა გავლენის ფონზე, ამის გამო „აგიოგრაფიული სუბსტრატი“ ყოველ ტრადიციას საკუთარი გააჩნდა და, არც თუ იშვიათად განასხვავებდა მას სხვა ტრადიციისგან. ამ განსხვავებათა შეჯერებისას მ. ვან ესბროკი ხშირად ახერხებდა ხსენებულ ტრადიციებში ჩამალულ ისტორიულ მოვლენათა ამოცნობას⁸⁸.

სწორედ ხსენებული ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის გამოყენებით მ. ვან ესბროკმა დაიწყო „მეფეთა დიდების“ კვლევაც. ამ კრებულის ცალკეული თხზულებების აგიოგრაფიულ თუ სხვა ხასიათის წყაროებთან შეპირისპირების საფუძველზე მისთვის ნათელი გახდა, რომ „მეფეთა დიდების“ ჩვენთვის საინტერესო საკითხავის მონაცემები ყველაზე უკეთ VI-VII საუკუნეებს მიესადაგებოდა⁸⁹.

ამასთანავე, „მეფეთა დიდების“ კვლევის შედეგად შესაძლებელია აღინიშნოს, რომ ეთიოპიის აქსუმის სიონის პროტოტიპი, რომელშიაც სოლომონ მეფისა და საბას დედოფლის ვაჟმა მელიქმა, გადმოცემის თანახმად, სჯულის კიდობანი გადაიტანა, კვლავ სოლომონ მეფის ძველადოქმისეული ტაძარია⁹⁰, თავად აქსუმი კი – მონოფიზიტური იერუსალიმი. ამას კი ადასტურებს როგორც მონოფიზიტურ სამყაროში გავრცელებული მთელი რიგი გადმოცემებისა, ასევე არქეოლოგიური კვლევების შედეგებიც⁹¹.

ამასთან დაკავშირებით, ვფიქრობ ძალზე საინტერესოა მ. ხელდმანის სამი დასკვნა, რომ:

1. აქსუმი, ახალი რელიგიური ცენტრია, რომელიც ააშენა მეფე ქალებმა ახ.წ. VI საუკუნეში;
2. ის შენდებოდა როგორც ახალი იერუსალიმი, კონსტანტინოპოლთან რაიმე კავშირის გარეშე;
3. აქსუმის საკათედრო ეკლესია, ახალი ტაძარია, რომელიც აშენებულ იქნა სჯულის კიდობნისათვის, ისევე როგორც სოლომონის ტაძარი⁹².

ამრიგად, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი კონსტანტინოპოლისა და ედესის ტაძრები VI-VII საუკუნეების წყაროთა მიხედვით სოლომონ მეფის ახალი ტაძრებია. მაგრამ, როგორც „მეფეთა დიდების“ ეთიოპიის ისტორიიდან ირკვევა, აქსუმის სიონიც ასევე სოლომონ მეფის ახალი ტაძარია.

თუ ეს ასეა, მაშინ ვფიქრობ, არ უნდა იყოს გაუგებარი ოთხთა ეკლესიის

88 M. van Esbroeck, Le substrat hagiographique de la mission Khazare de Constantin – Cyrille. AB 104, 1986, გვ. 337-348; იხ ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.150.

89 M. van Esbroeck, L'Éthiopie à l'époque de Justinien : S. Arethas de Neğran et S. Athanase de Clysma, IV Congresso Internazionale di Studi Etiopici, Roma, 10-15 aprile, 1972; В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.152-154.

90 В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.166-180. შდრ. M.Heldman, Architectural Symbolism, Sacred Geography and the Ethiopian Church, Journal of Religion in Africa 22, 1992, გვ. 236-237.

91 იხ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.175-176, აქვე ვრცელი ბიბლიოგრაფია ამ საკითხთან დაკავშირებით.

92 M.Heldman, Architectural Symbolism, Sacred Geography and the Ethiopian Church. Journal of Religion in Africa 22, 1992, გვ. 222-241. იხ. ასევე В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.173-174, 194-195.

მედალიონში მოთავსებულ წმ. სოფიას გამოსახულებას რატომ აქვს წარწერა „სიონი“. ეს ხომ ძალზე მარტივია: წმ. სოფიასადმი მიძღვნილი ოთხთა ეკლესია იგივე სოლომონ მეფის ახალი ტაძარია, მაგრამ იმავდროულად წმ. წერილის განმარტებათა თანახმად იგი „სიონიც“ არის, როგორც ძველადოქმისეული ტაძრის სახე.

ასე რომ, მთელი ჩემი კვლევის შედეგი საბოლოოდ ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: ოთხთა ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდის სარკმლის შემამკობელი მოხატულობის ცენტრში მოთავსებულ მედალიონში ჩასმული წმ. დედის გამოსახულება წმ. სოფიაა, „სიბრძნე უფლისა, რომელმან იშენა თავისა თვისსა სახლი, და ქუეშე შეუდგა მას შუდნი სუეტნი და უბრძანა თვისთა მონათა განუმზადონ ტაბლად სიბრძნისმოყუარეთად“. ანუ, ოთხთა ეკლესია წმ. სოფიას სახელზეა აშენებული, მაგრამ იგი ასევე სიონიცაა, იგივე სოლომონ მეფის ახალი ტაძარი კონსტანტინოპოლისა და ედესის წმ. სოფიას ტაძრებისა და აქსუმის სიონის ეკლესიის დარად.

თუ ჩემი ვარაუდები ჭეშმარიტებასთან ახლოსაა, მაშინ სრულიად ლოგიკურია ასევე მედალიონის ქვემოთ არსებული მოხატულობის თეოლოგიური შინაარსი, მხედველობაში მაქვს:

ა) სამხრეთ წირთხლზე – მოსე წინასწარმეტყველი უფლის მიერ სინას მთაზე სჯულის ფიცართა გადაცემის მომენტში, რაც თავისთავად ძველადოქმისეული ეკლესიის პირველი განჩინების დადგენას წარმოადგენს.

ბ) ხოლო ჩრდილოეთ წირთხლზე აარონი (და არა მელქისედეკი), მოსეს ძმა, რომელიც ძველადოქმისეული ტაძრის პირველი მღვდელმთავარი იყო, სჯულის კიდობნითა და საცეცხლურით, როგორც უფლის განჩინებათა პირველი აღმსრულებელი⁹³.

გ) მოსეს და აარონის აქეთ-იქით, აფსიდის კედლებზე ოთხ-ოთხი წინასწარმეტყველი და ამდენივე მღვდელმთავარი, დავით და სოლომონ მეფეებით სათავეში. ქნი თინას აზრით, ამ კონტექსტში წინასწარმეტყველნი ქრისტიანული ეკლესიის დიდი მამების ძველადოქმისეული წინასახეების საზრისს მიიღებენ⁹⁴.

ვფიქრობ, სავსებით ნათელია, რომ მხატვრობის ეს ნაწილი წარმოგვიდგენს დვთაებრივი სიბრძნის მიერ დაფუძნებულ ტაძარს, რომლის სიმბოლური გამოსახულებაც ფრესკულ მედალიონშია: „სიბრძნის გამოსახულება ტაძრით ხელში და თანმდევი წარწერით - „სიონი“⁹⁵ ტაძრის დაფუძნება ხდებოდა კანონის შესაბამისად და წინასწარმეტყველთა დიდი მცდელობით. ზეციური ტაძრის მიწიერი განხორციელება კი მოხდა წმ. ქალაქ იერუსალიმში მეფეების დავითისა და სოლომონის მიერ, რომელთაგან პირველმა სჯულის კიდობანი დააბრძანა წმ. ქალაქში, ხოლო მეორემ ააგო ძველადოქმისეული პირველი ტაძარი.

ამრიგად, ოთხთა ეკლესიის ჩემს მიერ განხილული ფრესკული მოხატულობის თეოლოგიური შინაარსი, ვფიქრობ, ნათელია. თუმცა აქვე, უთუოდ, მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის ზემოხსენებული თეოლოგიური შინაარსის საფუძვლების მოძიება თვით ქართულ ტრადიციაში

93 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 38.

94 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 38.

95 თ.ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, გვ. 38, აქვე, გვ. 38, სქ. 62.

და მისი ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის გარკვევა.

ამასთან დაკავშირებით, პირველ რიგში, ალბათ, უნდა გავისხენოთ სოლომონ მეფის ტაძრისა და სიონის უძველესი დამოწმებები ქართულ წყაროებში: „**წმიდაა წმიდათაა**“.

„მოქცევა ქართლისაჲს“ ცნობით, მცხეთაში აშენებული პირველი ეკლესიის სახელწოდებაა „წმიდაა წმიდათაა“⁹⁶. „ქართლის ცხოვრების“ მიხედვით ამ ეკლესიის ასაშენებლად მცხეთაში, სამეფო ბაღში მოიჭრა უმშვენიერესი ლიბანის ნაძვი, რომლისგანაც შვიდი სვეტი გამოითალა ეკლესიის საყრდენად. ამ სვეტთაგან ექვსი – უმტკივნეულოდ აღმართეს, მხოლოდ მეშვიდე სვეტის აღმართვა გაჭირდა და იგი მხოლოდ წმ. ნინოს ღოცვის შედეგად აღიმართა სასწაულებრივად⁹⁷.

ზემო ხსენებულ წყაროებში აღნიშნული ტაძრის სახელწოდება – „წმიდაა წმიდათაა“ და ასევე ეკლესიის საყრდენად გამოთლილი სვეტების რაოდენობა – შვიდი, რა თქმა უნდა, სოლომონ მეფის მიერ აშენებულ ძველადტქმისეულ ტაძარს უკავშირდება. „წმიდაა წმიდათაა“ ძველ აღთქმაში რამდენჯერმეა ნახსენები. იგი აღნიშნავს მოსეს კარავსა და შემდეგ სოლომონის ტაძარში იმ წმინდა ადგილს, სადაც სჯულის კიდობანი იყო მოთავსებული. მაგრამ „წმიდაა წმიდათაა“ ძველი აღთქმის კარავსა და ტაძარში უწმიდესი ადგილი იყო არა იმის გამო, რომ აქ სჯულის კიდობანი იყო დადგმული, არამედ იმიტომ, რომ როგორც სამართლიანად შენიშნავს ა. ოლესნიცკი, ეს იყო ადგილი ღმერთის გამოცხადებისა⁹⁸. სწორედ ამის გამო დაიდგა აქ სჯულის კიდობანიც.

მცხეთის ქვემო ეკლესია, იგივე „წმიდაა წმიდათაა“ სოლომონის ტაძრის „წმიდაა წმიდათაა“ მსგავსად უწმიდესი ადგილი იყო მთელს საქართველოში, რადგანაც ეს იყო ადგილი უფლის გამოცხადებისა⁹⁹, სადაც მოსესა და სოლომონის „წმიდაა წმიდათაა“ განსხვავებით სჯულის კიდობნის ნაცვლად უფლის კვართი იყო დაფლული. მაგრამ იმავდროულად, ეს ეკლესია, ცხადია, „დიდი სიონიც“ იყო, როგორც ამას „ქართლის ცხოვრება“ მოგვითხრობს: „ხოლო მცხეთას მეფემან ვახტანგ აღაშენა ეკლესია მოციქულთა სუეტი ცხოველი, და უპყრა სუეტსა შინა სამხრით ადგილსა მას, სადა-იგი დაცემულ იყო ეკლესია, რომელ არს სიონი დიდი“¹⁰⁰. ე.ი. ვახტანგ გორგასალმა წმ. ნინოს აშენებული ქვემო ეკლესიის – „წმიდაა წმიდათაა“ – ადგილზე, რომელსაც „დიდი სიონიც“ ერქვა, ახალი ეკლესია ააშენა მოციქულთა სახელზე (ეს ფაქტი უკვე იერუსალიმის V საუკუნის ტრადიციაზე მიგვანიშნებს)¹⁰¹.

სავსებით ნათელია, რომ ჯერ კიდევ წმ. ნინოს დროიდან მცხეთაში – ქართველთა იერუსალიმში აგებული პირველი ტაძარი „წმიდაა წმიდათაა“ – სოლომონის ტაძრის სახე იყო, მაგრამ იგი ასევე „დიდი სიონის“ სახელსაც

96 ძეგლები, I, გვ. 160.

97 ქართლის ცხოვრება, I, სიმონ ყაუხჩიშვილის რედაქციით, გვ. 111-119.

98 A.A. Олесницкий, Ветхозаветный Храм в Иерусалиме, Православный Палестинский сборник, СПб, 1889, გვ. 176.

99 თ. მგალობლიშვილი, კლარჯული მრავალთავი, გვ. 179, შდრ. მ. სურგულაძე, სოციალური მეხსიერების ფაქტები „ნინოს ცხოვრებიდან“. მრავალთავი, ტ. XIX, თბ., 2001, გვ. 316-322.

100 ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 198.

101 იხ. კლარჯული მრავალთავი, გვ. 180-181.

ატარებდა, როგორც ძველად ქმისეული პირველი ტაძარი¹⁰².

ფიქრობ, ეს ფაქტი უჩვეულოდ არ უნდა მოგვეჩვენოს, რადგანაც წმ. მიწასა და საქართველოს შორის ურთიერთობებს უძველესი ტრადიციის თანახმად ოცდაექვსი საუკუნის ისტორია აქვს. ეს ურთიერთობები განსაკუთრებით მჭიდრო ხდება ქართლში ქრისტიანობის ოფიციალურად აღიარების შემდეგ (IV ს.).

იბერიის დედაქალაქი მცხეთა IV-V საუკუნეებიდან ქართველთათვის მეორე იერუსალიმია და არა მხოლოდ სიმბოლურად. მცხეთაში წმ. ქალაქის ქრისტეს დროინდელი წმ. ადგილების დაფუძნებით V საუკუნის ქართლში შესაძლებელი გახდა იერუსალიმური ლიტურგიული პრაქტიკის - უფლის საფლავის საღვთისმსახურო პრაქტიკის გადმოღება და დამკვიდრება, რაც XI საუკუნემდე გრძელდებოდა, ვიდრე იგი კონსტანტინოპოლური პრაქტიკით არ შეიცვალა¹⁰³. მცხეთაში წმ. ადგილთა დაფუძნების საყრდენი, წყაროების მიხედვით, წმ. ნინოს მიერ დაარსებული ძველად ქმისეული ტაძრის სახეა „წმიდაა წმიდათაჲ“, იგივე „დიდი სიონი“ იყო, რომელიც, საფიქრებელია, ჯერ კიდევ წმ. ნინოს დროიდან მოყოლებული ჩართული იქნა ქრისტიანულ საკრალურ გეოგრაფიაში.

საინტერესოა, რომ ანალოგიური ვითარება, როგორც უკვე აღვნიშნე, დასტურდება აქსუმშიაც. სამეცნიერო ლიტერატურიდან საკმაოდ კარგად არის ცნობილი იბერიისა და აქსუმის გაქრისტიანების გასოცრად მსგავსი ისტორია¹⁰⁴. ფაქტიურად აქსუმში VI საუკუნის მონოფიზიტური იერუსალიმია, ხოლო მისი წმ. ქალაქად გააზრების საფუძველი მცხეთის მსგავსად კვლავ წმ. სიონია, იგივე ახალი სოლომონის ტაძარი, სადაც გადმოცემით, სჯულის კიდობანი იქნა გადატანილი. ბუნებრივია, რომ აქსუმის სიონიც ჩართული იქნებოდა ქრისტიანულ საკრალურ გეოგრაფიაში. იქნებ ამის დასტური იყოს 13

102 იხ. В.М.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.164; იხ. ასევე: H.Busse, The Temple of Jerusalem and its Restitution by 'Abd almalik b. Marwan, Lewi'sh art 23-23 (1997-1998), The Real and Ideal Jerusalem, Ed. B. Kühnel, გვ. 23-33; M. Barker, Temple Theology, გვ. 1-32. О.Е. Этингоф, образ Богоматери, Очерки Византийской иконографии XI-XIII вв, Москва, 2000, გვ. 13-38.

103 К.Кекелидзе, К вопросу об Иерусалимском происхождении Грузинской церкви, ეტიუდები, ტ. IV, თბ. 1957, გვ. 358-363; ა.შანიძე, ხანმეტი ლექციონარი, თბ., 1944, 021; M.Tarchnišvili, Zwei georgiesche Lektienarfragmente aus dem 5, Und 8, Jahrhundert. Le Muséon, t. 73, 3-4, 1960, გვ. 261-285; Renoux, Codex 121, Introduction, 22-24.. M. van Esbroeck, Les plus anciens homélieaires géorgiens, Louvain – La – Neue, 1975, გვ. 388-394; ე.მეტრეველი, ღ.ხევსურიანი, ც.ჭანკიევი, უძველესი იადგარი, თბ., 1980, გვ. 666-668; თ.მაგალობლიშვილი, კლარჯული მრავალთავი, გვ. 172-182.

104 С. Haas, Mountain Constantines: The Christianization of Aksum and Iberia. Journal of Late Antiquity, 1, 2008, გვ. 101-126; სირიელ მამათა შესახებ იხ. ასევე: ზ.ალექსიძე, აბიბოს ნეკრესელის მარტვილობის შესწავლის ტექსტოლოგიურ-ქრონოლოგიური საკითხები. მრავალთავი, XVIII, თბ., 1999, გვ. 12-29; ზ. ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, Akademia, თბ., 2001, გვ. 9-15; ზ. ალექსიძე, ვინ არის სინას მთაზე აღმოჩენილ ასურულ მამათა ცხოვრებაში მოხსენიებული ამასპო დედოფალი? კრებ. ახლო აღმოსავლეთი და საქართველო, IV, თბ. 2005, გვ. 206-207.



სირიელი მამის იბერიაში მოსვლა¹⁰⁵, ხოლო 9 სირიელი მამისა კი – აქსუმში¹⁰⁶. იბერია და აქსუმი, რომლებიც ერთმანეთისგან თითქმის ორი ათასი მილით იყვნენ დაშორებულნი, რეალურად ქრისტიანობის გავრცელების უკიდურეს საზღვრებს წარმოადგენდნენ. იმავდროულად, კავკასიონსა და წითელ ზღვას შორის გადიოდა ის სასიცოცხლო მნიშვნელობის სავაჭრო და სამიგრაციო გზები, რომელთა საშუალებითაც ხდებოდა ასევე ქრისტიანობის გავრცელება¹⁰⁷.

იბერიასა და აქსუმში მოსულ სირიელ მამებს ორივეგან დახვდათ წმ. ქალაქ იერუსალიმის მიწიერი სახეობა თავისი შესაბამისი უწმინდესი ადგილებით, რომელთა საფუძველი ძველად თქმისეული ტაძარი იყო: მცხეთაში – „წმიდაა წმიდათაჲ“, იგივე „დიდი სიონი“ რომელშიც მაცხოვრის კვართი იყო დაფლული, ხოლო აქსუმში – სიონი, სადაც, ტრადიციის თანახმად, სჯულის კიდობანი იყო გადატანილი. მცხეთისა და აქსუმის წმ. ადგილებით, ფაქტიურად, ამ დროისათვის შემოიფარგლა ქრისტიანული ოიკუმენეს საკრალური გეოგრაფიის რეალური საზღვრები.

ასე რომ, თითქოს გასაკვირი არ უნდა იყოს დავით კურაპალატის (X ს.) მიერ ოთხთა ეკლესიის, როგორც ახალი სოლომონის ტაძრის აგება. თუმცა ამ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია გაირკვას, რამ გამოიწვია ამ უძველესი ძველად თქმისეული ტრადიციის გახსენება და გამოყენება X საუკუნის საქართველოში. როგორი იყო ის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი, რომლის დროსაც გაჩნდა ასეთი მოთხოვნილება.

სამეცნიერო ლიტერატურიდან ცნობილია, რომ ძველად თქმისეულ – მეფე დავითისა და სოლომონის დროინდელ იერუსალიმის სიწმიდეებთან დაკავშირებული ტრადიციების განახლება ისტორიულ პალესტინაში ადრეისლამური პერიოდის იდეოლოგიას უკავშირდება. ამ იდეოლოგიის ჩამოყალიბების მიზეზად კი VII-VIII საუკუნეების იერუსალიმში ძველად თქმისეული ტაძრის მთაზე მუსლიმური ძეგლების აშენება ივარაუდება¹⁰⁸.

თუმცა აქვე უნდა შევნიშნო, რომ ხსენებული ძველად თქმისეული ტრადიციის განახლების ფაქტები ადრეც არსებობდა. ვფიქრობ, საკმარისია დავასახელო იუსტინიანე იმპერატორის აღმშენებლობის პერიოდი VI საუკუნეში. როგორც უკვე აღინიშნა, კონსტანტინოპოლის წმ. სოფია აგებულია, როგორც სოლომონ დიდის ტაძრის სახე, მისთვის დამახასიათებელი ტაძრის კურთხევის წესების დაცვით, ხოლო თავად სოლომონ მეფე იმპერატორისათვის არა მარტო მიბაძვის, არამედ გაჯიბრების ობიექტი ხდება. იგივე შეიძლება გავიმეოროთ ედესის წმ. სოფიას განახლებასთან დაკავშირებით: ამ შემთხვევაში იუსტინიანე იმპერატორი საკუთარ თავს აღიქვამს მეფე ავგაროზად, იდეალურ ქრისტიან

105 სირიელი მამების ქართლში მოსვლის შესახებ ვრცელი ბიბლიოგრაფია იხ. დ.მერკვილაძე, ასურელ მამათა ქართლში მოსვლის დრო, თბილისი, 1996, 1-33; იხ. ასევე: ზ.ალექსიძე, აბიბოს ნეკრესელის მარტვილობის შესწავლის ტექსტოლოგიურ-ქრონოლოგიური საკითხები, გვ. 12-29; ზ.ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, გვ. 12-29; ზ.ალექსიძე, ვინ არის სინას მთაზე აღმოჩენილი ასურელ მამათა ცხოვრებაში მოხსენიებული ამასპო დედოფალი? გვ. 206-207.

106 C.Haas, Mountain Constantines: The Christianization of Aksum and Iberia, გვ. 101-126.

107 შდრ. C.Haas, Mountain Constantines: The Christianization of Aksum and Iberia, გვ. 101-126.

108 H.Busse, The Temple of Jerusalem and Its Restitution by 'Abd al-malik B. Marwān, გვ. 23-33; იხ. ასევე B.M.Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ.167.

მონარქად¹⁰⁹.

რაც შეეხება საქართველოს, უკვე აღვნიშნე IV-V საუკუნეებში ჩვენს ქვეყანაში ძველი და ახალი აღთქმისეული ტრადიციების სიძლიერეზე. ამ ტრადიციების გაგრძელების დადასტურების შესანიშნავი ნიმუში უნდა იყოს დავით კურაპალატის მიერ X საუკუნეში ოთხთა ეკლესიის აშენებაც, რომელიც ჩაფიქრებული იყო როგორც სოლომონ მეფის ახალი ტაძარი და, ამავდროულად, დიდი სიონიც.

საქართველოს ისტორიაში ეს პერიოდი ცნობილია როგორც ქართული სახელმწიფოს, ქართული მიწების შემოკრების ეპოქა, ყოველივე ამის სულისჩამდგმელი და წინამძღოლიც დავით კურაპალატი, ბაგრატოვანთა საგვარეულოს გამორჩეული წარმომადგენელი იყო.

ძირითადად, ამავე პერიოდის ახლო ხანების ქართულ და უცხოურ წერილობით და არა წერილობით წყაროებში დასტურდება ცნობები ბაგრატოვანთა საგვარეულო სახლის დავით წინასწარმეტყველიდან წარმომავლობის შესახებაც. მხედველობაში მაქვს: „ჯუანშერის ისტორია“¹¹⁰, „მატიანე ქართლისა“¹¹¹, წმ. გრიგოლ ხანძთელის „ცხოვრება“¹¹², „სუმბატ დავითის ძის ქრონიკა“¹¹³, ოპიზის მონასტრის ბარელიეფი¹¹⁴. ბაგრატოვანთა წარმომავლობის ანალოგიურ ისტორიას მოგვითხრობს თავის თხზულებაში კონსტანტინე პორფიროგენეტიც¹¹⁵. აქვე უთუოდ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ქართველ ბაგრატიონთა დინასტიის წინაპრად დავით წინასწარმეტყველს, სომხურისგან განსხვავებით, მხოლოდ ქართული და ბიზანტიური წყაროები აღიარებენ¹¹⁶.

სინას მთის ქართულ ხელნაწერთა ახალი კოლექციის (sin 50)¹¹⁷ და ზემოთ უკვე ჩამოთვლილ ქართულ ისტორიულ წყაროებთან შეჯერებითი კვლევის საფუძველზე ნათელი ხდება, რომ ბაგრატიონთა საგვარეულო სახლის პოლიტიკურ არენაზე გამოჩენა ხდება ვახტანგ გორგასლის მიერ ბიზანტიისაგან მიტაცებული კლარჯეთის პროვინციის შემოერთების შემდეგ. როგორც ცნობილია, V საუკუნის 70-იან წლებში ვახტანგ გორგასალმა ბიზანტიის

109 A. Palmer, The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa... გვ. 117-167; იხ. ასევე В.М. Лурье, Из Иерусалима в Аксум, გვ. 166-200.

110 ჯუანშერი, ცხოვრება ვახტანგ გორგასალისა, ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. 1, თბ., 1955.

111 მატიანე ქართლისა, ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. 1, 1955.

112 შრომა და მოღვაწეობა ღირსად ცხოვრებისა წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გრიგოლისი არქიმანდრიტისა, ხანძთისა და შატბერდისა აღმაშენებელისა, და მის თანა ჳსენებად მრავალთა მამათა ნეტართა. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. 1, ილ. აბულაძის რედაქციით, ტ. 1, თბ. 1963, გვ. 248-319.

113 სუმბატ დავითის ძე, ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონიანთა, ქართლის ცხოვრება, ტ. 1.

114 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები, გვ. 28-30; დ. ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, გვ. 80-92.

115 კონსტანტინე პორფიროგენეტი, De administrando imperio, გეორგიკა, ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ტ. IV, ნაკვ. II, თარგმანი და განმარტებები ს. ყაუხჩიშვილისა, თბ., 1952, გვ. 224-289.

116 მსურველად, ბაგრატიონთა წარმოშობის ბიბლიური ლეგენდა. კლიო 22, საისტორიო აღმანახი, თბ., 2004, გვ. 1.

117 ზ. ალექსიძე, ქართლში ბაგრატიონთა დინასტიის პირველი გამოჩენა, კრებ. ბაგრატიონები, თბ., 2003, გვ. 27-36.



ასწლოვანი ექსპანსიის შედეგად მიტაცებული „დასავლეთ ქართლი“ დაიბრუნა (კლარჯეთი, აჭარა, სამცხე და არტან-ჯავახეთის ნაწილიც)¹¹⁸.

აღბათ, დაახლოებით, VI საუკუნიდან ნათესაური კავშირები მყარდება მეფე ვახტანგ გორგასლის მემკვიდრეთა და ბაგრატიონთა საგვარეულოს შორის. ფაქტიურად, VI საუკუნის 70-იანი წლებიდან ქართლის ერისმთავართა სახლელის წევრნი ხდებიან ბაგრატიონები, რომლებიც რამდენიმე თაობის მანძილზე ინარჩუნებენ ამ პოზიციებს. ბუნებრივია, ყოველივე ეს ამ საგვარეულო სახლის პოლიტიკურ ამბიციებზე მეტყველებს. როგორც ჩანს, VII საუკუნიდან მცხეთის „ჯვარი“ ბაგრატიონთა საძვალეც ხდება, ბაგრატიონები ვახტანგ გორგასლის მემკვიდრეებთან დამოყვრების გზით ფარნავაზიანთა და გორგასლიანთა კანონიერი შთამომავლები ხდებიან¹¹⁹. საინტერესოა აღინიშნოს ისიც, რომ ბიზანტიური ტიტულის „კურაპალატობის“ ფლობა მხოლოდ ბაგრატიონთა პრივილეგია იყო¹²⁰.

თუმცა ქართლში პოლიტიკური სიტუაციის შეცვლისთანავე, ისინი ტოვებენ ქართლს და კვლავ თავის მამულს უბრუნდებიან, ვიდრე ვითარება მათი საგვარეულო სახლის სასარგებლოდ არ იცვლება. IX საუკუნიდან დაწყებული ბაგრატიონთა საგვარეულო სახლი სრულიად აშკარად გამოხატავს უკვე თავის სამეფო ამბიციებს და დიდი აქტიურობით უბრუნდება პოლიტიკურ ასპარეზს¹²¹.

საქართველოში მთების, კლდეების, ტყეების, ხეობების, თუ საერთოდ, ამ ბუნების წიადში გაბნეულ ეკლესია-მონასტერთა არაჩვეულებრივი მდებარეობა და სილამაზე, ვფიქრობ, არავისთვის საკამათო არ არის. ბუნების ამ სიმშვენიერებისადმი გულგრილიც არავინ დარჩენილა, ეს იქნებოდა ქართველი თუ უცხოელი, მაგრამ ტაო-კლარჯეთის ხილვა საოცარი დიდებულების განცდასაც იწვევს. აღბათ, მართლაც აქ ამ გარემოში რომელსაც „საქართველოს დიდებაც“ კი შეიძლება ეწოდოს, უნდა დაწყებულიყო ბაგრატიონთა სამეფო ოჯახის დიდი მისია ერთიანი, ძლიერი ქართული სახელმწიფოს შექმნისა. სწორედ აქ შეიძლებოდა შექმნილიყო ამ დიდებულების შესაფერისი ხელოვნების ნიმუშები, რომელთაგან სრულიად გამორჩეულია ოთხთა ეკლესია.

ამ ტაძრის სილიადე სრულადაა გამოვლენილი მის არქიტექტურასა და მოხატულობაში, ხოლო საკურთხეველის სარკმლის ფრესკული მედალიონი ხსნის დიდებული, ამაყი იბერიელის (როგორც მას ბიზანტიელები უწოდებდნენ)¹²² – დავით კურაპალატის ჩანაფიქრს – რომ მან, დავითმა ააგო ახალი, ძველადღობისეული ტაძრის მეტოქე, რომელმაც დაჩრდილა სოლომონ მეფის ტაძრის სილიადე; ააგო ტაძარი, რომელიც არა მარტო სოლომონ მეფის ახალი ტაძარი იყო, არამედ ასევე დიდი სიონიც. და ამ ტაძრის აგებით დავით კურაპალატმა თავისი მამული ერთხელ კიდევ, ახლა უკვე X საუკუნეში თავის წინაპართა მსგავსად, ჩართო ქრისტიანული მსოფლიოს საკრალურ გეოგრაფიაში.

118 დ.მუსხელიშვილი, საქართველო IV-VIII საუკუნეებში, თბ., 2003, გვ. 163.

119 ზ.ალექსიძე, ქართლში ბაგრატიონთა დინასტიის პირველი გამომჩენა, გვ. 27-36.

120 ზ.ალექსიძე, ქართლში ბაგრატიონთა დინასტიის პირველი გამომჩენა, გვ. 31.

121 მ.სურგულაძე, ბაგრატიონთა წარმოშობის ბიბლიური ლეგენდა, გვ. 12-17.

122 PG., CXXII, გვ. 442.

Tamila Mgaloblishvili
Otkhta Eklesia.
New Temple of Solomon, New Zion or Both?

Now being part of Turkey, Tao and Klarjeti are historical provinces of Georgia.

Ecclesiastic bilding activity in the region began around the year 350. Yet the true revival of these provinces started in the period between the tenth and twelfth centuries, when a large number of truly unique works of Georgian arts were created in this part of the country. Of particular note is Otkhta Eklesia, which was built and adorned with murals in the reign of David Kurapalates (961-1001), the brilliant representative of the royal family of the Tao Bagrationis and one of the founders of the Georgian state.

The paper is an attempt to explain the theological meaning of the murals adorning a window of the church sanctuary. The entire painting is dominated by an image of a holy woman set in a madallion in the centre of an apse window. The woman is depicted as holding a church model and is embellished with an inscription in old Georgian script, which reads as “Sioni” (Zion). To my mind, the image and the inscription are the key not only to the understanding of the sanctuary murals, but also to the alucidation of the name of the basilica. Opinions divide in scholarly literature (E. Takaishvili, N. Thiery and M Thiery, W. Jobadze, N. Aleksidze, D. Khoshtaria, E. Privalova, Z. Skirtladze et al.) over the meaning of this image.

The study of the Old Testament temple theology against old sources has shown that the image of a holy woman set in a medallion located in the centre of the murals decorating the sanctuary apse window is Holy Sophia, ‘Wisdom has built her house; she has supported it with seven pillars and ordered her maids to prepare the table of wisdom’. What it means apart from the fact that the church was dedicated to Holy Sophia is that Otkhta Eklesia is also Zion, a new temple of King Solomon like Holy Sophia churches in Constantinople and Edessa and Holy Zion in Aksum, which is indicated by an old Georgian inscription (Zion) on the medallion.

It is also noteworthy that the roots of the theological concept of the aforementioned painting can be traced in Georgian tradition, which enables to define the historical and cultural milieu in which the murals were painted.



ოთხო ეკლესია. სიონის გამოსახულება. სქემა ვახტანგ ჯობაძისა

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფები

ძველი სოფელი ბზა, (დღევანდელი ახალსოფელი, თეთრიწყაროს რაიონი), ქვემო ქართლში, მდინარე ბზისწყლის (აღგეთის შენაკადი) ხეობაში მდებარეობს.

წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესია სოფლის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში დგას. ძველი სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია, მას მოკლედ იხსენიებს ექვთიმე თაყაიშვილი¹. ამ ტაძარს ასევე განიხილავს რენე შმერლინგი და X საუკუნის მეორე ნახევრით ან X-XI საუკუნეების მიჯნით ათარიღებს².

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესია მოზრდილი ზომის (6X12მ.), აზიდული პროპორციების მქონე, დარბაზული ტიპის ნაგებობაა (სურ. 1). ტაძრის შიდა და გარე კედლები რუხი ფერის ბაზალტის სუფთად გათლილი კვადრებითაა მოპირკეთებული³. ფასადები გაცოცხლებულია სარკმელთა დამამშვენებელი ქვაში კვეთილი ფიგურული რელიეფებითა და კარნიზთა ორნამენტებით. სარკმლების გარეშე, გლუვად მხოლოდ ჩრდილოეთი ფასადია დატოვებული. საკურთხევლის სარკმელი აღმოსავლეთი ფასადის ქვედა ნაწილშია გაჭრილი, დასავლეთი (სურ. 2) და სამხრეთი ფასადების სარკმლები კი მადლა, კარნიზის ქვეშ, რაც ადასტურებს სამხრეთ-დასავლეთის მინაშენის არსებობას, რომლის კვალიც ნიადაგის დონეზეა შემორჩენილი.

ეკლესიას მხოლოდ ერთი შესასვლელი აქვს სამხრეთი მხრიდან, რომლის უზარმაზარი არქიტრავი (86X288 სმ.) სადად არის დატოვებული (აღბათ, იმიტომაც, რომ მას მინაშენი ფარავდა), მაშინ, როდესაც ამ ტაძრის ხუროთმოძღვრება საკმაოდ მდიდარია ფიგურულგამოსახულებიანი და ორნამენტული რელიეფებით. მისი ყველა, ოთხივე სარკმელი დამშვენებულია ქვაში ნაკვეთი რელიეფური გამოსახულებებით. გაფორმებულია კარნიზებიც, რომელთა ჩუქურთმებშიც (გრძივ ფასადებზე – ვარდულები, აღმოსავლეთსა და დასავლეთზე კი – წნულები) ჩართულია მცირე ზომის ცხოველთა და ფრინველთა რელიეფური ფიგურები.

შიდა სივრცე ხაღვათი, ზეაზიდული და ნათელია - თაღებითა და პილასტრებით ორ კომპარტიმენტად დაყოფილი. ეკლესია ოთხი (მოკლე და ფართო) სარკმლით არის განათებული. საკურთხევლის ნახევარწრიული აფსიდი ფართო და ღრმაა.

არ ჩანს მოხატულობის კვალი. თლილი კვადრების სწორხაზოვანი წყობით მოპირკეთებული კედლების სისადავესა და სიმკაცრეს მხოლოდ თაღების, პილასტრებისა და იმპოსტების აქცენტები არღვევს. ეკლესიის იატაკიც რუხი ფერის ფილებით არის მოკეპული.

1 Е. Такашвили, Археологические экскурсии, вып. IV, Тиф. 1913, გვ. 9-11.

2 Р. Шмерлинг, Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза. «მაცნე», 2, თბ., 1969, 105-130, ტაბ. 15, 16, 17

3 ამ ტაძარს და ამავე სოფლის ძლიერად დაზიანებული ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიას 2009 წელს ჩაუტარდა რესტავრაცია არქიტექტორ-რესტავრატორ გ. მისრიაშვილის ხელმძღვანელობით (პროექტის ავტორი), დამკვეთი - საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდი.



აღმოსავლეთ ფასადზე საკურთხევლის სარკმელი და მისი მორთულობა იპყრობს ყურადღებას (სურ. 3). სარკმლის სათაური დიდი ზომისაა (83X83სმ.). მის ქვედა ნაწილში საკმაოდ მაღალი რელიეფით (5-6 სმ.) გამოვლენილი, ორნამენტებით დამშვენებული თავსართია, ზედა ნაწილში კი – დაბალი რელიეფით (1სმ.) ამოკვეთილია დანიელ წინასწარმეტყველის სასწაულებრივი ხსნა ლომების ხაროდან. ეს კომპოზიცია, როგორც ხსნისა და აღდგომის მოკლე ფორმულა და პოპულარული სიმბოლო⁴ ხშირად გამოსახება ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრულ სკულპტურაში. საკურთხევლის სარკმელის მორთულობის მთავარ აზრობრივ აქცენტად ის უმეტესწილად X საუკუნის პერიფერიულ ეკლესიებში გვხვდება (მაგ., ბავრის, ბურნაშეთის, ხოსპიოს ეკლესიები, ეს სცენაა წარმოდგენილი ბზის მეორე, დმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის საკურთხევლის სარკმლის სათაურზეც).

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიაშიც წინასწარმეტყველ დანიელის თემა ტრადიციული შემოკლებული იკონოგრაფიული ვერსიით არის გადმოცემული: ცენტრულ-სიმეტრიული კომპოზიცია წარმოგვიდგენს ლოცვად ხელაპყრობილ წინასწარმეტყველს ორ ლომს შორის, რომლებიც ვერტიკალურად არიან განლაგებულნი. გამოყოფილი ენებით ისინი დანიელის სხეულს ეხებიან. გამოსახულებანი დაბალი რელიეფითაა შესრულებული და ფონისკენ სწორი კუთხით ჩაჭრილი. მათი სრულიად ბრტყელი ზედაპირი ზემოდან ძუნწი გრაფიკული ნახატით არის დამუშავებული. რელიეფი ალაგ-ალაგ გამოქარულია, ფორმათა მოხაზულობაც მერთალია და ძნელად აღსაქმელი. შედარებით უკეთ იკითხება დანიელის მოგრძო ოვალის, რომელიც ნაკვთების პრიმიტიული ნახატის მიუხედავად უშუალოდ და ემოციურობით ხასიათდება, რაც გადმოიცემა გადიდებული, ახლო-ახლო დასმული თვალებით, ზემოთ აწეული წარბებით, შეჭმუხნილი, დაბალი შუბლითა და თითქოს ოდნავ გაღებული პირით, რომლის კუთხეებიც ქვემოთაა დახრილი. მოგრძო და მსხვილი ცხვირი რელიეფურადაა გამოვლენილი. დანიელის სხეული ერთიან ბრტყელ მონაკვეთად იკითხება. მას მოსავს ერთიანი, კოჭებამდე დაცემული კაბა, რომელიც ქვემოთ ოდნავ ფართოვდება. სამოსი დაფარულია ვერტიკალური, პარალელური, გრაფიკული ხაზებით, რომლებიც ქვის გამოქარვის გამო ძალზე გამკრთალებულია. ასევე მერთალად ჩანს დანიელის აქეთ-იქეთ გადგმული, პროფილში წარმოდგენილი ფეხის ტერფების ფორმა. უკეთ შემორჩა ხელები, რომლებსაც ბრტყელი და გაშეშებული მოხაზულობა აქვთ. პირობითად გადმოიცემა ხელების იდაყვებში მოხრა კუთხოვანი ჩატეხვით. ხელები ფართოდაა განზე გაშლილი და ზეადმართული. გადიდებული ხელის მტევნებიც ძალზე პირობითად და უხეშადაა გადაწყვეტილი, რაც ოსტატობის დაუხვეწაობაზე მიუთითებს.

ვერტიკალურად გამოსახული ლომები უნიადაგოდ „ჰაერში არიან გამოკიდებულნი“ და აპლიკაციურად ფონზე პირობითად დადებული. მათი სტილიზებული ფორმები – ძლიერ წაგრძელებული კისრები, შევიწროვებული თავები მეზობელი წალკის რაიონის სოფელ გუმბათის ეკლესიის რელიეფის ანალოგიური კომპოზიციის (Xს.) ლომების გამოსახულებებს მოგვაგონებს. აღსანიშნავია არათანამიმდევრობა, შეიძლება ითქვას, დაუდევრობაც ლომების

4 L. Reau, Iconographie de l'art chretien t. II, p. I. Paris 1957, გვ. 391; Beat Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Band III, Wien 1966, გვ. 31-32, 45.

სახეთა გადაწყვეტაში, მათი ნაკვთები ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან არის ასახული – მარცხენა ღომის თავი, ისევე როგორც მისი სხეული, პროფილშია გამოსახული, მარჯვენა ღომის თავი კი, თითქოს ზედხედით. მის სახეზე ორი თვალია აღნიშნული. ისინი გრაფიკულად მოხაზული წრეებით გადმოიცემა. ორივე ღომს ერთმანეთზე მიბჯენილი ორ-ორი ყური აღენიშნება. მათი სხეულები სადაა. მხოლოდ წვრილი, მსუბუქად ჩატრილი პარალელური ხაზებით გადმოიცემა ფაფარი და ბრჭყალები. გამოსახულებათა სილუეტური ნახატი ხისტი, სქემატური და მარტივია. ფორმები ერთ სიბრტყეშია პირობითად გაშლილი.

რაც შეეხება მოჩარჩოებისა და რელიეფური თავსართის ორნამენტებს, ისინი ორმხრივი ცერად ჩაკვეთით გადმოიცემა. ორნამენტული სახეები მარტივი და უხეშია. სარკმლის სათაურის ფილას სამი მხრიდან სამკუთხედების მწკრივისაგან შედგენილი ვიწრო ზოლები აჩარჩოებს. რელიეფური თავსართი კი გაფორმებულია ორ წვრილ ზიგზაგურ (კბილანისებრ) ზოლს შორის მოქცეული სადა ღიღვით, რომელთა ბოლოში თითო სამყურა ყვავილისებრი ორნამენტული სახეა, მათ გვერდით კი – უფრო დიდი ზომის ოთხფურცლა ყვავილები. კვეთის ტექნიკით და ორნამენტული სახეებით – სამკუთხედები, ზიგზაგები, კბილანები - ბზის რელიეფი ხეზე კვეთის ნიმუშებთან იწვევს ასოციაციას⁵.

ფილის ქვედა ნაწილში, რელიეფური „წარბის“ ქვეშ, სარკმლის ორსავე მხარეს ამოკვეთილია ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა. დაზიანების გამო წარწერის სრული წაკითხვა ძნელდება. იგი ფრაგმენტულად შემორჩა: ქ(რისტე) წ(მი)დ(ა) [-] ო ან ც(ოდვილ)ი ? [-] აბ(ია)თ(არი) ან აბ(უღე)თ(ი). წარწერის ბოლო სამი გრაფემა კარგად შემორჩა და სავარაუდოდ ისტორიული პირის საკუთარ სახელს უნდა აღნიშნავდეს. წარწერის სადა, მარტივი, მსხვილი გრაფემები X საუკუნის პელეოგრაფიულ ნიმუშებთან იჩენს მსგავსებას. ასოების მოხაზულობები დაფერილი ყოფილა ლურჯი საღებავით, შესაძლოა ლაჟვარდით.⁶

სარკმლის სათაურის ქვემოთ, ღიობის ორსავე მხარეს, ორ დიდ ფილაზე გრაფიკულად ამოკვეთილია ორი, სიმეტრიულად განლაგებული ფრინველის გამოსახულება. ერთი მათგანის თავი ქვის ჩამომტვრევის გამო აღარ არსებობს, ღიობის ამ მხარეს ასევე ჩამოტეხილია წნული ორნამენტის ზოლი, რომელიც ორი მხრიდან აჩარჩოებდა სარკმელს. ფრინველთა ფიგურები სქემატურადაა გადაწყვეტილი, არ არის გამოვლენილი ფრთები, სამაგიეროდ ხაზგასმულია დიდი კულები, რის გამოც, შესაძლებელია ისინი ფარშევანგებად მივიჩნიოთ. ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში აღდგომის სიმბოლოდ აღიარებული ფარშევანგის გამოსახულება⁷ შინაარსობრივად უკავშირდება ხსნისა და

5 რენე შმერლინგი აღნიშნავს, რომ კბილანების პრიმიტიული ორნამენტი X-XI საუკუნეების ხალხურ შემოქმედებას ახასიათებს, P. Шмерлинг, Архитектурные памятники ... გვ. 112; ამგვარი კბილანებისა და სამკუთხედების მოტივები გვხვდება ბავრის (ჯავახეთი) ეკლესიის რელიეფზე (Xს.).

6 უმეტესწილად წარწერები წითლად, სინგურით იფერება ხოლმე, თუმცა, იშვიათად გვხვდება ლურჯად, ლაჟვარდით დაფერილი წარწერებიც, მაგ., ლაჟვარდითაა დაფერილი იშხნის საკათედრო ტაძრის სამხრეთი კარის ტიმპანის წარწერა (1014-1027წწ.).

7 G.B. Ladner, Handbuch der fruhchristlichen Symbolik, Zurich, 1992, გვ. 138-139.

აღდგომის ძველდოქმისეულ წინახატს – წინასწარმეტყველი დანიელის სასწაულებრივ ხსნას⁸.

როგორც აღინიშნა, ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის სხვა სარკმლებიც მორთულია ფიგურული რელიეფებით. დასავლეთი სარკმლის გაფორმება ყველაზე მეტად უახლოვდება აღმოსავლეთისას. სარკმელს აქაც აგვირგვინებს ერთ ფილაში ამოკვეთილი სათაური (79X120 სმ.), რომლის ქვედა ნაწილი ასევე მაღალი რელიეფით შესრულებულ თავსართს წარმოადგენს (სურ. 4). იგი გაფორმებულია გრაფიკულად ჩატრილი მარტივი სამკუთხედების მწკრივით. თავსართის ნახევარწრიულ ფორმას ცენტრში ეფუძნება მისსავე სიმაღლეზე რელიეფურად ამოწეული დიდი ჯვარი, რომლის გვერდითა მკლავებზე ყურძნის თითო მტევანია ჩამოკიდებული, რაც განედლებული ჯვრის თავისებურ ინტერპრეტაციას უნდა გამოხატავდეს. ჯვრის ერთ მხარეს წარმოდგენილია ღმრთისმშობლის ფიგურა, რომლის მკერდზეც ყრმა იესოს შარავანდმოსილი სახე იკითხება. ნიკოპეას სახელით ცნობილი ჩვილელი ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი, „სადაც დედამრთისას ქრისტეს სახიანი მედალიონი უპყრია ორივე ხელით“⁹, ადრეული შუა საუკუნეების ხანიდან გვხვდება ქართულ რელიეფებზე, მაგ., VI საუკუნის ხანდისისა და ბოლნისის ქვაჯვარები¹⁰, ამავე ხანის ქვემო ბოლნისისა და ეძანის (წალკა) ეკლესიათა რელიეფები¹¹ და სხვ.

ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის ღმრთისმშობლის გამოსახულება უაღრესად პირობითადაა გადაწყვეტილი – სხეული ერთიან, კვადრატულ, პარალელური ჩატრილი ხაზებით დაფარულ სიბრტყეს წარმოადგენს. მის პატარა თავს გარშემო ორი წრე დაუყვება, რომელთაგან ერთი თავსაბურავს აღნიშნავს, მეორე კი შარავანდს. ღმრთისმშობლის ფიგურის ორსავე მხარეს შეინიშნება წარწერის კვალი, რომელიც ძნელად იკითხება.

ფილის მარჯვენა ნაწილში, ჯვრის მეორე მხარეს, გამოკვეთილია ფრონტალურად მდგარი ფიგურა, რომელსაც ხელში დაგრძელებულ ქვედა მკლავიანი ჯვარი ან ჯვრით დასრულებული შუბი უჭირავს. რენე შმერლინგი ამ გამოსახულებას რელიეფის შემქმნელ ოსტატად მიიჩნევს,¹² თუმცა, ახლო მანძილიდან დაკვირვების შედეგად გაირკვა, რომ ამ ფიგურის ერთ მხარეს ამოკვეთილია ორი ასომთავრული გრაფემა – “წ” და “ი” -წ(მიდა)ი, მეორე მხარეს კი ოდნავ შესამჩნევად გაირჩევა ასომთავრული “გ”-ს მსგავსი მოხაზულობის ერთი გრაფემა ქარაგმის ნიშნით (“გიორგი”?). ამასთანავე ამ ფიგურას თავის გარშემო დაუყვება შარავანდი – წმინდანობის ნიშანი და ხელში წმინდა მეომართა ატრიბუტი – ჯვრით დაგვირგვინებული შუბი

8 ფარშევანგის გამოსახულება ადრექრისტიანული ხანიდან ხშირად გამოსახება დანიელის ცვენასთან ერთად მაგ., ვია ლატინას კატაკომბის IV საუკუნის მხატვრობაში, A. Grabar, *Le premier art chretien* (200-395), Gallimard, 1966, ტაბ. 250.

9 ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინეპოლის სასწაულმოქმედი სახეები და XI-XIV საუკუნეების ქართული ფერწერული ხატები. საქართველოს სიძველენი 6, თბ. 2004, გვ. 73-85, სადაც მითითებულია ლიტერატურა ამ საკითხზე.

10 ნ. Чубинашвили, Хандиси, Тб. 1972, таб. 2, 45.

11 იქვე, ტაბ. 51, 52; მსგავსი გამოსახულება (მედალიონში ყრმა იესოს ბიუსტით) გვხვდება ყანაეთის კაბენის ტაძარში აღმოჩენილ “გარდამავალი ხანის” კერამიკულ ფილებზე, ზ. მაისურაძე, VIII-IX საუკუნის ქართული არქიტექტურული კერამიკა. ძეგლის მეგობარი-9, თბ. 1967, გვ. 8-14.

12 პ. Шмерлинг, Архитектурные памятники ... გვ.112.

ან კვერთხი უპყრია. მისი მომრგვალებული, უწვერული პირისახეც წმინდა გიორგის იკონოგრაფიულ ტიპს შეესაბამება. ყოველივე ამის გათვალისწინებით შეიძლება დავეუშვათ, რომ ეს ფიგურა წმინდა გიორგის განასახიერებდეს, მით უფრო, რომ ეკლესია ამ წმინდანის სახელობისაა. ამგვარად, წმინდა გიორგი წარმოდგენილია არა როგორც მძლეველი წმინდა მხედარი, არამედ, როგორც წმინდა მოწამე¹³. ეს ფიგურაც უადრესად პირობითი და აბსტრაქტირებულია – იგი ერთიან ტრაპეციისებრ ფორმას წარმოადგენს, რომელიც დაშტრიხულია გრაფიკული პარალელური ხაზებით. უზარმაზარი ხელის მტევნები პირდაპირ გბმის სხეულს.

ამ ფილას სამი მხრიდან მსხვილი, ორმაგი, პარალელური ხაზებით დასერილი ლილვი აჩარჩოებს. ამგვარივე, ოღონდ უფრო თხელი ზოლი დაუყვება სარკმლის ღიობსაც, რომლის ორსავე მხარეს, აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის მორთულობის მსგავსად, ორი დიდი ფილაა ჩადგმული, რომლებზეც რელიეფურად ამოკვეთილია ღომისა (49X80სმ.) და ხარის (49X92სმ.) გამოსახულებები. შესრულების საერთო პირობითი ხასიათით ისინი დანიელის სცენის ღომებს გვანან. თუ დანიელის სასწაულებრივი ხსნის სცენაში ღომები ბოროტ, სატანურ ძალებს განასახიერებენ, ამ შემთხვევაში, ღომი დადებით ასპექტში წარმოგვიდგება – ხარის გამოსახულებასთან შეწყვილებული, ის აღდგომის სიმბოლოდ გაიაზრება, ხარი კი მაცხოვრის ვნებას განასახიერებს¹⁴. ამავედროულად, ადგილმდებარეობის შესაბამისად, ამ გამოსახულებებს აპოტროპეული დანიშნულებაც უნდა ჰქონოდათ¹⁵.

რაც შეეხება დანარჩენი ორი სარკმლის მორთულობას, ის მხოლოდ მათი სათაურების რელიეფურგამოსახულებიანი ფილებით შემოიფარგლება. ორივე სამხრეთის ფასადზე, მაღლა, კარნიზის ქვეშაა წარმოდგენილი. მარტივი მოჩარჩოების – სადა, ბრტყელი, რელიეფური ზოლებითა და ჩაკვეთილი კბილანების (ზიგზაგების) მოტივით მოსაზღვრულ დასავლეთი მხარის სარკმლის ზედანის ფილაზე (80X48სმ.) გამოსახულია სამი ფრინველი (სურ. 5), რომელთაგან ერთს ნისკარტით მოგრძო ცრემლისებრი ფორმის საგანი უჭირავს. ისინი მოძრაობაში, ფრენისას არიან წარმოდგენილნი. სამივე ფრინველი ერთ მხარეს, აღმოსავლეთისკენ მიფრინავს, თუმცა, პირველს თავი უკან აქვს მობრუნებული, რითაც ამ მიმართულებას ანელებს და კომპოზიციას აწონასწორებს. ფრინველთა ფიგურები, მათი მოძრაობა ცოცხალი და სახასიათოა. მათი ბუმბული და ფრთები გრაფიკულად ჩატრილი, წვრილი პარალელური ხაზებით არის გადმოცემული. ფრინველები, ეს ფრთოსანი არსებანი ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში, ზეციურ, ანგელოზურ სულებს

13 ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხებით (ან შუბებით) არიან გამოსახულნი წმინდა გიორგი და წმინდა კვირიკე ხანდისის სტელაზე (VI ს.), კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, ტაბ.11, 12.

14 L. Reau, Iconographie de l'art chretien, გვ. 92-93; J. Sauer, Symbolik des Kirchengebaudes und seiner Ausstattung un der Auffassung des Mittelalters, (II Aufl.), Münster, 1964, გვ. 222;

Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 219 ; ღომისა და ხარის წყვილადი გამოსახულებები გვხვდება ვალეს (Xს.), ოშკის (Xს.) და სხვა ტაძართა საფასადო სკულპტურაში.

15 Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, გვ. 219; W. Djobadze, Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klahjeti and Savseti, Stuttgart - 1992, გვ. 150-151.

განასახიერებენ¹⁶.

სამხრეთი ფასადის მეორე, აღმოსავლეთისკენ მიმართული სარკმლის სათაურის ფილაზე (83X48სმ.) საქტიტორო კომპოზიციაა წარმოდგენილი (სურ. 6). ფილის მარჯვენა მხარეს გამოსახულ ფიგურას ხელში ეკლესია უჭირავს, რომელიც კომპოზიციის ცენტრში თავსდება, რელიეფის მარცხენა ნაწილში კი წარმოდგენილია ფიგურა, რომელსაც ცალ ხელში საცეცხლური უპყრია, ხოლო მეორე ეკლესიისკენ გაუწვდია. ე.ი. აქ გამოსახული არიან ეკლესიის მაშენებელი და სასულიერო პირი, რომელიც ტაძარს აკურთხებს¹⁷. ორივე ფიგურა წვეროსანია, ისინი ქუდეებისა და შარავანდების გარეშე არიან წარმოდგენილი. თუმცა, მათ ზემოთ, ფილის ზედა კიდეზე გამოსახული ვახის რქა მტევნებით, შარავანდით ევლება მათ თავებს. აქ უკიდურესობამდე, თითქმის გროტესკულობამდე მიყვანილი ფიგურათა ფორმების სტილიზაცია, დისპროპორცია – ხელის მტევნები ძლიერაა გადიდებული, ისინი უხეში, გამარტივებული ფორმისაა და პირდაპირ, მკლავების გარეშე ებმიან არაწესიერი მოხაზულობის, გეომეტრიზებულ სხეულებს; ხელები საგნებზე შემოჭობილი კი არ არის, არამედ გაშლილია და ხელის გულის მხრიდან არის წარმოდგენილი, სწორი, ჩაჭრილი ხაზებით აღნიშნული ოთხი თითითა და განზე ძლიერად გადახნილი ცერით. ფეხის ტერფები შემცირებული ზომისაა და პროფილში სხვადასხვა დონეზეა გამოსახული, რითიც, შესაძლოა ოსტატი პირობითად მათი სხვადასხვა სივრცობრივი ხედებით ჩვენებასა და გარკვეული მოძრაობის გადმოცემას ცდილობს. აქეთ-იქეთ გაშლილი ხელებით და უნიადგოდ, სხვადასხვა დონეზე განლაგებული ფეხებით ისინი მოცეკვავე ფიგურების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მათი შესამოსელიც მარტივად და პირობითად არის გადმოცემული არაწესიერი მოხაზულობის სიბრტყეების სახით, რომლებიც ზემოდან სხვადასხვა მხარეს მიმართული, წვრილი გრაფიკული ხაზებითაა დაშტრიხული.

რელიეფს არ ახლავს წარწერა, რის გამოც მასზე გამოსახულ ისტორიულ პირთა იდენტიფიკაცია რთულდება. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა საკურთხეველის სარკმლის ზედანის წარწერა, რომელშიც, როგორც აღინიშნა მამაკაცის საკუთარი სახელი იკითხება. არ არის გამორიცხული, რომ წინასწარმეტყველ დანიელის სასწაულებრივი ხსნის სცენის თანმხლებ წარწერაში მოხსენიებული აბიათარი (ან აბულეთი) იყოს ამ ეკლესიის მაშენებელი, რომელიც სამხრეთი ფასადის სარკმლის რელიეფზეა გამოსახული. საინტერესო ისაა, რომ ადგილობრივი მოსახლეობის ცნობით, მანგლისში ახლაც სახლობენ გვარად აბიათარები(!). ისიც აღსანიშნავია, რომ, დანიელ წინასწარმეტყველის სასწაულებრივი ხსნის სცენას, როგორც ადამიანის სულის ხსნის სიმბოლურ გამოხატულებას, ხშირად ერთვის ხოლმე ისტორიულ პირთა, ქტიტორთა სავედრებელი წარწერები, მაგ., ბავრის (Xს.), ბურნაშეთის (Xს.) და სხვა ეკლესიათა რელიეფები.

სრული პირობითობითაა გადმოცემული ეკლესიის გამოსახულებაც,

16 B. Brenk, Tradition und Neuerung ... გვ. 185, 205, 207; ანდრია სალოსის ცხოვრება (გადაწერილია 1854 წელს შიომღვიმის მონასტერში), გვ. 7.

17 სასულიერო პირის მიერ ეკლესიის კურთხევის სცენა, განსხვავებული ინტერპრეტაციით გვხვდება ქოროლოს ეკლესიის (X ს.) რელიეფებს შორის, H. A. Аладашвили, Монументальная ... ტაბ. 102-109.

თუმცა მისი სტრუქტურა რთული და დანაწევრებულია – ეკლესიის მოდელის ზედა ნაწილი დიდი ჯვრით დასრულებულ, მინაშენებიან დარბაზულ ნაგებობას გამოსახავს. იგი სავარაუდოდ, დასავლეთი ფასადის მხრიდან არის წარმოდგენილი. მის ცენტრში შეწყვილებული სარკმელია აღნიშნული. დაბალ, ბრტყელგადახურვიან მინაშენებს კი – თითო სარკმელი ამშვენებს. განსაკუთრებით უჩვეულოა ეკლესიის გამოსახულების ქვედა “სართული”, რომელიც ერთ პოსტამენტზე აღმართულ ოთხ სვეტს წარმოადგენს. სვეტები მარტივად აღნიშნული კაპიტელებით სრულდება, რომელთა შორის თაღებია გამოტრილი. ეს “სართული”, ზედაზე ვიწროა და ეკლესია თითქოს ამ ოთხ სვეტზე “დგას”. როგორც ჩანს, ამგვარი უკიდურესად პირობითი ხერხით გადმოცემულია თაღებით გახსნილი სტოა, რომელიც თავად ტაძრის ამჟამად დანგრეულ მინაშენს უნდა ჰქონოდა, რასაც იქვე, ეზოში მიმოფანტული სვეტები, კაპიტელები და სხვა არქიტექტურული დეტალები ადასტურებს. რაც შეეხება ეკლესიის გამოსახულებაზე აღნიშნულ შეწყვილებულ სარკმელს (რომელიც თავად ეკლესიას არ გააჩნია), ის ოსტატმა ალბათ, სხვა ნაგებობის სარკმლის მიბაძვით შექმნა. ასე რომ, ეკლესიის გამოსახულება ძირითადად, პირობით ფორმებში ასახავს თავად ტაძრის არქიტექტურულ ტიპს, თუმცა, ცალკეული დეტალები თვითნებურად, თავისუფლად არის გადაწყვეტილი.

ამგვარად, ბზის წმ. გიორგის ეკლესიის რელიეფების მხატვრული გადაწყვეტა ხასიათდება უკიდურესი პირობითობითა და სიბრტყობრივ-გრაფიკული მიდგომით. გამოსახულებანი შესრულებულია ფონისკენ ხისტად ჩატრილი დაბალი (1სმ.) რელიეფით, რომლის ზედაპირი შებრტყელებულია და ზემოდან გრაფიკულადაა დამუშავებული; ფიგურები დისპროპორციული, გეომეტრიზირებული, აბსტრაქირებულია. ეს სტილი ზოგადად გარდამავალი ხანისა და X-XI საუკუნეების პერიფერიული რეგიონების მაარქაიზებელ რელიეფებს¹⁸ ახასიათებს. გარდა ამისა ბზის წმ. გიორგის ეკლესიის რელიეფებში ვხვდებით ფიგურათა ფორმების თავისებურ სტილიზაციას და უშუალო, მიაშიტური ემოციურობით აღბეჭდილ სახეებს; კვეთის მანერასა და ორნამენტული მოტივების რეპერტუარში (მარტივი ჯაჭვისებრი წნულები, სამკუთხედების მწკრივები, ზიგზაგები და სხვ.) კი ჩანს ხეზე ჭრის ტექნიკური ხერხებისა და ჩუქურთმის სახეების გავლენა. ყოველივე ეს, სახვითი საშუალებების სიმარტივე და პრიმიტიულობა, ბზის ეკლესიის რელიეფებს ე. წ. „ხალხური“ შემოქმედების ხასიათს ანიჭებს.

ფიგურული რელიეფებისა და ორნამენტების მხატვრულ-ტექნიკური შესრულების მაარქაიზებელ ტენდენციასთან ერთად აღსანიშნავია X საუკუნის მეორე ნახევრისა და XI საუკუნის დასაწყისის ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, რაც ბზის წმ. გიორგის ეკლესიაში გამოიხატება ფასადების რელიეფური დეკორით გამთლიანებაში. ეკლესიის ფასადთა გაერთიანებას სარკმელთა დამამშვენებელ რელიეფებთან ერთად, ემსახურება კარნიზების გაფორმება ორნამენტებით, რომელთა სახეები – დასავლეთ და აღმოსავლეთ მხარეს – წნულები, სამხრეთ და ჩრდილოეთით – წრეში ჩასმული ოთხყურა ყვავილთა მწკრივი – ეხმიანება ერთმანეთს. X საუკუნის მეორე ნახევრის არქიტექტურისთვისაა სახასიათო აგრეთვე

18 მაგ., აზავერეთის, ბაგრის, ხოსპიოს, ტაბაწყურის, ჯლოსუნის, გუმბათის, აძიკვის, ბზის ღმრთისმშობლის სახ. ეკლესიისა და სხვა რელიეფები.



სარკმელთა გაფორმების სხვადასხვა ელემენტებით გართულება¹⁹. ეს ნათლად აისახა ბზის ეკლესიის აღმოსავლეთისა და დასავლეთ ფასადთა სარკმლების მხატვრული გადაწყვეტისას სდუქეტურგამოსახულებიანი სათაურის ფილებითა და რელიეფურად გამოვლენილი ორნამენტული თავსართებით, რასაც ღიობთა ორსავე მხარეს ცალკეული გამოსახულებები ემატება.

ბზის წმ. გიორგის ეკლესიაში ფასადების გარდა რელიეფური გამოსახულებები ინტერიერშიც გვხვდება: ისინი შესასვლელშივე ხედებიან მნახველს - წირთხლში, კარის თაღის დასავლეთ მხარეს გრაფიკულად ამოკვეთილია ორანტის პოზაში წარმოდგენილი, შარავანდმოსილი ფიგურა, მის პირდაპირ კი - ჯვარი კვარცხლბეკზე. შესასვლელის წინ იატაკზე ჩადგმულია დიდი ზომის (180X72 სმ.) ფილა, რომელზეც გამოსახულია ცხრა ვარსკვლავი. ამრიგად, აქ ჩანს მთელი ნაგებობის რელიეფებით დეკორატიული მორთვისა და გამთლიანების სურვილი, რაც X საუკუნის მეორე ნახევრისა და XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების დამახასიათებელ ტენდენციას წარმოადგენს, (მაგ. ვალეს, კუმურდოს, ტაბაწყურის, ჯოისუბნის და სხვ. ეკლესიები).

გარდა კომპოზიციური გაერთიანებისა, ბზის რელიეფთა ოსტატი ცდილობს ტაძრის ფასადები ერთიანი შინაარსობრივი პროგრამითაც შეკრას - საკურთხევლის (სამოთხის განსახიერების) სარკმელს სულის ხსნისა და აღდგომის იდეით გამსჭვალული სახეები - დანიელი ღმერთი ხაროში და ფარშევანგები ამშვენებს. ამ თემას ეპასუხება დასავლეთი სარკმლის მორთულობის გამოსახულებანი - ჯვარცმის და აღდგომის სიმბოლო ჯვარი განედლებული ვაზის მტევნებით; ჯვრის ერთ მხარეს - უფლის განკაცებისა და ხსნის გამომხატველი ჩვილადი ღმრთისმშობელი; მეორე მხარეს კი - რჯულისთვის თავდადებული დიდმოწამე გიორგი, რომლის გამოსახულებაც ეხმიანება მორწმუნეობის ძველადთქმისეულ მაგალითს - წინასწარმეტყველ დანიელს²⁰; ამავე სარკმლის ორსავე მხარეს წარმოდგენილი ხარი - ქრისტეს ვნების, ღოში კი - მისი აღდგომისა და მეუფების სიმბოლო, ასევე ეხმიანება მაცხოვრის ვნებისა და აღდგომის წინასახეს - დანიელის სასწაულებრივ ხსნას. სულის ხსნის, აღდგომის, სამოთხის თემას აგრძელებს სამხრეთი ფასადის სარკმელთა გამოსახულებანიც - ფრინველები, ეს ზეციური, ანგელოზური არსებანი და ქტიტორული სცენა, რომლის შინაარსი - ეკლესიის კურთხევა, მხოლოდ კონკრეტული ისტორიული მოვლენის ასახვა როდია. ადამიანის მიერ ღვთის სადიდებლად აგებული ტაძრის წარდგენა სულის ხსნისათვის ღოცვა-ვედრებასაც გულისხმობს, ხოლო კურთხევა ქრისტიანული ეკლესიის წიაღში მის მიღებას, ქტიტორის დალოცვა-კურთხევასაც გამოხატავს, რასაც ადასტურებს სამოთხის სიმბოლოს - ვაზის გამოსახულება, რომელიც ზემოდან ეფინება ამ ფიგურებს.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფების ეს პერიფერიული, უთუოდ „ხალხურ“ შემოქმედებას ნაზიარები ოსტატი, კარგად იცნობს ქრისტიანულ იკონოგრაფიას, შემოქმედებითად იაზრებს მას და ქმნის საფასადო დეკორის ერთიან პროგრამას.

19 P. Шмерлинг, Архитектурные памятники ... გვ. 111.

20 მათი გამოსახულებანი არაერთგზის გვხვდება ერთად შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე მაგ., მარტვილის ტაძრის (VII ს.), წებელდის კანკელის (VII-VIII სს.) ჯოისუბნის ეკლესიის (X ს.), საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელისა (X-X სს. მიჯნა) და სხვა რელიეფები

Tamar Khundadze

Reliefs of the Church of St. George in the Village Bza

The church of St. George is one of the churches of the former village Bza (present – Akhalsopeli, historic Lower Kartli, Tetrtskaro district) and, based on its architecture, is dated to the second half of the 10th c. or the turn of the 10th c. to the 11th c. by Renée Schmerling. All the four windows of the church (each – on the east and west facades; two – on the south facade) are adorned with the reliefs, images of animals and birds are also included in the ornamental bands of the cornice.

Above the east window Daniel in the Lions’ Den is represented (analogous is its location in other 10th c. “peripheral” churches – Bavra, Burnasheti, Khospio, vill. Gumbati, church of the Virgin in the vill. Bza), in the type of a traditional concise symmetrical composition (lions are standing upright on both sides of an orans); the east window is also flanked by the images of peacocks. Above the west window, flourished Cross is flanked by the images of the Virgin Nicopoiia and the Saint (St. George?), holding a staff with the Cross or a spear. The west window is flanked by the images of a lion and an ox (whereas, peacocks symbolise Resurrection, the lion and the ox (paired) – bear indication of Resurrection and Passion and should, most likely, have an apothropeic function). Above the south-west window images of three birds are placed (this is an embodiment of the Angelic souls), while above the south-east – a donor composition (two human figures and a church between them – the right figure holds a church, while the left one – a censer, i.e. this is a clergyman and the composition seems likely to depict the consecration of the church; it is noteworthy that the damaged inscription of the east window mentions a “Abt”, which can be identified as “Abulet” or “Abiatar”, while the family “Abiatarebi” still reside in the neighbouring Manglisi).

The images are extremely conventional (geometrised bodies, large palms directly stuck to the torso, full flatness, linear “modelling”), although not deprived of expressiveness (this is especially true of the birds from the south-west window). Such images are usual for the 8th-9th cc. sculpture, as well as 10th-11th cc. archaising monuments of the peripheral regions; it should be noted that the ornamental motifs and manner of carving is akin of the wood carving, testifying to the connection of these reliefs with the vernacular art. Remarkable is the complex composition of the plaques above the windows (a termination, a frame, reliefs), their combination with the carved cornices, in the interior (on the door jambs – an orans and a Cross and a plaque with nine stars in front of it), unification of the images and reliefs within the homogeneous programme based on the concept of Salvation and Resurrection (the donor relief also represents a supplication and prayer for the salvation of the soul, while the vine – the plant of the Paradise – indicates the benediction of the donor zeal). All these point to the 10th-11th cc. and a vernacular sculptor, well equipped with the good knowledge of the Christian iconography and symbolism, and inspired by the creative spirit.



სურ. 1. ბზა. წმ. გიორგის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთით



სურ. 2. ბზა. წმ. გიორგის ეკლესია. დასავლეთი ფასადი



სურ. 3 საკურთხევის სარკმლის სათაური



სურ. 4 დასავლეთი ფასადის სარკმელი



სურ. 5 სამხრეთი ფასადის სარკმლის სათაური



სურ.6 სამხრეთი ფასადის სარკმლის სათაური



გიორგი ლალიაშვილი
ო. გოგებაშვილის სახ. თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი
გიორგი პატაშვირი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

**წმინდა კვირიკესა და ივლიტას ტაძარი
ნასოფლარ დრანეთთან
(არქეოლოგიური გათხრების შედეგები)***

ნასოფლარი დრანეთი მდებარეობს თრიალეთის ზეგნის მისაღვომებთან, ალგეთისა და ქციის წყალგამყოფ ბედენის მთის სამხრეთ ფერდობის დაუკავებაზე, მდ. ირაგის ხეობაში, დღევანდელ სოფელ ალექსეევკის (თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტი) სამხრეთ-დასავლეთით, დაახლოებით 1 კმ-ში, ტორნეს¹ ხევის მარჯვენა ნაპირზე. „...ერთვის ქციას ხევი ტორნე, ირაგის ხეობის მდინარე. გამოსდის ბენდერის მთას, მოდის სამხრით. არამედ ხეობა ესე არს ვენახოვანი, ხილიანი, ტყიანი, ნადირ-ფრინგლიანი, მოსავლიანი...“² ივ. ჯავახიშვილს საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული სომხური გეოგრაფიის ტორნისხევ-ტარნისხევისა და მდ. ტორნეს იგივეობის შესახებ,³ თუმცა დ. ბერძენიშვილის აზრით აქ ნაგულისხმევა არა მდ. ტორნე, არამედ ტანისხევ-თემისხევი⁴. მეცნიერი სომხურ გეოგრაფიაში დასახელებულ ტარნისხევისა და მდ. ტორნეს იგივეობას გამორიცხავს იმ მიზეზის გამო, რომ „ვრცელი რედაქცია ამ ადგილას აღნიშნავს ტუნისხევს, რომლის თავშიც არის დეკციხე, ეს კი უეჭველად ტანისხევ-თემისხევს გულისხმობს, სადაც მართლა არის დეკციხე“⁵. ჩვენის აზრით, ამ საკითხზე მსჯელობისას აუცილებლად უნდა მიექცეს ყურადღება იმ გარემოებას, რომ დეკციხე აღმართულია ატენის ხეობისა და თრიალეთის შესაყარზე. ასე, რომ იგი მდებარეობს, როგორც ტანისხევ-თემისხევის, ასევე თრიალეთის ხევების სათავეებთან. აქედან გამომდინარე, სომხური გეოგრაფიის ანონიმი ავტორისათვის დეკციხე იყო ორიენტირი, რომელიც შეიძლებოდა ეგულისხმა, როგორც ტანისხევ-თემისხევის, ასევე თრიალეთის ხევების თავში. ჩვენ ამჟამად თავს შევიკავებთ ამ საკითხთან დაკავშირებით კატეგორიული ხასიათის დასკვნების გაკეთებისაგან, თუმცა ვფიქრობთ, გადაჭრით ერთი (ივ. ჯავახიშვილის) ან მეორე (დ. ბერძენიშვილის) მოსაზრების მიღება არ იქნება მართებული და სომხური გეოგრაფიის „ტარნისხევ-ტუნისხევის“ ლოკალიზაციის საკითხი საგანგებო კვლევას მოითხოვს. ისტორიულ-

* აქ ვრცლად აღწერილი გათხრების ანგარიში დაბეჭდილია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის სააგენტოს ჟურნალში.
1 „ტორნე“ ამ მდინარის ძველი, ქართული სახელწოდებაა, თუმცა XIX საუკუნეში აქ ჩასახლებული რუსები მას „ასლანკას“ უწოდებდნენ.
2 ვახუშტი ბაგრატიონი, აღწერა სამეფოსი საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV თბ., 1973, გვ.32.
3 ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. II, თბ., 1965, გვ.32.
4 დ. ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, თბ., 1979, გვ. 45.
5 იქვე. გვ. 45.

გეოგრაფიული თვალსაზრისით, ტორნე და მისი მეზობელი ხეობები (ირაკლი, ჭიჭიკივა) ადრეფეოდალურ ხანაში სამშვილდის საერისთაოს ფარგლებშია. X-XI საუკუნეებში ამ ტერიტორიებზე ყალიბდება ორი მძლავრი ფეოდალური ერთეული: სომეხ ბაგრატიონთა (კვირიკიანთა) სამეფო, ცენტრით სამშვილდეში და კლდეკარის საერისთაო. დავით აღმაშენებლის მიერ კვირიკიანთა სამეფოს გაუქმებისა (1118 წ.) და კლდეკარის ერისთავის დამარცხების შემდგომ თრიალეთის სამეფო საკუთრებად იქცა⁶. აღნიშნულის მატერიალური დადასტურებაა აქვე ასხლოს, ჭიჭიკივას ხეობაში სამეფო სასახლის („ნადარბაზევი“) არსებობა⁷.

XX საუკუნის 40-50-იან წლებში ქვემო ქართლის ისტორიულ-არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ (ხელმძღვანელი ნ. ბერძენიშვილი) მნიშვნელოვანი სამუშაოები აწარმოა თრიალეთში. თხრით მოსინჯული და ფიქსირებული იქნა არაერთი ნასოფლარი, ტაძარი თუ სამაროვანი⁸. საკვლევი ძეგლის პირველი მეცნიერული პუბლიკაცია და ნასოფლარ დრანეთის იდენტიფიკაცია-ლოკალიზაცია სწორედ ამ ექსპედიციის სახელთან არის დაკავშირებული. 1701-1711 წლების აღწერაში ეს სოფელი მოხსენიებულია, როგორც „დრანეთი“, ხოლო 1721 წლისაში – „დრიანეთი“⁹. ვახუშტის გეოგრაფიაშიც ეს სოფელი „დრანეთის“ სახელს ატარებს.

ნასოფლარი ამჟამად გავლურებული კულტურული ხეხილითა და მაყვლის ბუჩქნარითაა დაფარული. მას სამხრეთ-დასავლეთიდან მოზრდილი, ტყიანი გორა ებჯინება, ჩრდილოეთიდან მდ. ტორნე ჩამოედის, ხოლო აღმოსავლეთით ტყით შემოფარგლული, ვრცელი ველი აკრავს. ეკლესია¹⁰ დგას ნასოფლარის აღმოსავლეთით ხუთასიოდე მეტრის დაშორებით, გაშლილ ველზე. 1949 წლის დაზვერვის დროს ისტორიკოსთა პირველადი დაკვირვების შედეგად გამოითქვა ვარაუდი, რომ იგი XI-XII საუკუნეების უნდა მიეკუთვნებოდეს. მოგვიანებით ამ ტაძარს საგანგებო სტატია მიუძღვნა ირ. ციციშვილმა. მკვლევარი მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე მას VIII-IX, ხოლო ფასადების რესტავრაციას XI საუკუნით ათარიღებს¹¹. როგორც ჩანს, ტაძარს გარს უვლიდა კლდის ნატეხი ქვით ნაგები გალავანი. იგი ამჟამად მიწის პირამდეა დანგრეული, თუმცა მისი კონფიგურაცია ნათლად იკითხება. ეკლესიის ეზოში გვხვდება საფლავის ქვები, მათ შორის ბრტყელი და შეკაზმული ცხენის გამომსახველიც.

ტაძარი წარმოადგენს ორსაფეხურიან ცოკოლზე აღმართულ, მოზრდილ დარბაზულ ნაგებობას, მინაშენით სამხრეთი ფასადის მთელ სიგრძეზე (სურ.1).

6 დ.ბერძენიშვილი, ქვემო ქართლის ისტორიული გეოგრაფიიდან. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, №6, თბ., 1968, 1979, გვ. 45-57.

7 გ. ლომთათიძე არქეოლოგიური კვლევა-ძიება ალგეთისა და ივრის ხეობებში, თბ., 1989, გვ. 30.

8 გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება ალგეთისა...; ი. გრძელიშვილი, თეთრიწყაროს რაიონის ნასოფლარები, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XV, №5. 1954.

9 ი.ციციშვილი, ალექსეევკა-დრანეთის ძეგლი ეკლესია, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XII, №5, თბ. 1951 გვ. 313-319.

10 ეკლესიის სახელობა დაკარგული იყო და სამეცნიერო ლიტერატურაში ის იწოდებოდა, როგორც დრანეთის, ან ალექსეევკა-დრანეთის ეკლესია [გ. ლომთათიძე, 1989:70]. ჩვენს მიერ წარმოებული სამუშაოებისას გაირკვა, რომ ტაძარი წმინდა კვირიკესა და ივლიტას სახელობაზეა აგებული. – იხ. ქვემოთ.

11 ი.ციციშვილი, ალექსეევკა-დრანეთის... გვ. 313-319.



ის ნაგებია კლდის ნატეხი ქვით, დულაბზე. ფასადები მოპირკეთებულია ყვითელი (ე.წ. „ალგეთის“) ტუფით. ალაგ-ალაგ პერანგში ჩართულია შავი ბაზალტის თლილი ქვებიც.

ეკლესიის ინტერიერი დანაწევრებულია ერთი წყვილი ძლიერ შვერილი, სამსაფეხურიანი პილასტრით, საიდანაც გადადის როგორც კამარის საბრჯენი ორსაფეხურიანი თაღი, ისე თითო-თითო თაღი გრძივ კედლებზე – დასავლეთით და აღმოსავლეთით. დასავლეთი კედლის კუთხეებზე ეკლესიას ასევე სამსაფეხურიანი პილასტრი აუყვება. ნახევარწრიული აფსიდის კუთხეებთან ორი მაღალი და ღრმა სწორკუთხა ნიშაა მოთავსებული (სამხრეთი ნიშა ნახევრად ამოქოლილია). ეკლესია ნათდება ოთხი თაღოვანი სარკმლით. მათგან ორი განთავსებულია სამხრეთ კედელზე, ერთი დასავლეთ კედელზე და ერთიც აღმოსავლეთით, აფსიდის შუა ღერძზე. შესასვლელები ეკლესიას სამხრეთისა და ჩრდილოეთი მხრიდან ჰქონია, მოგვიანებით ეს უკანასკნელი კლდის ნატეხი ქვითა და დულაბით ამოუქოლავთ. ინტერიერში კარგად დამუშავებულ-გათლილი კვადრები გამოყენებულია მხოლოდ პილასტრებსა და კუთხეებისათვის, ხოლო კედლის მონაკვეთებში ნახშირია ნახევრად დამუშავებული მოზრდილი კლდის ქვა.

ეკლესიაზე მკაფიოდ განიჩევა ორი სამშენებლო ფენა. დასავლეთ ფასადზე თავდაპირველი წყობიდან შემორჩენილი უნდა იყოს მიწის დონიდან კვადრების ოთხი რიგი. ეს წყობა გამოიჩევა დიდი ზომის კვადრების შედარებით მწყობრი და სწორი რიგებით, საიდანაც ამ რიგის სამხრეთი მხარე ასევე მთლიანად უნდა იყოს გამოცვლილი. ნაგებობის ჩრდილოეთი ფასადის პერანგი თითქმის სრულიად ჩამოცვენილია, წყობა ნაწილობრივ შემორჩენილია ფასადის კუთხეებსა და ქვედა პირველ ორ რიგზე. ყველაზე უკეთ თავდაპირველი წყობა აღმოსავლეთ ფასადზეა შემორჩენილი. კარგად ნათალი, მოზრდილი, მართკუთხა კვადრების სწორი რიგები აქ თითქმის ფასადის შუა ნაწილამდე ადის, თავის თავში აქცევს სარკმელს და მის საპირეს. მინაშენის გამო სამხრეთ ფასადზე წყობის განშრევა თითქმის შეუძლებელია (სურ.2).

ტაძრის მეორე სამშენებლო ფენა განსხვავებულია სამშენებლო ხარისხით: შედარებით მცირე ზომის კვადრების უსწორმასწორო რიგები, ძალზე მოუხეშავ და უსიამოვნო წყობას ქმნის. (სურ.3) ამ ფენის ქრონოლოგიურ ჩარჩოში მოთავსება საკმაოდ გართულებოდა, რომ არა ამ ფენაში მოქცეული დასავლეთი ფასადის სარკმელი (სურ.4). იგი წარმოადგენს სადა წყვილი ლილვებით მოჩარჩოებულ განიერ საპირეს, რომელიც მთლიანად “ხალიჩისებურად” დაფარულია რომბებში ჩასმული ვარსკვლავისებური ორნამენტით. საპირე კედლის წყობის ზედაპირს არ სცდება. მომჩარჩოვებელი ლილვები დაბრეცილია, ჩუქურთმის კვეთა დუნეა და უსიცოცხლო. ეს ყველა ნიშანი ამ საპირეს და, თავისთავად, ამ სამშენებლო ფენას არაუადრეს XIV საუკუნეში ათავსებს, თუმცა შესაძლოა იგი XV საუკუნისაც კი იყოს.

რაც შეეხება ეკლესიის თავდაპირველ ფენას; მისი თარიღის დადგენა შედარებით მარტივია, რადგან მასზე მრავალი ელემენტი მიგვანიშნებს. უპირველესყოვლისა ეს არის თავად კედლის წყობის ხასიათი: დიდი ზომის კარგად ნათალი კვადრების სწორი რიგები (სურ.5) X საუკუნის ნიშნად უნდა ჩაითვალოს, მითუფრო ამ რეგიონში – ქვემო ქართლსა და ჯავახეთში. ამგვარ წყობას X-XI საუკუნეების მრავალ ნაგებობაზე ვხვდავთ. ჩვენი ეკლესიის თარიღს



კიდევ უფრო აზუსტებს აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის საპირე და მისი ორნამენტული მორთულობა (სურ.6). სარკმლის განიერი საპირე მოხარჩობულია გრეხილი წყვილელი ლილივით. ამგვარ ლილვს ყველაზე ადრე X საუკუნის ოთხთა ეკლესიის მთავარი ნავის სარკმელთა მოხარჩობაზე და შატბერდის ტაძარზე ვხედავთ, ხშირი გამოყენება აქვს მას ტაო-კლარჯეთსა და დასავლეთ საქართველოში XI საუკუნის დასაწყისში – იშხანი, ხცისი, ნიკორწმინდა, კაცხი, სავანე. რაც შეეხება საპირის ორნამენტს; იგი შედგება ორი სახისგან თუმცა ორივე წარმოადგენს XI საუკუნეში ფართოდ გავრცელებული S-ბური ორნამენტის ერთგვარ წინასახეს. საპირის ზედა ნაწილი შედარებით გრაფიკული ხასიათისაა და ბოლოში “მოკაუჭებული” წვრილი ხაზებისგან შედგება, ხოლო ქვედა ნაწილი გაცილებით პლასტიკურია და უფრო ფოთლოვან ორნამენტს წააგავს. ორნამენტის ამგვარი სახე გვხვდება X-XI საუკუნეების მიჯნის ისეთ ძეგლებში როგორცაა: სათხე, მუშევანი, ზემო ყარაბულახი, სამღერეთი. X-XI საუკუნეების მიჯნაზე მიგვითითებს ასევე ინტერიერში მასიური პილასტრების კაპიტელები, რომლებიც შემკულია ორ რიგად დალაგებული მოზრდილი, სადა წრეებით, რომელთა შიგნით ბურთულებია ჩასმული (სურ.7). ამ ორნამენტითაა გაფორმებული ინტერიერის ყველა კაპიტელი. ორნამენტის ეს სახე და მისი სხვადასხვა მოტივები ფართოდ არის გავრცელებული სწორედ X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე.

გვემის მიხედვით ტაძარი უფრო X საუკუნის ძეგლების რიგში თუ მოექცევა. მძლავრი სამსაფეხურიანი პილასტრებით დანაწევრებული, ძლიერ პლასტიკური სივრცე მას ისეთი ძეგლების გვერდით ათავსებს, როგორცაა X საუკუნის ურავლის აგარის მთავარი ტაძარი, ხურვაღეთის წმ. გიორგის ეკლესია, ჩოჩეთის წმ. გიორგის ეკლესია, ხცისი (1002 წ.). ამრიგად, ტაძრის თარიღად თავისუფლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ X საუკუნის ბოლო ან X-XI საუკუნეთა მიჯნა.

ძეგლზე არქეოლოგიური შესწავლის ძირითად ობიექტს ტაძრის მინაშენი წარმოადგენდა¹². მისი აღმოსავლეთი მხარე მთლიანად დანგრეულია. დარჩენილია შესასვლელი მონაკვეთი და დასავლეთი ნაწილი, რომლებიც გადახურულია ნახევარწრიული კამარით (სურ.8). შემორჩენილი კამარა ეყრდნობა ორ საბრჯენ თაღს ტაძარში შესასვლელი კარის ორივე მხარეს. თვით თაღები კი კონსოლებზეა შეკიდული. მინაშენის დასავლეთი ნაწილი, მოგვიანებით მშრალი წყობით ნაგები ტიხარით გამოუყვიათ მისი დანგრეული (აღმოსავლეთი) ნაწილისაგან. საინტერესოა ამ ტიხარში გამოყენებული სარკმლის თავსართი (მეორადი გამოყენება). იგი ამჟამად გადმობრუნებულია. ვიწრო, თაღოვან სარკმელს გადაეფლება სადა და ბრტყელი წარბი გადანაკეცვით. წარბის ზემოთ, მარჯვენა მხარეს, გადანაკეცვთან გამოსახულია მედალიონში მოთავსებული ბოლნური ჯვარი. სავარაუდოდ ეს თავსართიც X საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს, თუმცა ამ ტაძარზე მისი ადგილის განსაზღვრა რთულია. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი იყო მინაშენის აღმოსავლეთი სარკმლის

12 ძეგლზე არქეოლოგიური სამუშაოების დაწყება განაპირობა სარესტავრაციო-საპროექტო სამუშაოების (ხელმძღვანელი: ნინო ნოზაძე) წარმოებამ. სამუშაოები მიმდინარეობდა 8.VI.2010-13.VI.2010. ექსპედიციის შემადგენლობა: ნინო ნოზაძე, თამარ ითაშვილი, კობა მორგოშია – არქიტექტორ-რესტავრატორები; გიორგი პატაშვილი – ხელოვნებათმცოდნე; გიორგი ლალიაშვილი – არქეოლოგი და ოთხი ადგილობრივი მუშა.

თავსართი.

ჩრდილოეთ მხარეს მინაშენი ეკლესიის კედლისკენ გახსნილია სწორკუთხა ბურჯებზე დაყრდნობილი თაღებით. ეკლესიის შესასვლელთან თაღი დანარჩენებთან შედარებით განიერი და მაღალია. კარის მარცხენა მხარეს ბურჯის კაპიტელზე მოთავსებულია რელიეფური ბოლნური ჯვარი, რომელიც ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი. მის მოპირდაპირედ, შესასვლელის მეორე მხარეს, ბურჯზე ამოკაწრულია ოთხსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა. ი. ციციშვილის წაკითხვით იგი ასეთი შინაარსისაა:

ქრისტე შეიწყალე . . . გალატოზი იოანე და მისნი ძენი ამინ.

მკვლევარი ამ წარწერას დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებს და მას XVII-XVIII საუკუნეებს აკუთვნებს¹³. თუმცა პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ გიორგი გაგოშიძეს იგი არაუგვიანეს X-XI საუკუნისად მიაჩნია (ეს მოსაზრება ბატონმა გიორგიმ გაგვიზიარა პირად საუბარში). არქეოლოგიური სამუშაოებისას ეკლესიის ფასადებთან და ინტერიერში გაიჭრა სადაზვერვო შურფები და გაითხარა მინაშენის დანგრეული (აღმოსავლეთი) ნაწილი. იგი მოქცეული იყო კამარისა და კედლების ნგრევისაგან წარმოქმნილი მოზრდილი ბორცვის და მისი კედლების კონფიგურაციაც კი არ იკითხებოდა. სამხრეთი კედლის გამოსავლენად მინაშენის გადარჩენილი ნაწილის სამხრეთი ფასადიდან, დასავლეთიდან აღმოსავლეთის მიმართულებით გავავლეთ თხრილი. ამ უბანზე მიწის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,7-0,8 მ. სიღრმემდე ვრცელდებოდა ნანგრევი ქვა-ღორღის ფენა, რომელიც შეიცავდა კლდის ნატეხი ქვისა და ბაზალტის სამშენებლო ლოდებს, ღარიანი და გვერდებაკეცილი კრამიტის ფრაგმენტებს, მოუჭიქავი სასუფრე და საოჯახო დანიშნულების (ჯამები, დოქები, ქილები, ჭრაქი) ჭურჭლის ნატეხებს. ყურადღებას იპყრობს ამ კონგლომერატში დადასტურებული მოგრძო, სამკუთხაგანივკვეთიანი კლდის ქვა, რომელსაც მხოლოდ ერთი სიბრტყე აქვს დამუშავებულ-გათლილი. ამ სიბრტყეზე რელიეფურად გამოსახულია კვარცხლბეკზე მდგომი ტოლმკლავა ჯვარი. რადგან თხრილში სამხრეთი კედელი არ დაფიქსირდა, მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ინტერიერის სავარაუდო ფართობზე დავიწყეთ მიწის ფენა-ფენა აღება. ამ უბანზე ჰუმუსური ფენის მოხსნის შემდეგ დადასტურდა 0,3-0,4 მ. სისქის სტერილური შრე, რომელიც წარმოქმნილი იყო კირის ნაფხვენითა და ნაშალი მიწით. ამ ფენის აღების შემდეგ ჩაქცეული კრამიტის (ღარიანი და გვერდებაკეცილი) სახურავზე დავექით. მის ქვეშ კი იატაკის დონემდე, უშუალოდ კამარისა და კედლების ნგრევისაგან წარმოქმნილი ქვა-ღორღის ფენა იდო, რომელიც შეიცავდა კლდის ნატეხ ქვასა და მოხუჭურთმებულ კონსტრუქციულ დეტალებს, აგრეთვე გვიანი შუა საუკუნეების მოუჭიქავი ჯამებისა და დოქების ფრაგმენტებს, ობსიდიანის უფორმო ნატეხებს, ირმის, შვლისა და არჩვის ძირგადახერხილ რქებს. ნანგრევი ქვა-ღორღის კონგლომერატში გვხვდებოდა ნახშირიც (ნახანძრალი). განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს ამ უბანზე მოპოვებული კანდელი, (ინგ.№35) რომელიც ჩაქცეული სახურავის ფენასა და კამარის ნანგრევს შუა, მიწის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,6 მ. სიღრმეზე იქნა დადასტურებული. იგი დამზადებულია ვერცხლის თხელი, მთლიანი ფირფიტისაგან. მისი ტანი ორნამენტირებულია, ხოლო მხარზე შემოუყვება

13 ი.ციციშვილი, დასახ. ნაშრ.

ასომთავრული წარწერა (ვრცლად იხ. ქვემოთ).

მინაშენის ინტერიერში, ნანგრევი ქვა-ღორღის აღების შემდგომ, ნულოვანი ნიშნულიდან 1,2 მ. სიღრმეზე (მინაშენის ნგრევისაგან წარმოქმნილი ბორცვის ზედაპირიდან 1,7 მ. სიღრმეზე) დადასტურდა მიწატკეპნილი იატაკი. მის მთელ გაწმენდილ ფართობზე გამოვლინდა ნაცრის თხელი ფენა (ნახანძრალი). აქვე აღმოჩნდა გვიანი შუასაუკუნეების ჯამის ძირ-ქუსლი, თიხის ჩიბუხი და ძირგადახერხილი ირმის რქა (სურ.13). ინტერიერის გაწმენდის შემდგომ გამოვლინდა აფსიდის რკალი და მინაშენის სამხრეთის კედელი (სურ.11). აფსიდა წარმოდგენილია ყვითელი ტუფის თლილი კვადრების ერთი რიგით, დანარჩენი ნაწილი მონგრეულია. ასევე ქვის ერთი რიგითაა წარმოდგენილი სამხრეთი კედელიც. მის საპირე (ინტერიერსა და ექსტერიერში) ქვებად გამოყენებულია ყვითელი ტუფის თლილი კვადრები, მათ შორის კი წვრილი ნატეხი ქვები და დუღაბია. კედლის სისქეა 1,5-1,1 მ. სამხრეთი კედლის უკიდურეს აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ექსტერიერში დადასტურდა აფსიდის კუთხის ორნამენტირებული ბაზისი. მასზე გამოსახულია წრეების ერთი რიგი. ამგვარი ორნამენტის უახლოეს პარალელებს მხოლოდ X საუკუნის ძეგლებზე თუ ვნახავთ.

არქეოლოგიური გათხრებისას ასევე გამოჩნდა მინაშენის ჩრდილოეთი თაღნარის ბოლო, მეშვიდე სვეტი და აფსიდის ჩრდილოეთი კუთხე, რომლებშიც გამოყენებული იყო ადრეული ქვაჯვარების ორნამენტული სვეტები (სურ.10). კვადრატული განივკვეთის მქონე სვეტის კუთხეები მომრგვალებულია, ხოლო ყოველი წახნაგის ორნამენტი მოფარგლულია წვრილი ხაზებით. სვეტის წინა პირზე სამხრეთ სიბრტყეზე გამოსახულია ერთმანეთის გადაკვეთი რომბები, ხოლო მათ მიერ შექმნილ ცარიელ მონაკვეთებში პატარა ბურთულებია მოთავსებული. რომბები შექმნილია ერთი ღარიტ გაყოფილი ორი წვრილი ხაზისაგან. სვეტის დასავლეთ სიბრტყეზე გამოსახული ორნამენტი ცუდად განირჩევა, როგორც ჩანს, აქ ფოთლოვანი მოტივი უნდა იყოს წარმოდგენილი. აღმოსავლეთ სიბრტყეზე გამოსახულია ერთგვარად გოლგოთის ჯვრის სახე: სამსაფეხურიან კვარცხლბეკზე აღმართულია მაღალი გაფოთლილი ღერო, რომელიც სრულდება წრეში ჩასმული ბოლნური ჯვრის გამოსახულებით. ასეთივე გამოსახულება მეორედებოდა სვეტის ქვედა ნაწილში, რომელზეც ახლა მხოლოდ ჯვარი და მისი ღეროს ფოთლებია შემორჩენილი. როგორც ჩანს, სვეტი აქ გაკეთების დროს იყო გადატეხილი და მშენებელმა მისი ერთი ფრაგმენტი ერთგვარად სვეტისთავის მაგივრად მას გვერდულად, ზემოდან დაადო. მის წინა პირზე კი ანალოგიური წრეში ჩასმული ჯვარი, ფოთლები და მომდევნო გოლგოთის ჯვრის კვარცხლბეკის ფრაგმენტი მოჩანს. აფსიდის ჩრდილოეთ კუთხესთანაც ძველი ქვაჯვარის სვეტია ჩასმული. წინასთან შედარებით იგი ოდნავ ვიწროა და გრესილ ღეროზე ასხმული ვაზის ორნამენტი აქ მხოლოდ სამხრეთ სიბრტყეზე იკითხება. სვეტის კუთხეები აქაც მომრგვალებულია და ორნამენტს, წინა სვეტის მსგავსად, ვიწრო ხაზი შემოფარგლავს. ორივე ქვაჯვარის სვეტი არაუგვიანეს VI-VII საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს. პარალელისთვის საინტერესოა ქვეშის ეკლესიის კედელში ჩატანებული VI საუკუნის ქვაჯვარის სვეტი, სადაც ერთ მხარეს ვაზის ორნამენტი, ხოლო მეორეზე დრანეთის ეკლესიის ქვაჯვარის მსგავსი გოლგოთის ჯვრებია გამოსახული. ქვეშში ეს ორივე ორნამენტი შედარებით გრაფიკული და მოუხეშავი ხასიათისაა, ხოლო დრანეთის ორნამენტები უფრო პლასტიკურია და შედარებით უკეთესი

ხარისხის. ამიტომაც, შესაძლებლად მიგვაჩნია ვივარაუდოთ, რომ ისინი VII საუკუნეს განეკუთვნება. ამრიგად, როგორც ჩანს, X საუკუნეში ამ ადგილას ეკლესიის აგებამდე, სოფელს სალოცავად ქვაჯვარები ჰქონდა აღმართული.

მინაშენის ინტერიერის შემავსებელ ქვა-ღორღის ფენაში აღმოჩნდა კონსტრუქციული დეტალების ფრაგმენტები, რომლებზეც გამოსახულია სხვადასხვა ორნამენტული მოტივები და წვრილი ლილვების ბურთულები. ეს ორნამენტები XIII საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს. როგორც ჩანს, მცირე რესტავრაცია ეკლესიას ან მინაშენს ამ პერიოდშიც ჩაუტარდა, თუმცა მისი კვალის მოძებნა ეკლესიის კედლებზე თითქმის შეუძლებელია.

მინაშენის ინტერიერში გაითხარა ქვის ფილით გადახურული ორმოსამარხი (№4). იგი მდებარეობდა საკურთხეველის წინ, იატაკის დონიდან 0,1 მ. სიღრმეზე, დამხრობილი იყო E/W ღერძზე. სახურავად გამოყენებულია ერთი, მთლიანი ქვის ფილა, რომლის დასავლეთ ბოლო განიერია, აღმოსავლეთით კი ვიწროვდება. სახურავის სიგანე დასავლეთ ბოლოში – 0,65 მ; შუაში – 0,70 მ; აღმოსავლეთ ბოლოში – 0,24 მ; სიგრძე – 1,5 მ.

სამარხი ამოვსებული იყო ნაშალ მიწაში არეული, უწესრიგოდ ჩაყრილი ადამიანის ძვლებით. in situ ჩონჩხი არ დადასტურებულა. გვხვდებოდა აგრეთვე საქონლისა და ქათმის ძვლები, გვერდებაკეცილი კრამიტის ფრაგმენტები და მოუჭიქავი ჯამის ნატეხები. სამარხი ორმოს ზომებისა: სიგანე დასავლეთ ბოლოში – 0,5 მ; აღმოსავლეთ ბოლოში – 0,3 მ; სიგრძე – 1,2 მ; სიღრმე – 0,4 მ. ქვედა ყბების მიხედვით სამარხში დავადასტურეთ ორი ინდივიდის ძვლოვანი ნაშთები – ერთი ზრდასრულისა და ერთიც მცირეწლოვანის. სამარხის ზომების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ იგი მცირეწლოვანისათვის უნდა იყოს მოწყობილი. მოგვიანებით კი გაუხსნიათ (აღბათ, გაძარცვის მიზნით) და ამ დროს უნდა მოხვედრილიყო იქ ზრდასრული ინდივიდის ნაშთები, საქონლის ძვლები, კრამიტის ფრაგმენტები და სხვ. ყურადღებას იპყრობს ამ კონგლომერატში მოპოვებული წითელკეციანი, კიდუაკეცილი ჯამის ფრაგმენტები. იგი აღმოჩნდა სამარხის სახურავის ქვეშ, ნაშალი მიწის ზედაპირზე, სამარხის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში. ჯამი ნაკლულია და, რასაკვირველია, არ მიეკუთვნება სამარხულ ინვენტარს, იგი უეჭველად სამარხის ხელმეორედ გახსნის (ძარცვის) დროს არის იქ მოხვედრილი.

უშუალოდ სამარხეული ინვენტარიდან გადარჩენილია ბრინჯაოს მრგვალგანივიკვეთიანი ღეროს მცირე ფრაგმენტი და ცისფრად მოჭიქული სფერული მძივი (სურ.15). მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი მძივები მეტად დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს შუაფეოდალური ხანის სამარხეული კომპლექსებისათვის, მათი შემადგენლობა დღემდე არაა გარკვეული. ზოგიერთი მკვლევარი მათ „თეთრი მასის მძივებს“, ზოგიც „ფაიფურის მსგავსი ნივთიერების ცისფერ მძივებს“ უწოდებს. საერთოდ ცნობილია, რომ მძივები არ წარმოადგენს მყარ დამათარიღებელ მასალას. ძველ საქართველოში ამ სამკაულის ერთხელ ჩამოყალიბებული ტიპები დიდხანს არსებობდა ისე, რომ საუკუნეების განმავლობაში მათ დამზადების წესსა და ფორმებში, რაიმე ძირეული ცვლილება არ ხდებოდა. თუმცადა ეს ე.წ. „თეთრი მასის“ მძივები უპირატესად მაინც შუაფეოდალური ხანის სამარხებში გვხვდება¹⁴. ასე რომ,

14 რ. რამიშვილი, ივრის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები, სიონი, თბ., 1970, გვ. 107; ღ.

კერამიკულ ნაწარმში გამოიყოფა სამშენებლო, საოჯახო და სასუფრე ჭურჭელი.

სამშენებლო კერამიკა წარმოდგენილია გვერდუბაკეცილი და ღარიანი კრამიტით (კალიპტერი და სოლენი) სამწუხაროდ, არც ერთი ნიმუშის თუნდაც ნაწილობრივ მაინც აღდგენა არ მოხერხდა. ერთი, რისი თქმაც შეგვიძლია არის ის, რომ ყველა ნიმუში სადა ზედაპირიანია.

სასუფრე ჭურჭელში გვაქვს დოქებისა და ჯამების ფრაგმენტები. დოქები წარმოდგენილია პირ-ყელის, მუცლისა და ყურის ნატეხებით. მათ აქვთ წითელი, მსხვილმარცვლოვანი, მინარევებიანი კეცი. მხარზე შემოუყვებათ ტალღოვანი ორნამენტი. ზოგჯერ ყელი მოხატულია წითელი წერნაქის ზოლებით. ჯამები ძირითადად წარმოდგენილია ძირ-ქუსლის ნატეხებით. მათში გამოიყოფა ორი ტიპი:

1. მცირედ ჩაღარული ქუსლი შედრეკილი, უბორცვო ძირით.
2. გამოყვანილი ქუსლი ბრტყელი ძირით.

ორივე ტიპის ჯამების კეცი ძირითადად ერთგვაროვანია: მოწითალო, გადანატეხში ნაცრისფერი ან შავი, მსხვილმარცვლოვანი, ფოროვანი. ჭარბად შეიცავს კირქვის მინარევებს. როგორც ცნობილია, შუაფეოდალური ხანის შემდგომ ჯამების ძირ-ქუსლის ფორმები მკვეთრად იცვლება. თუ განვითარებულ შუა საუკუნეებში გაბატონებული ფორმაა შედრეკილი, ბორცვიანი ძირი, მოგვიანებით, ჯამებს ბორცვი უქრებათ, ხოლო ძირი უბრტყელდებათ. გვიან შუა საუკუნეებში უკვე გაბატონებულია ბრტყელძირა ჯამები. აღნიშნული პერიოდის განათხარ ძეგლებზე (გრემი, თბილისის დედაციხე, ძველი თბილისი, თელავი, ჯავახეთის ახალქალაქი, არაგვის ხეობის ძეგლები და მრავალი სხვა.) მოპოვებული ჯამების აბსოლუტური უმრავლესობა ბრტყელძირაა¹⁵.

ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში ბრტყელძირა ჯამების წარმოება XV საუკუნიდან იწყება და ისინი გარკვეულ ხანს თანაარსებობს შედრეკილძირიან ჯამებთან ერთად. მოგვიანებით (XVII-XVIII სს.) კი მხოლოდ ბრტყელძირა ჯამები მზადდება¹⁶.

ჩვენს შემთხვევაში ამ ორი ტიპის ჯამების ერთ კულტურულ ფენაში მოპოვების ფაქტი გვაფიქრებინებს, რომ ეს მასალა უნდა დათარიღდეს სწორედ იმ პერიოდით, როდესაც შედრეკილი და ბრტყელძირა ჯამები თანაარსებობს. კონკრეტულად კი XVI, არაუგვიანეს XVII საუკუნის დამდეგით.

ცალკე გვინდა შევეხოთ ჯამების პირ-კალთის რამდენიმე ნიმუშს, რომლებიც დამუშავების ტექნიკითა და კეცის ფაქტურით გამოირჩევა ზემოთ განხილული ჯამებისაგან. ესენია: ჯამის პირ-ყელის ნატეხები, წითელკეციანი. მას აქვს გადაშლილი პირი და გამოყვანილი ყელი, კალთაზე შემოუყვება ნაწიბურები (ე.წ. „გოფირებული“ კალთა). თიხა წვრილმარცვლოვანია, კარგადაა დამუშავებული, შეიცავს კირქვის მინარევებს. მოპოვებულია №1 შურფში, ნანგრევი ქვა-ლორდის ფენაში, მიწის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,7

15 დ. ჭილაშვილი, კახეთის ქალაქები, თბ., 1980; თ. არჩვაძე, თბილისის დედაციხეზე აღმოჩენილი წერნაქიანი ჭურჭელი. ფეოდალური საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლები, ტ. II, თბ., 1974; დ. მინდორაშვილი, არქეოლოგიური გათხრები ძველ თბილისში, თბ., 2009.

16 გ. რჩეულიშვილი, ფშავის არაგვის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები, 1990, გვ. 55-56.

მ. სიდრმეზე.

მსგავსი ფორმის ჯამები ცნობილია გრემის განათხარი მასალიდან, რომელსაც პროფ. ლ. ჭილაშვილი გრემის ქალაქობის (XV-XVII სს.) პერიოდით ათარიღებს. ჩვენს ნიმუშს გრემული ჯამებისაგან განასხვავებს მხოლოდ ის, რომ ამ უკანასკნელთ ტანზე ნაწიბურები არ აღენიშნებათ. საერთოდ კი გვიანი შუა საუკუნეების სასუფრე ჭურჭლებისათვის გოფირებული კედლები მეტად დამახასიათებელია. ამგვარი ჯამები ცნობილია თელავის, თბილისის დედაციხის, რუსთავის, ყარაღაჯისა და ლორეს XVII-XVIII საუკუნეების ფენებიდან. ჯამის კიდე-კალთა, ყვითელკეციანი. მას აქვს ბრტყელი, შიგნით დაქანებული ბაკო, აკეცილი კიდე და ძირისაკენ მკვეთრად დახრილი კალთა. თიხა კარგადაა დამუშავებული, წვრილმარცვლოვანია, შეიცავს კირქვის მინარევებს. ეს ნიმუში ბაკოსა და კიდის მოყვანილობით მოგვაგონებს განვითარებული შუა საუკუნეების მოჭიქულ ჯამებს. თუმცა, რასაკვირველია მისი მიკუთვნება აღნიშნული პერიოდისათვის არ იქნება მართებული. მსგავსი ნიმუში ცნობილია დავათის ეკლესიის განათხარი მასალიდან და გვიანი შუასაუკუნეებით თარიღდება.

ჯამის კიდე-კალთის ნატეხები, წითელკეციანი. მას აქვს მომრგვალებული ბაკო, აკეცილი კიდე და მკვეთრად დაქანებული კალთა. კიდიდან კალთაზე გადასვლის ადგილას შემოუყვება რელიეფური წიბო. თიხა წვრილმარცვლოვანია, ფოროვანი, შეიცავს კირქვის მინარევებს. მოპოვებულია №4 სამარხში, ნაშალი მიწისა და ძვლების კონგლომერატის ზედაპირზე. მსგავსი ჯამები კარგადაა ცნობილი აღმოსავლეთ საქართველოს შუა საუკუნეების ძეგლებიდან და ყველგან გვიანი შუა საუკუნეებით თარიღდება.

როგორც ვხედავთ, მოპოვებული ჯამების აბსოლუტური უმრავლესობა დამაჯერებლად თარიღდება გვიანი შუა საუკუნეებით. აღსანიშნავია ისიც, რომ მთელი ეს მასალა მოპოვებულია უშუალოდ მინაშენის კამარისა და კედლების ნანგრევი ქვა-ღორღის ფენაში და იატაკის დონეზე, რაც უტყუარი მოწმობაა იმისა, რომ მინაშენმა სწორედ გვიან შუა საუკუნეებში განიცადა ნგრევა.

უშუალოდ ტაძრის აგების თანადროული, მოჭიქული ჯამის მცირე ფრაგმენტი. აღმოჩნდა №3 შურფში. მსგავსი ჯამები კარგადაა ცნობილი ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში და X-XI საუკუნეებით თარიღდება.

საოჯახო დანიშნულების ჭურჭლებიდან აღსანიშნავია ქილების ძირ-კედლის ფრაგმენტები. ძირის ფორმის მიხედვით აქაც (ისევ როგორც ჯამებში, ის. ზემოთ) ორი ტიპი გამოიყოფა:

1. პროფილირებული ქუსლი, ბრტყელი ძირით.

2. უქუსლო, ბრტყელი ძირი; კეცი წითელი ან მოყვითალოა, წვრილმარცვლოვანი, ფოროვანი. შეიცავს კირქვის მინარევებს.

მინაშენის ნანგრევის ქვა-ღორღის კონგლომერატში აღმოჩნდა ნიჟარისებრი ჭრაქის ნატეხი, მოყვითალო, გადანატეხში შავი კეცი. მას ჩამოტეხილი აქვს ტანის ნახევარი. ტუჩი გამოყვანილია, ძირი ბრტყელი, უქუსლო, აღინიშნება ცეცხლის ზემოქმედების კვალი.

ნიჟარისებრი ჭრაქები ფართოდ ყოფილა გავრცელებული შუა საუკუნეების საქართველოში. შუაფეოდალური ხანის ძეგლებზე გვხვდება ცისფრად, მწვანედ, ბადრიჯნისფრად მოჭიქული ჭრაქებიც. მათ აქვთ გამოყვანილი ქუსლი და



ზემოთ აზიდული ყური¹⁷. ჩვენი ნიმუში კი ბრტყელძირაა, უქუსლო, ყურის ადგილი ჩამოტეხილი აქვს. უეჭველია, ეს ნიმუშიც გვიან შუა საუკუნეების ნაწარმია. მინაშენის იატაკის დონეზე აღმოჩნდა თიხის ჩიბუხის ნატეხიც. ის წითლად შეღებილია, ნაპრიალები, მოჩაღისფრო კეციტ; მილი მოტეხილი აქვს, გარედან დაუყვება ამოღარული ხაზები.

თიხის ჩიბუხები მეტად დამახასიათებელია საქართველოს გვიანი შუა საუკუნეების ძეგლებისათვის. ისინი მოპოვებულია: თბილისში, მცხეთაში, გორში, ყარაღაჯში, თელავში, ქვემო ქართლის ნასოფლარებზე, ახალციხეში, ვანის ქვაბებში, ქუთაისში და სხვ. ჩვენში მათ გავრცელებას ირან-ოსმალთა შემოსვლასა და ხანგრძლივ ბატონობას უკავშირებენ.

ძვლის ნაწარმი წარმოდგენილია ირმის, შვლისა და არჩვის ძირგადახერხილი რქებით (მათი ნაწილი კამერალური დამუშავებისას დაიშალა). მსგავსი რქები ხშირად ჩნდება განვითარებული და გვიანი შუა საუკუნეების ძეგლებზე გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ისინი წარმოადგენს ნახევარფაბრიკატებს. რქები სიგანეზე იჭრებოდა თხელ ფიფრიტებად, რომლებსგანაც შეიძლებოდა, როგორც ბეჭდების, ასევე საინკრუსტაციო ფირფიტების დამზადება¹⁸.

ლითონის ნაკეთობანი ჩვენს მონაპოვარში სულ სამი ნივთითაა წარმოდგენილი:

პირველი მათგანია №4 სამარხში მოპოვებული მრგვალგანიკვეთიანი ბრინჯაოს ღერაკი, რომლის განსაზღვრა არ მოხერხდა.

ბრინჯაოს სამაჯური, ოვალურად მორკალული, თავგახსნილი, ბრტყელი ღეროთი. თავებისაკენ ღერო ვიწროვდება, ზურგზე კი დაბალი ქედი და ირიბი ნაჭდევეები გაუყვება. ის აღმოჩნდა №4 შურფში (სავარაუდოდ დარღვეული სამარხიდან უნდა მომდინარეობდეს, იხ. ზემოთ).

განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს ვერცხლის კანდელი (სურ.12), დამზადებული თხელი, მთლიანი ფირფიტისაგან. პირი ოდნავ გადაშლილია, ყელი გამოყვანილი; აქვს გამობერილი მუცელი და პატარა, გამოყვანილი ქუსლი ბრტყელი ძირით. ნივთის ყელი, ტანი და ძირი დაჩხვლეტილია. მუცელზე განლაგებულია სამი რგოლი (საკიდი). კანდელი მთლიანად ორნამენტირებულია, მხარზე შემოუყვება დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერა. კანდელის სიმაღლე – 9,5 სმ; პირის დმ. – 8 სმ; მუცლის დმ. – 8,5 სმ; ძირის დმ. – 4 სმ; ქუსლის სიმაღლე – 0,5 სმ. ის აღმოჩნდა ეკლესიის მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ჩაქცეული კრამიტისა (სახურავის) და ნანგრევი ქვა-ღორღის (კამარის) ფენებს შორის, მიწის თანამედროვე ზედაპირიდან 0,6 მ. სიღრმეზე. წარწერიდან სადღეისოდ იკითხება: „წმინდაო კვირიკე და ივლიტე დრანეთისაო მეოხ ეყავ შემწირველსა . . .“ პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით, კანდელი XIII, არაუგვიანეს XIV საუკუნით თარიღდება¹⁹. კანდელი მრავალ მხრივ საინტერესო მონაპოვარია. მისი ანალოგიები არ არის ცნობილი სამეცნიერო პუბლიკაციებში და ვერც მუზეუმის ფონდებში მივაკვლიეთ მასთან მეტ-

17 თ. არჩვაძე, ც. ჩიკოიძე, მ. ჩხატარაშვილი, რუსთაველი გათხრილი საერო სასახლე. კრებული “რუსთაველი”, ტ. III, თბ., 2005, გვ. 60.

18 დ. მინდორაშვილი, უფლისციხე შუა საუკუნეებში, თბ., 2008, გვ. 57.

19 წარწერა განსაზღვრა შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის საგანძურის ფონდის კურატორმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ელენე კავლელაშვილმა. ნივთი გადაცემულია აღნიშნული მუზეუმის საგანძურის ფონდში.



ნაკლებად ახლოს მდგომ ნივთს. დრანეთის კანდელი შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნიმუშია და ამ ეტაპზე უნიკალურადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს.

კანდელი სხვა მხრივაც არის საყურადღებო; როგორც აღინიშნა, ტაძრის სახელწოდება დაკარგულია და იგი სამეცნიერო ლიტერატურაში პირობითად იწოდებოდა „ალექსეევკა-დრანეთის ეკლესია“-დ²⁰. ამოკითხული წარწერის შინაარსიდან გამომდინარე, თითქმის აღარ რჩება საფუძველი დაეჭვებისა, რომ ე.წ. „ალექსეევკა-დრანეთის ეკლესია“ წმინდა კვირიკესა და ივლიტას სახელობაზეა აგებული.

ჩვენი აზრით, ეს კანდელი ტაძრის (ანდა მინაშენის) ერთ-ერთი განახლებისას უნდა იყოს შეწირული. როგორც აღინიშნა, კანდელი გვიანი შუა საუკუნეების კულტურულ ფენაშია მოპოვებული. აღინიშნა ისიც, რომ პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით მისი თარიღი XIII, XIV საუკუნის დამდეგით შეიძლება განისაზღვროს. ეს ორი დებულება კი, ერთი შეხედვით, წინააღმდეგობაში მოდის ერთმანეთთან. თუმცადა მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან ცნობილია, რომ საეკლესიო ნივთები თუ სიწმინდეები დიდი ხნის განმავლობაში ინახებოდა ეკლესიებში. აქედან გამომდინარე ვერანაირ წინააღმდეგობად ვერ ჩავთვლით, რომ განვითარებულ შუა საუკუნეებში შეწირული ნივთი გვიან შუა საუკუნეებშიც ყოფილიყო ხმარებაში (ან შენახული) ეკლესიაში.

მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა და სამშენებლო ფენების სტრატეგრაფიაზე დაკვირვება გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის ტაძრის ნგრევა-ადღეენისა და მისი ცალკეული არქიტექტურული ელემენტების ფუნქციონირების ქრონოლოგიაზე.

როგორც აღინიშნა, მთავარი ტაძარი X-XI საუკუნეებით თარიღდება. თუმცადა იმის გამო, რომ მინაშენი სანახევროდ დანგრეული და მცენარეულობით იყო დაფარული, არ ხერხდებოდა მის ქრონოლოგიაზე მსჯელობა. გაწმენდითი სამუშაოების შემდეგ შესაძლებელი ხდება წარმოდგენა შევიქმნათ მის სტრატეგრაფიაზე.

ი. ციციშვილი აღნიშნავდა, რომ „მინაშენი ეკლესიაზე გვიანდელია და მისი კედლები აღდგენილია ულაზათოდ“. თუმცა მკვლევარის მსჯელობიდან არ ხერხდება გარკვეული აზრის გამოტანა: „გვიანდელში“ გულისხმობს მინაშენის მშენებლობას, თუ მის აღდგენას. წარწერაზე მსჯელობისას კი, გაკვრით გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ მინაშენი XVII-XVIII საუკუნეებში უნდა იყოს რესტავრირებული.

სამარხეული მასალის მიხედვით (იხ. ზემოთ) ცხადია, რომ განვითარებულ შუა საუკუნეებში მინაშენი უკვე დგას. არც მთავარი ტაძრისა და მინაშენის მშენებლობის ტექნიკაშია რაიმე ძირეული სხვაობა. ასე რომ, მთავარი ტაძრის აგება და მასზე მინაშენის მიდგმა, ქრონოლოგიურად დიდად არ უნდა იყოს დაცილებული ერთმანეთს. აღნიშნულის კიდევ ერთი საბუთია მინაშენში შემორჩენილი წარწერა (იხ. ზემოთ), რომელიც X-XI საუკუნეების უნდა იყოს. ამრიგად, ვფიქრობთ, მინაშენი და მთავარი ეკლესია ერთი პერიოდში, კერძოდ X,

20 გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება ალგეთისა და ივრის ხეობებში, თბ., 1989, გვ. 70; ი. ციციშვილი, ალექსეევკა-დრანეთის,,

არაუგვიანეს XI საუკუნის დამდეგსაა აგებული. თუმცა საბოლოო დაქვეყნება მინაშენს საფუძვლიანი რესტავრაციის კვალი ემჩნევა: სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი მონაკვეთი (რომელიც გათხრებამდე მიწით იყო დაფარული) განსხვავებული ტექნიკითაა ნაგები. კერძოდ, სამშენებლო მასალად ამ მონაკვეთზე გამოყენებულია ყვითელი ტუფის თლილი კვადრები, რომლებიც ჰორიზონტალურადაა დალაგებული, მათ შორის სივრცე კი წვრილი ნატეხი ქვითა და დუღაბითაა ამოვსებული. სამხრეთი კედლის დასავლეთი მონაკვეთი კი ნაგებია კლდის ნატეხი ქვით დუღაბზე, გარედან კი მოპირკეთებულია შავი ბაზალტის თლილი კვადრებით, რომლებიც ვერტიკალურ მდგომარეობაშია კედელში ჩასმული. გარდა ამისა, ეს უკანასკნელი ფუნდამენტზე დგას, მაშინ როდესაც სამხრეთის კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გამოვლენილი კუთხის ბაზისი უშუალოდ ნაყარ ფენაზე ძევს. ასე რომ, ვფიქრობთ, მინაშენის აღმოსავლეთი ნაწილს საბოლოო დაქვეყნამდე ნგრევაც უნდა განეცადა და მოგვიანებით აღდგენა. ამ რესტავრაციის დასათარიღებლად ხელშესახებ მასალას გვაძლევს მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ნანგრევი ქვა-ლორდის ფენაში დადასტურებული, მოჩუქურთმებული კონსტრუქციული დეტალები, რომლებიც XIII საუკუნეს განეკუთვნება. საბოლოო ნგრევის დათარიღება კი შედარებით მარტივია. იატაკის დონეზე და ნანგრევი ქვა-ლორდის კონგლომერატში მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა (კერამიკა, იხ. ზემოთ) დამაჯერებლად თარიღდება XVI საუკუნე – XVII საუკუნის დამდეგით, რაც უტყუარი მოწმობაა იმისა, რომ მინაშენის კამარის აღმოსავლეთი მონაკვეთი ამ პერიოდში დაიქცა და შემდგომ აღარ აღდგენილა.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ შესაძლებელია თვალი მივადევნოთ მთლიანად ძეგლის სამშენებლო ფენების სტრატეგრაფიას და მასთან კავშირში, შეძლებისდაგვარად გადავშალოთ ძველი დრანეთის ისტორიის ფურცლები, რომელიც თავისთავად თრიალეთის – საქართველოს ამ ძირძველი, ისტორიული მხარის წარსულთან არის დაკავშირებული.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მინაშენის მშენებლობისას გამოყენებული VI-VII საუკუნეების სტელები. ეს მიუთითებს იმაზე, რომ ტაძრის აგებამდე აქ სალოცავი ქვაჯვარები ყოფილა აღმართული, რაც თავისთავად დასახლების არსებობას გულისხმობს. თუ გავიზიარებთ ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრებას სომხური გეოგრაფიის ტორნისხევ-ტარნისხევისა და მდ. ტორნეს იგივეობის შესახებ, მაშინ შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ადრეფეოდალურ ხანაში ეს ხეობა მნიშვნელოვანი ადმინისტრაციული ერთეულია ხალხმრავალი დასახლებებით.

X-XI საუკუნეები, როგორც ცნობილია აღინიშნება საქართველოს პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული აღმავლობით. ეს განსაკუთრებით შეეხება ქვემო ქართლის ზეგან-მთიანეთს, რაც განპირობებული იყო მტკვრის ხეობაზე გამავალი ბიზანტია-ირანის დამაკავშირებელი გზის სამხრეთით გადანაცვლებით²¹. სწორედ X-XI საუკუნეებში გამოდიან ასპარეზზე ამ ოლქის

21 დ. ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან. თბ., 1979, გვ. 129-130.

მნიშვნელოვანი ქალაქები ღორე და თრიალეთის ახალქალაქი. ამ საერთო აღმავლობის გამოძახილია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების საყურადღებო ძეგლის – დრანეთის წმინდა კვირიკესა და იელიტას სახელობის ტაძრის მშენებლობა. განვითარებულ შუა საუკუნეებში, სავარაუდოა, რომ დრანეთი ხალხმრავალი და ეკონომიკურად მძლავრი დასახლებული პუნქტია. აღნიშნულის მატერიალურ დადასტურებად უნდა ჩაითვალოს ეკლესიის ირგვლივ განფენილი მჭიდრო სამაროვანი და თვით ტაძრის მშენებლობის ტექნიკის მაღალი დონე.

ზემოთ აღინიშნა, რომ საბოლოო დაქვევამდე მინაშენს ნგრევა განუცდია და აღუდგენიათ. ამ ნგრევა-აღდგენას XIII, არაუგვიანეს XIV საუკუნის დამდეგით ვათარიღებთ. აღნიშნულის მოწმობაა მინაშენის ნანგრევი ქვადორღის კონგლომერატში მოპოვებული მოჩუქურთმებული კონსტრუქციული დეტალები. ჩვენი აზრით, ამ რესტავრაციის დროს უნდა იყოს შეწირული ვერცხლის კანდელიც.

მთავარი ეკლესიის ფასადებზე იკითხება ორი სამშენებლო ფენა, რომელთაგან I ტაძრის მშენებლობის თანადროულია, ხოლო II XIV საუკუნით თარიღდება (იხ. ზემოთ). შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ მინაშენის ნგრევა-აღდგენა და მთავარი ტაძრის II სამშენებლო ფენა ერთ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში ექცევა. თუმცა არც ისაა გამორიცხული, რომ მინაშენის რესტავრაციის შემდეგ მთავარ ეკლესიას კვლავ განეცადა ნგრევა და შემდგომ აღედგენა.

როგორც ჩანს, დრანეთმა პირველი, დიდი დარტყმა XIII საუკუნეში, მონღოლთა ურდოების შემოსევის შედეგად მიიღო. „ქართლის ცხოვრებაში“ მრავლად ვხვდებით ცნობებს თათართა მიერ ამ რეგიონის რბევა-მოხრების შესახებ. თუმცა აქ ცხოვრება არ შეწყვეტილა. ამას მოწმობს ის ფაქტი, რომ მინაშენი მაღევე აღუდგენიათ, ხოლო სოფელი XVIII საუკუნეშიც არსებობს.

მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გადახურვის კამარა საბოლოოდ XVI, არაუგვიანეს XVII საუკუნის დამდეგსაა დაქვეული, თუმცა, როგორც ჩანს, მთავარი ეკლესია ფუნქციონირებას განაგრძობს. აღსანიშნავია ისიც, რომ კამარის დაქვევამდე მინაშენში ხანძარი ყოფილა და ნგრევა უეცრად მომხდარა.

როგორც ცნობილია, XVI საუკუნის შუახანებსა და მეორე ნახევარში ქართლის სამეფო მძიმე ბრძოლას აწარმოებს ჯერ სეფიანთა ირანთან, შემდგომ კი ოსმალეთთან (ლუარსაბ I, სვიმონ I). ამ ბრძოლის სიმძიმე, ძირითადად ქვემო ქართლმა გადაიტანა²². შესაძლოა, ეს ნგრევაც იმ ბრძოლის გამოძახილი იყოს. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია საკურთხევლის იატაკის დონეზე, ნახანძრალ ფენაში თიხის ჩიბუხის მოპოვების ფაქტი. ჩვენში მათ გავრცელებას ხომ ირანელებისა და ოსმალეების შემოსვლას და ხანგრძლივ ბატონობას უკავშირებენ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ აქვე ახლოს მდ. ჭივჭივას ხეობაში არქეოლოგიურად შესწავლილი ნასოფლარები (ნაჭივჭავები, ტყემლარა, ტახტისწყარო, ბედენი) XVI საუკუნეში ჩანს განადგურებული²³.

დასაწყისში აღინიშნა, რომ გვიან შუა საუკუნეებში ტორნეს ხეობა

22 ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით აკად. ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. II, 1955, გვ. 364.

23 გრძელიშვილი ი., თეთრიწყაროს რაიონის ნასოფლარები, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XV, №5, თბ., 1954, გვ. 314.

საორბელოში შედიოდა. 1627 წელს ყაფლან ორბელიშვილი²⁴ ქართლის მეფე სიმონ II-ისაგან ერთგული სამსახურისთვის იღებს წყალობის წიგნს და რამდენიმე სოფელს. ამით იწყება ქვემო ქართლის ერთ-ერთი მსხვილი და ყველაზე უფრო ძლიერი სათავადოს – საყაფლანიშვილოს ისტორია. ირანელთა და ოსმალთა გაუთავებელი შემოსევებისაგან აოხრებულ მამულში, ყაფლან ორბელიშვილს თავისი მოღვაწეობის მანძილზე (1627-1671 წწ.) 60 სოფელი დაუსახლებია. XVII საუკუნის ბოლოს საყაფლანიშვილო მოიცავდა 80-მდე სოფელს და ქციის, ზურტაკეტის, დმანისის, ტაშირის ხეობებს. 1701-1711 და 1721 წლების აღწერის მიხედვით დრანეთი (დრიანეთი) სწორედ საყაფლანიშვილოს ფარგლებშია. ამ სოფელში ყაფლანიშვილებს ჰყოლიათ აზნაური – ბაგრატიშვილი ბაგრატ და 14 კომლი გამომღებები ყმა²⁵.

სოფელი დრანეთი რომ XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში ჯერ კიდევ არსებობდა, ჩანს ზემოთ დასახელებული აღწერების ჩვენებიდან. ამავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან კი მისი ხსენება ქრება. ეს პერიოდი, როგორც ცნობილია, აღინიშნა დაღესტნელ ფეოდალთა გამუდმებული თავდასხმებით. ამ თარეშის შედეგი იყო, რომ აღნიშნულ პერიოდში ქვემო ქართლის მოსახლეობა ძალზე შემცირდა. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში უშუალოდ საყაფლანიშვილოდან ქართლსა და კახეთში გლეხების გაქცევა ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა. ამის მიზეზი იყო ლეკიანობისა და სხვა საშიშროებისათვის თავის არიდება; აგრეთვე ბეგარის დამძიმება, რაც განპირობებული იყო საერთოდ ქვეყნის ეკონომიკის მოშლით. 1757 წლისათვის ისტორიკოსი პაპუნა ორბელიანი ასეთ სურათს აგვიწერს: „დაიცალა საბარათაშვილო, სომხითი, ორბელიანთა მამული და ზოგი ავიდა კახეთს, ზოგნი ავიდნენ ზემო ქართლში და საერისთავოებში; აღარსად დარჩა შენობა იმ მხარეს... მთელს სომხითში ბოლნისის მეტი და სამწევრისის მეტი შენობა აღარსად არ იყო, ორბელიანთ მამულიც ისე დაიცალა, რომ დმანისისა და ფიტარეთის მეტი შენობა აღარსად იყო“. 1770 წლის აღწერაში ნათქვამია, რომ „არს აოხრებული და უმკვიდრო ქმნილი თრიალეთი, ადგილი ვრცელი და ფრიად კეთილი და დიდი“.

ამრიგად, ვფიქრობთ, სოფელ დრანეთს XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში უნდა შეეწყვიტა არსებობა. თუმცა მისი არქეოლოგიური შესწავლის გარეშე, გამოთქმული მოსაზრება მხოლოდ ვარაუდად შეიძლება დარჩეს. სასურველი იქნებოდა ამ ნასოფლარისა და ეკლესიის ირგვლივ განფენილი სამაროვნის საცდელი თხრით მოსინჯვა მაინც, რაც მნიშვნელოვანი მასალების მოძიებში იქნებოდა, როგორც ამ კონკრეტული დასახლების, ასევე ზოგადად ქვემო ქართლის მოსახლეობის ყოფისა და კულტურის შესასწავლად.

24 გ. ჯამბურია, ქართული ფეოდალური ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 1955, გვ. 87-91; ი. ლორთქიფანიძე, ქვემო ქართლი XVIII საუკუნის პირველ მეოთხედში, ნაწ. I და II, თბ., 1935, გვ. 24, 141, 304.

25 პ. ორბელიანი, ამბავნი ქართლისანი, თბ., 1981 გვ. 139.

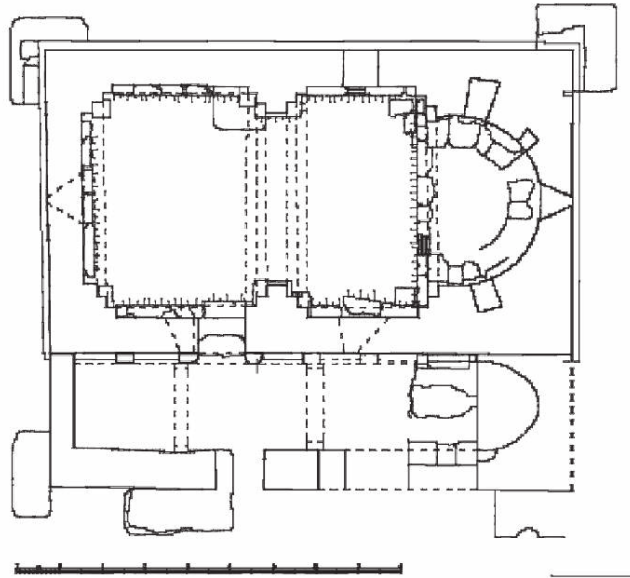
Giorgi Laliashvili, Giorgi Patashuri
Church of Sts. Cerycus and Julitta near the Village-site Draneti
 (Results of the Archaeological Excavations)

The church, dated by Prof. Ir. Tsitsishvili in 1951 (8th-9th cc.; facing masonry – 11th c.), is located in the village-site Draneti (eastern Georgia, historic Lower Kartli, Tetrtskaro district). This is a single-nave church with the south annex; its inner space is articulated by a bellyband arch supported by pilasters and blind arches of the lateral walls. The church is built of rubble and two layers are discernible in its facing masonry – one, including the east window framing, is made of hewn stone laid in even courses; another, comprises small stones laid in uneven courses. The second layer of the facing masonry is ascribable to the 14th-15th cc., while the first one – based on its character and window framing (framed by the twisted shaft, character of the S-like ornament, decoration of the capitals in the interior), can be dated to the turn of the 10th c. to the 11th c. The same date is also confirmed by the plan layout of the church.

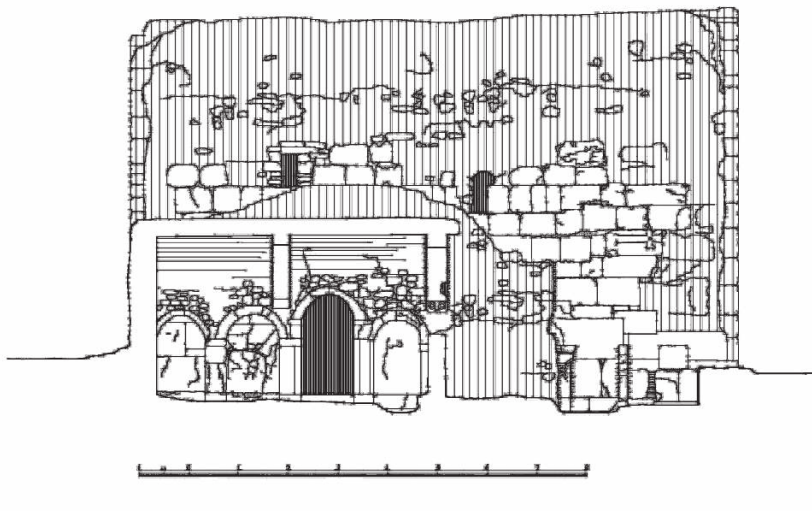
Archaeological excavations were held in the south annex, west part of which is preserved (presumably 10th c. termination and a medallion with the Cross was embedded in the partition of the later date). One of the pillars built to the church wall bears “Bolnisi-type” Cross, another – an inscription, naming the mason Ioané and his sons (10th-11th cc., as proposed by G. Gagoshidze). Several other fragments were revealed during the excavations – a stone with the equal-armed Cross on pedestal on its one facet; fragments of the High Crosses (inserted in the north corner of the annex apse) with the geometric and plant ornamentation on the lateral facets and flourished “Bolnisi-type” Crosses on pedestals on the front facet (these 7th c. fragments were re-used by the 10th c. builder); ornamented base (in the south corner of the apse); 13th c. ornamented fragments. Looted burial of a child (High Middle Ages) was unearthed in the annex (fragment of the bronze rod and a light blue glazed bead are only preserved). Burials of stone plaques were also discovered around the church. Diverse material was unearthed during the excavations – pieces of tiles, fragments of earthenware dating to the High and Late Middle Ages, pieces of late medieval shell-like lampion and clay pipe, stag, fallow deer and chamois horns, bronze bracelet and silver icon-lamp with the inscription (supplication towards Sts. Cerycus and Julitta, which points to the dedication of the church; as proposed by E. Kavlelashvili, palaeography of the inscription points to the 13th-14th cc.).

Based on the obtained material it can be stated that:

1. in the 7th c. High Crosses were erected on the village-site (i.e. there was a settlement on the spot);
2. the church and its annex were built on the turn of the 10th c. to the 11th c.;
3. both parts of the church were renovated on the turn of the 13th c. to the 14th c.;
4. east part of the annex collapsed in the 16th c. or early 17th c. and the village Draneti existed up to the second half of the 18th c.



სურ.1 დრანეთის წმინდა კვირიკესა და ივლიტას ტაძარი.
გეგმა



სურ.2 სამხრეთი მინაშენი. სივრძივი ჭრილი.



სურ.3 ტაძრის ადმოსაველეთი ფასადი.



სურ.4 ადმოსაველეთი სარკმელი.



სურ.5 დასაველეთი ფასადი.



სურ.6 დასაველეთი სარკმელი.



სურ.7 ტაძრის სამხრეთი ფასადი, მინაშენი გათხრების პროცესში.



სურ.8 კაპიტელი. მორთულობა.



სურ.9 სტელა ბოლნური ჯვრის გამოსახულებით და მინაშენის აფსიდის ჩრდილოეთ კუთხეში ჩასმული სტელა, სამხრეთის მხარე



სურ.10 მოხუქურთმებული კონსტრუქციული დეტალი



სურ.11 მინაშენის აღმოსავლეთ მონაკვეთი პრეპარაციის შემდეგ



სურ.13 ძირგადახერხილი ირმის რქები (ნახევარფაბრიკატები)



სურ.12 ვერცხლის კანდელი



სურ.14 თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები



სურ.15 თიხის ჩიბუხი, ობსიდიანის ნატეხი, ბრინჯაოს სამაჯური

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

იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის “განკითხვის დღის” იკონოგრაფიული თავისებურებანი

იკვის წმ.გიორგის ეკლესიის მოხატულობა ორ ქრონოლოგიურ ფენას მოიცავს - ტაძრის ძირითადი ნაწილი, სადაც საუფლო სცენებთან ერთად წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლიცაა წარმოდგენილი XII საუკუნისაა,¹ დასავლეთი მკლავისა და გუმბათის თაღების მომცველი “დღე განკითხვის” სცენა კი, შედარებით მოგვიანო პერიოდს –XIII საუკუნეს განეკუთვნება.²

სცენა “დღე განკითხვისა” უჩვეულოდ ვრცელია და მისი უმთავრესი მონაკვეთი ბიზანტიაში ფართოდ გავრცელებული ტრადიციის შესაბამისად, დასავლეთ მკლავშია გაშლილი.³ თემატურად ის ასევე მოიცავდა გუმბათის თაღებსა და გუმბათის, სფეროს პირველი ქრონოლოგიური ფენის მოხატულობასაც, რომელშიც ამჟამად ძლიერ დაზიანებული “მაცხოვრის ამადლები” სცენა გაირჩევა.

დასავლეთი მკლავის სცენები სამ რეგისტრს ითვლის (იხ. ნახ. 1). ზედა მონაკვეთი სადღეისოდ ძლიერ დაზიანებულ “ვედრების” კომპოზიციას ეთმობა, რომელიც დასავლეთი მკლავის ღეფუნეტშია ჩაწერილი (მოხატულობის ეს მონაკვეთი განსაკუთრებით დაზიანებული და ჩამუქებულია). შედარებით უკეთ, მაცხოვრის მარცხენა ხელი და ფეხსადგამის გამოსახულება იკითხება; მარცხენა კუთხეში ორ-ორი ცეცხლოვანი ქერებიმაც გაირჩევა, რომელიც “ვედრების” სცენის “გავრცობილი”, ე.წ “ვედრება-დიდების” რედაქციისთვისაა დამახასიათებელი.⁴ ვედრების კომპოზიციისათვის განკუთვნილი მონაკვეთის შუაში საკმაოდ დიდი სარკმელია მოქცეული. ამ სცენის განაწილებაში, ალბათ, განსაკუთრებით ვლინდება მოხატულობის ის დროისმიერი თავისებურება, რომელიც პირობითად დინამიურ-დეკორატიულ სტილად იწოდება.⁵ სარკმლის მარჯვენა მხარეს გამოსახული მაცხოვრის საკმაოდ დიდი ფიგურა ღეფუნეტის სიბრტყის უდიდეს ნაწილს მოიცავს, რის გამოც, დღეს უკვე თითქმის სრულად დაკარგული წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა კუთხეში ექცევა. ამ სივიწროვის შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს ექსფრთედები წმ. იოანეს ფიგურას რომ

1 ნალადაშვილი, იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის ფერწერული დეკორის პროგრამა და სისტემა, ქართული ხელოვნების ნარკვევები IV, თბ., 2005 გვ. 22.

2 იქვე, გვ. 22.

3 “დღე განკითხვის” იკონოგრაფიისთვის იხ: Y. Christie, IL Giudizio Universale nell 'Arte del Medioevo, Milano 2000; M. Angheben, Les Jugements darniers Byzantins des XI-XII siecles et l'iconographie du jugement immediat. Cahiers Archeologiques, 50, 2002.

4 ამ თემასთან დაკავშირებით იხ. T. Velmans, L'image de la Deisis dans les eglises de Georgia at dans celles d'autres regions du monde Byzantin. Cahiers Archeologiques 29, 1980-1981.

5 სტილის განვითარების ისტორიისათვის იხ: T. Virsaladze, Основные этапы развития грузинской монументальной живописию Избранные Труды, Тб. 2007.; ამავე კრებულში წარმოდგენილი მიქაელ მაღლაკელის მაცხვარიშის მხატვრობა.

“ელობებიან”. კომპოზიციის არათანაბარი განაწილება ღმრთისმშობლის ფიგურაშიც იჩენს თავს, ის სარკმლის მოპირდაპირე მხარეს, სარკმლიდან ოდნავ მოშორებით თავსდება, რის გამოც, სარკმლის დიდი ღიობი ხლინავს “ვედრების” კომპოზიციას და კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებს მეოხების ამ საუფლო სცენის “ასიმეტრიულ” ხასიათს.⁶

“ვედრების” კომპოზიცია ფიგურათა ამგვარი განაწილებით დასავლეთი მკლავის სარკმლისა და კარის მეშვეობით შექმნილი ვერტიკალური ღერძიდან “დაძრულად” წარმოგვიდგება. სამხრეთ კედელზე, ღმრთისმშობლის უკან, როგორც ჩანს, მოციქულთა, ამჟამად სრულად დაკარგული რიგია საგულვეტელი, რადგან მოპირდაპირე, ჩრდილოეთ კედელზე მოციქულთა რიგის ფრაგმენტული გამოსახულება საპირისპირო მხარეს მოციქულთა არსებობასაც გულისხმობს. ამჟამად სრულად დაკარგული გამოსახულებანი ალბათ, გარკვეულ სიმეტრიულობასა და წონასწორობას შესძენდა “ვედრების” სცენას. კომპოზიციის თუნდაც მთავარ ფიგურათა ამგვარი განაწილება თავისთავად უნდა მოწმობდეს “ახალი” სტილის წარმოჩენას.

ქვედა, შუანა რეგისტრი, კომპოზიციურად, თუ შეიძლება ითქვას, უფრო “გამართულია”. სარკმლის ქვემოთ “დღე განკითხვისათვის” ტრადიციული “ჰეტიმასის” სცენაა განთავსებული. ქრისტიანული აღმოსავლეთის “დღე განკითხვის” პროგრამაში ამ იკონოგრაფიულ მოტივს თითქმის უგამონაკლისოდ ცენტრალური ადგილი უპყრია ხოლმე⁷. “განმზადებული ტახტის” ორსავე მხარეს, ტრადიციისამებრ, ადამისა და ევას მუხლმოყრილი ფიგურებია წარმოდგენილი. ყურადღებას იქცევს ამ სცენის მასშტაბი – სარკმლის ქვედა არესა და მოხატულობის პირველ რეგისტრს შორის საკმაოდ მცირე ადგილი რჩება, და, ალბათ, ამიტომაც მხატვარი ფიგურებს ისე აპატარავებს, რომ გარკვეული მასშტაბური შეუსაბამობის შთაბეჭდილებაც კი ჩნდება.

სარკმლის მარცხენა მხარეს მართალთა პროცესია იკავებს ადგილს, რომელთა რიგი დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედლიდან იწყება. წმინდანთა ფიგურები ამ სცენისთვის დამახასიათებლად ჯგუფ-ჯგუფადაა წარმოდგენილი. სარკმლის საპირისპირო მხარეს, კი, ჯოჯოხეთს მიმავალი ცოდვილთა რიგია ასახული, რომელთაც თან ახლავთ ანგელოზთა საკმაოდ დინამიკური ფიგურები.⁸ კომპოზიციის მარჯვენა მხარე ფერადონებითაც გამორჩეულია. მაცხოვრის საყდრიდან გამომავალი ცეცხლოვანი მდინარე თითქოს მართალთა და ცოდვილთა გამოსახულების ერთგვარი ზღვარია, და ჯოჯოხეთის ამსახველი სცენებიც, ცეცხლოვანი მდინარის საპასუხოდ უხვად გამოყენებული სინგურის მეშვეობით არის აგებული. მართალთა სცენები კი, ხასხასა მწვანე მიწის ნიდავსა და მოთეთრო-მონაცრისფრო ფონებზეა წარმოდგენილი.

“ჯოჯოხეთის” ამსახველი სცენები, დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთ კედელზეც გრძელდება, ერთია მხოლოდ დასავლეთი კედლისაგან განსხვავებით, აქ “ჯოჯოხეთის” საწამებლის კომპოზიციებია უშუალოდ ასახული – ბიზანტიაში ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიის შესაბამისად, სეგმენტებად, კვადრატულ,

6 Е.Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб.1980, შენიშვნა 59, გვ. 225.

7 Y.Christe, დასახ. ნაშრომი, გვ. 29-30.

8 სადღეისოდ მხოლოდ იკონოგრაფიული სქემის საფუძველზე განიჩნევა ოთხი ანგელოზის ფიგურა – ერთი სიცოცხლის წიგნით წარმოდგენილი ანგელოზია, დანარჩენი სამი კი ცოდვილთა ჯოჯოხეთში ჩამყვანებელი ანგელოზები.

თანაბარ მონაკვეთებად დაყოფილი “ჯოჯოხეთის სამყოფელები”. რომელნიც ქვემოთ, ცხოველთა მიერ მიცვალებულთა “დაბადების“ სცენა აგრძელებს და ერთიანად ფრიზისებრ გაშლილი, გარკვეულ მთლიანობას ანიჭებს “ჯოჯოხეთის” დაქუცმაცებულ კომპოზიციებს, იქვე ჩრდილოეთ პილდასტრზე შემორჩენილია საკმაოდ დიდი ზომის შიშველი ფიგურის გამოსახულება. მისი პირთან მიტანილი ხელი “დღე განკითხვის” სცენისთვის ტრადიციულ “უწყალო მდიდრის” ფიგურის ამოცნობის საშუალებას გვაძლევს.⁹

დასავლეთი მკლავის მოხატულობაში სრულებით გამორჩეულია პირველი რეგისტრი, რომლის ზომა, ზედა სცენებთან შედარებით, საგრძნობლად გაზრდილია, რაც “დღე განკითხვის” იკონოგრაფიულ პროგრამას გარკვეულ კომპოზიციურ “სტაბილურობას” ანიჭებს – დასავლეთი მკლავის სამივე კედელზე ფართო რეგისტრად გაშლილი მხატვრობა თითქოს ერთგვარ “საყრდენს” უქმნის ზედა, შედარებით დაქუცმაცებულ და მრავალფიგურიან კომპოზიციებს.

პირველი რეგისტრის მოხატულობაში ნაწილობრივ კვლავ “ჯოჯოხეთის” თემის გაგრძელება - ცოდვილთა ჯგუფი და “ჰადესის” – გველქაპზე ამხედრებული სატანის – ფიგურა ჩნდება, რომელსაც კალთაში ამ სცენისთვის დამახასიათებელი, ჩვილის სახით წარმოდგენილი ანტიქრისტეს გამოსახულება ახლავს.¹⁰ დასავლეთი კედლის მარჯვენა კუთხეში ნეიტრალურ ფონზე, თითქოს სიცარიელეში წარმოდგენილი ორი გველქაპზე ფიგურაც გაირჩევა.¹¹

კედლის მარცხენა მონაკვეთი სამოთხის ხატებას ეთმობა - კარის თავზე სამოთხისკენ მკვეთრად მიბრუნებული წმ. პეტრე იკითხება, რომელიც სამოთხის კარისკენ მართალთა დასს მიუძღვება. სამოთხის ბრჭე ტრადიციისამებრ, კარიბჭის წინ სამოთხის მცველი ცეცხლოვანი ქერუბიმითაა წარმოდგენილი, რომლის გვერდით ნეტარი ავაზაკის საკმაოდ მასშტაბური ფიგურაც ჩნდება. ავაზაკის ფერხით მართალთა ფიგურების მკვეთრი მონახაზიც განირჩევა. მასშტაბით საგანგებოდ გამოყოფილი “ნეტარი ავაზაკისა” და სამოთხის კარიბჭის გამოსახულება მოხატულობის ამ მონაკვეთის უმთავრეს მახვილად იქცევა და მის მოპირდაპირე მხარეს ასევე საგანგებოდ გამოყოფილ “ჰადესის” ფიგურას უპირისპირდება. ამგვარი განსხვავებული ზომის “ლაკონიურ” მახვილებად განაწილებული გამოსახულებანი ქვედა რეგისტრის მოხატულობასაც რამდენადმე “ქაოტურ” ხასიათს ანიჭებს (განსხვავებული ზომის ფიგურები, არაერთგვაროვანი ფონის ხასიათი – ხან დატვირთული, ხანაც პირიქით, სიცარიელის შემცველი და სხვა).

ამგვარი მასშტაბური “არათანაბარზომიერება” სწორედ ამ ეპოქისთვის – XIII საუკუნისთვისაა დამახასიათებელი. თუმც, ერთგვარი დისონანსის შემცველი,

9 როგორც ჩანს, “ჯოჯოხეთის” ფიგურათა შორის ის მაინც გამორჩეულია. მაგ., ტიმოთესუბნის მოხატულობაში ამ ფიგურას განმარტებითი წარწერაც ახლავს; ნერედიცაში კი ცოდვილი მდიდრისა და სატანის საკმაოდ ვრცელი დიალოგიც კი არის ასახული. იხ. E. Привалова, დასახ. ნაშ. შენიშვნა 74, გვ. 230. ნიშნულია, რომ ჯრუჭის მეორე ხელნაწერის ერთ-ერთ მინიატურაში სამოთხე-ჯოჯოხეთის გამოსახულება ორად-ორი სიმბოლური ხატებითაა წარმოდგენილი – “აბრაამის წიადისა” და “მდიდარი უწყალოს” გამოსახულებით.

10 “ჰადესის” გამოსახულებისთვის იხ. კრისტის დასახ. ნაშ., გვ 29; E. Maayan Fanar, Visiting Hades: Transformation of the Ancient God in the Ninth-Century Byzantine Psalter, Byzantinische Zeitschrift, 99 Band, Leipzig 2006.

11 ამგვარი ფიგურები საკმაოდ ტრადიციულია “დღე განკითხვის” ფრესკულ ასახულებებში და ხშირად, საგანგებოდ აქცენტირებულიც (მაგ., ილანკი კილისეს მოხატულობა, კაპადოკია).

ზომით გამორჩეული კომპოზიციითა არსებობა ჩვენი მოხატულობის მხატვრულ სისტემაში, მეტ-ნაკლები ძალით, უკვე XII საუკუნიდან იკიდებს ფეხს. საკმარისია გავიხსენოთ კალაუზნის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, სადაც ცალკე მდგომ მეომართა ვეება გამოსახულებანი ჩნდება. იკვის მომხატველს კი, ეს მასშტაბური სხვაობანი იკვისავე მოხატულობის პირველ ფენაშიც დახვდა (სამხრეთ მკლავში, ხომ საუფლო სცენათა ქვემოთ მეომართა დიდი ნახევარფიგურული გამოსახულებანია წარმოდგენილი, რომელთა მასშტაბი მათ ზემოთ ასახულ კომპოზიციითა ფიგურებს თითქმის ორად აღემატება). ჩვეულებრივ, უფრო ტრადიციული ქვედა რეგისტრის მნიშვნელობის გაზრდა ცალკე მდგომი წმინდანებისა თუ ქტიტორთა გამოსახულების მეშვეობით მიიღწევა.¹² იკვის მხატვარი “მეორედ მოსვლის” სცენებში, მხოლოდ ცალკეულ ფიგურებს კი არა, ქვედა რეგისტრის მომცველ კომპოზიციებსაც ზრდის, რაც, ალბათ, ახალი დინამიკურ-დეკორატიული სტილის კიდევ უფრო მკაფიო გამოხატულებაა – ქვედა რეგისტრში ზომით აღმატებული სცენები მლოცველთან უფრო “მიახლოვებულია”, მის რეალობაში უფრო “შემოსულია” და მასშტაბის სხვაობაც თითქოსდა სხვა შთაბეჭდილებას წარმოქმნის – ცალკე მდგომ ფიგურათა ერთიან “სტატიკურ” რიტმს, “ახლო კადრებად” მოტანილ სცენათა უფრო დინამიკური და “უშუალო” აღქმა ენაცვლება (სცენებში გამოხატული მოძრაობა, ფიგურათა მიმართულებანი და სხვა). სწორედ ამიტომაც, მასშტაბის ამგვარი მხატვრული “მოქმედება” განსაკუთრებით მძაფრად დასავლეთი მკლავის განივ კედლებზე იგრძნობა – სადაც, ერთ მხარეს, “აბრაამის წიაღი” და ორ ანგელოზთა შორის მოქცეული დედადმრთისაა წარმოდგენილი, საპირისპიროდ კი, “დღე განკითხვისათვის” საკმაოდ უჩვეულო სცენა – “უფლის იერუსალემად შესვლა”.

იკვის მოხატულობაში “დღე განკითხვის” სცენის მომცველი დასავლეთი მკლავი უწინდელ ძეგლთა სიმწკობრესა და ნათელ ხასიათს რომ არის მოკლებული ეს ჯერ კიდევ ეკ. პრივალოვას მიერ არის შენიშნული,¹³ მკლევარი ამის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზეზად სწორედ “დღე განკითხვის” სცენაში ჩართულ “იერუსალემად შესვლის” სცენას ასახელებს და იქვე საგანგებოდ აღნიშნავს ამ რეგისტრის ფიგურათა გამორჩეულ მხატვრულ ღირსებას.¹⁴ ვნების ციკლის პირველი სცენის გამოჩენა “დღე განკითხვის” ფონზე მართლაც, რომ უცნაურია და იმიტომაც, ნებაუნებურად ისმის კითხვა რით შეიძლება აიხსნას მისი ჩართვა იკვის “მეორედ მოსვლის” ამსახველ იკონოგრაფიულ პროგრამაში?

როგორც კ. მაგვაერი შენიშნავს, ანტიეთეა ბიზანტიური კულტურის აზროვნების უმთავრესი ფორმაა.¹⁵ იკვის “დღე განკითხვის” იკონოგრაფიული პროგრამაც,

12 იხ. Г.Алибегашвили, Светский портрет в средневековой живописи Грузии, Тб; 1976.

ამ თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა სვანეთის ძეგლები. მაგ., ნესვუნის მოხატულობის მეორე ფენა (XII საუკუნის II ნახევარი); იფრარი, ან მიქაელ მდლაკელის მხატვრობა მაცხვარიშისა, სადაც, მომხატველი ოსტატები ზომით კამარის შემამკობელ მოხატულობასაც გამოყოფენ – კამარის კომპოზიციები, რიგ შემთხვევებში, მასშტაბურად კედლებზე განფენილ კომპოზიციებს აღემატება. ამასთან ისიც არის, რომ წმინდანთა ცალკეული გამოსახულებების ხარჯზე გაზრდილია ქვედა რეგისტრის მნიშვნელობაც.

13 Е.Привалова, დასახ. ნაშრ., გვ. 225.

14 იქვე, გვ. 225.

15 H. Maguire, Art and Eloquence in Byzantium, Princeton 1994, გვ. 53.



როგორც ჩანს, სწორედ ამ ანტითეზის პრინციპზეა აგებული. კ. მაგვარი პოეზიით და ლიტურგიკით შთაგონებული ანტითეზის მხატვრულ ხერხზე მსჯელობისას ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშად სწორედ "იერუსალემად შესვლისა" და აღსაყდრებული უფლის გამოსახულების შეპირისპირების მაგალითს მოიხმობს¹⁶. ის ამ შეპირისპირების უშუალო ლიტერატურულ პირველწყაროებსაც ასახელებს – რომანოზ ტკბილადმგალობლისა თუ წმ. ანდრია კრეტელის ჰიმნოგრაფიულ თხზულებებს, რომელთა წამყვანი თემა უფლის დიდებისა და მისი მიწიერი უბრალოების შეპირისპირებაა.¹⁷ ამგვარი მახვილი, ბუნებრივია, ქართულ ჰიმნოგრაფიულ თხზულებებშიც მკაფიოდაა ხაზგასმული (შეადარ; უგალობდეთ მსხნელსა ისრაელისასა, რომელი მოვიდა დღეს სიმდაბლით კარაულითა იერუსალემად...¹⁸). – "კიცუსა ზედა" მჯდომარე უფლის გამოსახულება ღვთაებრივი გამოცხადების საზრისის მომცველიცაა. მითუმეტეს რომ იკვში "ბზობა", ფაქტობრივად, ვედრების სცენის ქვემოთაა მოთავსებული.¹⁹ მაგრამ ამ "ტრადიციულ" ურთიერთშეპირისპირებასთან ერთად, იკვში "დღეგანკითხვის" პროგრამაში "ბზობის" წარმოდგენით, კიდევ სხვა აზრობრივი მახვილიცაა საძიებელი. კ. შიღერი საგანგებოდ შენიშნავს "იერუსალემად შესვლის" დღესასწაულისა და ხსნის ისტორიის განუყოფლობას. ვნების ეს სცენა ამიტომაც ხშირად აღდგომის წინახატებათა გვერდით გამოისახება (მაგ., "დანიელი ლომების ხაროში", "ლაზარეს აღდგინება" და სხვა).²⁰ ამ შემთხვევაში "იერუსალემად შესვლის" სცენა უწინარესად სწორედ სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლურ გამოსახულებად მოიაზრება.²¹ იკვში კი "ჯოჯოხეთის" სცენათა გვერდით წარმოდგენილი "ბზობა", როგორც ჩანს, სწორედ ამ სიმბოლურ მახვილსაც გულისხმობს – თავისი, თუ შეიძლება ითქვას, "უკონტექსტობით" ის "ჯოჯოხეთის" სცენებს სრულად უცვლის საზრისს და "საშინელი სამსჯავრო", ახლა უკვე, ხსნის შინაარსით იესება. ამ კომპოზიციათა შეპირისპირება თითქოს უშუალოდ ასახავს უძველეს იადგარში "ბზობის" დღესასწაულზე საკითხავ ტექსტში ხაზგასმულ "ბზობისა" და "აღდგომის" დღესასწაულთა კავშირს – ტექსტში წმ. იონა წინასწარმეტყველის ხსნის ისტორიაა გამახვილებული – მისი "უფსკრულთაგან ჯოჯოხეთისათა უვნებლად" აღმოყვანების ისტორია; ან თუნდაც, დიდი გამოსვლის ჟამს ებრაელთა მიერ ზღვის გადაღახვის ისტორია, რომელიც სიმბოლურად სწორედ ჯოჯოხეთის დახსნის ისტორიად იქცევა. საგანგებოდ ისიც აღსანიშნავია, თუ როგორ მოიხმობს იკვის მომხატველი ჯოჯოხეთის სცენათა გვერდით "აღდგომის" ამ სიმბოლურ ხატებას! როგორც ითქვა, "ბზობა" იკვში მთლიანდ იკავებს დასავლეთი

16 H. Maguire, დასახ. ნაშ. გვ. 68-74.

17 იქვე, გვ. 68-69. იკვის "დღე განკითხვის" თემაში ჩართულ "ბზობის" კომპოზიციას სწორედ ამგვარ ახსნას უძებნის ლ. ბაზურაშვილი. იხ. "განკითხვის დღის გამოსახულება იკვის ეკლესიის მოხატულობაში" (სადი პლომო ნაშრომი). თბ., 2007, გვ. 14. ამასთან ერთად, ახალგაზრდა მკვლევარი "ბზობის" კომპოზიციის ხსნის იდეასთან კავშირსაც უსვამს ხაზს.

18 იხ. უძველესი იადგარი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურიანმა, თბ., 1980, ბზობის დღესასწაულის საკითხავები, გვ. 165-176.

19 ეს კონტექსტი, ალბათ, კიდევ უფრო მძაფრად აღიქმებოდა იმ შემთხვევაში, თუკი იკვის კონქში ქრთული კედლის მხატვრობისათვის ტრადიციული "ვედრების" სცენა იქნებოდა ასახული.

20 G. Schiller, Iconography of Christian Art, The Passion of Christ, Vol. II, London, 1972, გვ. 19.

21 იქვე, გვ. 19.



მკლავის ჩრდილოეთ კედელს. ნიშანდობლივია რომ, იკვის მომხატველი ამ სცენისათვის შედარებით იშვიათ იკონოგრაფიულ რედაქციას ირჩევს - უფალი მხერით, უკან, მოციქულებისკენაა მიბრუნებული,²² რის გამოც, კომპოზიცია ორ ნაწილად იყოფა – თითქოს მთით მოფარგლული უფალი, მოციქულები და იერუსალიმის მცხოვრებნი; მოციქულებისაგან განსხვავებით, იერუსალიმის მცხოვრებნი საკმაოდ ვრცელი რედაქციით არიან წარმოდგენილი – ხის აბრისით მოცული ჯგუფი, მაცხოვრის ფერხით წარმოდგენილი ბიჭუნები და ფეხზე მდგომი რამდენიმე, ამჟამად ძლიერ დაზიანებული ფიგურა. უკან მიბრუნებული მაცხოვარი, თითქოს იკონოგრაფიულადაც გამოხატავს ამ სცენის დასავლეთი კედლის მხატვრობასთან ("დღე განკითხვასთან") უშუალო კომპოზიციურ-შინაარსობრივ კავშირს.²³ ეს განსაკუთრებით, სამხრეთი კარიდან შესული მლოცველისთვისაა ნათლად გასაგები – უკან მიბრუნებული მაცხოვარი ამ კომპოზიციისათვის დამახასიათებელი სცენის ჰორიზონტალურად გაშლის ტენდენციას აფერხებს და თითქოსდა გარკვეული "პაუზის" შთაბეჭდილებასაც კი წარმოქმნის. მაგრამ ამ შეგრძნებას თითქოს საგანგებოდ წარმოდგენილი იერუსალიმელთა გამოსახულებანი ანელებს – იკვში ამ სცენისთვის დამახასიათებელი სამოსითა და "დანაკის რტოებით" შეგებების ორივე მომენტია ასახული.²⁴ ფეხზე მდგომ იერუსალიმის მკვიდრთა ხაზგასმულად დიდი ფიგურები, ხეზე გასული ბიჭუნების გამოსახულებასთან ერთად, "ბზობის" კომპოზიციის "ჩაკეტილ" სტრუქტურასაც არღვევს. მეტიც, დღეს მხოლოდ ძლიერ ფრაგმენტულად შემორჩენილი ტაძრის სივრცისკენ გახსნილი მკლავის პილასტრზე "გადატარებული" ფეხზე მდგომი ფიგურა, მაცხოვრის გამოსახულებისაგან განსხვავებით, მლოცველს უფრო მეტად მაინც ტაძრის სივრცისკენ "უბიძგებს" მოძრაობას.

ამ კონტექსტში გასახსენებელია პატრისტიკულ ლიტერატურაში იერუსალიმის მოსახლეობის განსაკუთრებული როლიც, რომელიც იკვში კომპოზიციურადაც ხაზგასმულია. ეგზეგეტიკაში იერუსალიმის მკვიდრნი ანგელოზთა დასთან არის გაიგივებული. რომანოზის საგალობლის მიხედვით, "ღვთაებრივ ქალაქში" შესულ უფალს იერუსალიმელები ხომ ამგვარი სიტყვებით ეგებებიან – "შენ ხარ უფალი, რომელმაც ადამი დახსენ", სიტყვები, რომელთა არსს უშუალოდ ეპასუხება და თითქოს ასურათებს კიდევც "ბზობის" კომპოზიციის პირისპირ, სამხრეთ კედელზე საგანგებოდ გამოყოფილი ხსნის ხატებანი – ღმრთისმშობლისა და "აბრაამის წიაღის" სცენები. ამგვარად, მაცხოვრის დამხდურნი სიმბოლურად ზეციური იერუსალიმის მოქალაქეებად აღიქმებოდა, რომელნიც "სულით აღვსილობით" "კარაულზე" "აყსაყდრებული" უფლის მესიანისტურ ძალას ჭერებენ.²⁵

22 ამგვარ იკონოგრაფიულ რედაქციას პ. მაგუაერი უიშვიათეს მაგალითთა რიცხვს მიაკუთვნებს, იხ: H. Maguire, დასახ. ნაშრ., გვ. 72.

23 მოსაზრება, რომელიც ქ. მიქელაძემ პირად საუბარში გამოხიარა.

24 "ბზობის" იკონოგრაფიისთვის დაწვრილებით იხ. შილერის დასახელებული ნაშრომი.

25 ამ თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა IX საუკუნით დათარიღებული ე.წ. გოთფრიდ ვეისენბურგელის სახარებაში აღბეჭდილი "იერუსალიმის შესვლის" სცენა, სადაც კომპოზიციურ ცენტრს არა მაცხოვარი, არამედ წმ. ქალაქის მცხოვრებთა ჯგუფი წარმოადგენს. აღნიშნულ მინიატურაში იერუსალიმელები იკონოგრაფიულად ზეციური იერუსალიმის წიაღში წარმოდგენილ მარტივლთა დასადაა ასახული. სცენის ინტერპრეტაციისთვის იხ. L. Nees, Early



იკვის ტაძარში სწორედ ამ ფიგურათა წყალობითაა დასავლეთი მკლავიდან შესული მლოცველი იერუსალიმს შესვლის სცენის თანაზიარი რომ ხდება; ამ შთაბეჭდილებას ფეხზე მდგომ ფიგურებთან ერთად კიდევ უფრო აძლიერებს პირდაპირ რეგისტრის აღმნიშვნელ არშიაზე "დაყენებული" ბიჭუნების გამოსახულებანი; ამ მხატვრული ხერხით მხატვარმა კიდევ უფრო "დაუახლოვა" ისინი მლოცველს.²⁶ ამდენად, დასავლეთი მკლავიდან შესულისთვის, სწორედ ტაძრის სივრცისკენ გაშლილ კედელზე აღბეჭდილი "იერუსალემად შესვლის" სცენის წყალობით იკვის მოხდენილ სივრცეში შესვლა განსაკუთრებულ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს - ტაძრად შესვლა თითქოსდა იძენს კიდევ "იერუსალემად შესვლის" მნიშვნელობას.²⁷

"ბზობის" სცენის განსაკუთრებულობა კიდევ უფრო "ფართო" და მრავლისმომცველი ხდება სამხრეთი კარიდან შესული მლოცველისთვის. ხედვის ამ წერტილიდან მაცხოვრის აღდგომისა და ხსნის კონტექსტი მძაფრადაა ხაზგასმული, რაკიდა მლოცველისთვის ის უშუალოდ "ჯოჯოხეთის" სცენათა ფონზე აღიქმება. ამასთან, "ბზობის" კომპოზიციაში გამოსატული "შესვლის" (Adventus)²⁸ მოტივი გამორჩეულად სწორედ ხედვის იმ წერტილიდანაა გამახვილებული, საიდანაც მლოცველი იერუსალიმს შესვლის გვერდით ჩრდილოეთ კედელზე ამ თემის თითქოსდა ორგზის გამეორებას ხედავს - ახლა უკვე ტაძრის სივრცეში გაშლილი წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლში. წმ. გიორგის "ლასიის სასწაულსა" თუ "ყრმის გამოსხნის" სცენაში, რომელიც ჩრდილოეთი მკლავის კედელს მოიცავს (სურ. 1). ორივე კომპოზიციაში წმ. გიორგის ცხენზე ამხედრებული ფიგურა "იერუსალემად შესვლის" კომპოზიციის მაცხოვრის თემატურ "რეპრიზად" აღიქმება და ამ სცენის მეშვეობით "გარღვეული" "ჯოჯოხეთის" შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს. მითუმეტეს, რომ "იერუსალემად შესვლა" მასშტაბურადაც თანაზიარია "ლასიის სასწაულისა" და მის ქვემოთ ამ კომპოზიციის იდენტური სტრუქტურის მქონე "ყრმის გამოსხნის" სცენისა (კომპოზიციურ მსგავსებასთან ერთად აქ თემატური მსგავსებაც აშკარაა - ტრიუმფალური შესვლის მოტივი!). ამგვარად, ვნების სცენა ტაძარშივე წმ. გიორგის ამ ორი სასწაულით გამოხატულ ხსნის კონტექსტს ათვალსაჩინოებს. "ბზობის" სცენის ლოკალიზაცია თავისებურად დეკორატიული სტილის განვითარების კანონზომიერებასაც გამოხატავს და ასახავს კიდევ მთელს ქრისტიანულ აღმოსავლეთში იმხანად მიმდინარე ესთეტიკურ ცვლილებებს - რეალური სივრცისა და გამოსახული სივრცის შეთანადების ტენდენციას. ჩრდილოეთი კედლის სცენები საკურთხეველისკენ მიზანმიმართული

Medieval Art, Oxford, 2002, სურ. 128.

უძველესი იადგარის "ბზობის" საკითხავში ეს "მეცნიერი ყრმები" წინასწარმეტყველებთანაა გატოლებული. ტექსტში რამდენჯერმე ჩნდება მოწოდებანი "გემსგავსოთ ყრმათა მგალობელთა", უძველესი იადგარი, გვ. 169.

26 ამ შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს აღნიშნული ფიგურები მლოცველის თითქმის თვალის სიმაღლეზე რომ არიან განთავსებული.

27 ეს მხატვრული ხერხი გარკვეულწილად ეხმიანება დავით გარეჯის უდაბნოს წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის კანკელის მხატვრობას (XIII ს.). "ბზობის" სცენა აქ უშუალოდ აღსავლის კარზეა გამოსახული, რის გამოც კანკელზე წარმოდგენილი "იერუსალემად შესვლის" სცენა სიმბოლურად, თუ შეიძლება ითქვას, წმ. ძღვენის "დიდ გამოსვლად" იქცევა.

28 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: Th. Mathews, The Clash of the Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art, Princeton 1999; G. Schiller, დასახ., ნაშრომი, გვ. 19.

მოძრაობით "ბზობის" კომპოზიციის მაცხოვრის, თუ შეიძლება ითქვას, "ცეზურულ" ხასიათსაც ანელებს. აქ არც ქალაქ ლასიის გამოსახულება უნდა იყოს უმნიშვნელო; ის ხომ, იკონოგრაფიულად ეხმიანება შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში ასახულ იერუსალიმის სიმბოლურ გამოსახულებებს. მითუმეტეს რომ, "იერუსალემად შესვლის" სცენაში, როგორც წესი, საგანგებოდ გამახვილებული ზეციური ქალაქი, როგორც ჩანს, იკვში ადგილის უქონლობის გამო არც იყო გამოსახული. ამგვარად, ამ იკონოგრაფიული მოტივითაც "ლასიის სასწაული" და "იერუსალემად შესვლის" სცენა, ერთ მთლიანობად იქცევა.²⁹ –

იკვში, როგორც აღინიშნა, "დღე განკითხვის" თემა გუმბათისა და კამარების მოხატულობასაც მოიცავს, როგორც ჩანს, "მეორედ მოსვლის" თემის ამგვარი განფენა ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში "საშინელი სამსჯავროს" კამარაზე გაშლის ტრადიციასაც ეხმიანება.³⁰ –

"ამაღლება", უფლის მიწიერი ცხოვრების ეს ბოლო ეპიზოდი, გამორჩეულია თავისი ესქატოლოგიური კონტექსტით. პატრისტიკაში ის განმკითხავი უფლის ერთგვარ წინასახედაც მოიაზრება.³¹ ამგვარად, გუმბათში აღბეჭდილი "ამაღლება" "მეორედ მოსვლის" პროგრამის ერთგვარ "დასაბამად" აღიქმება. შინაარსობრივად "დღე განკითხვის" ვრცელი პროგრამა სწორედ აქედან იშლება, სწორედ აქედან იღებს "სათავეს" – აქ თითქოს ისტორიული უამი ("ამაღლება") და მომავალი "უამი უფლისა" ("მეორედ მოსვლისა") ერთ მთლიანობად იქცევა. უფრო "უცნაური" აქ გუმბათის თაღების მოხატულობის პროგრამაა, უფრო სწორედ, აღმოსავლეთი თაღის ზიარების სცენის თემატიკა.

ჩვენი ტაძრის ინტერიერის კედლებს სადღეისოდ მხოლოდ ორი გუმბათქვეშა თაღის მოხატულობა შემორჩა (სურ. 2). დასავლეთი თაღი დაყოფილია ორ არასიმეტრიულ მონაკვეთად – აქ ორი კომპოზიციისაა წარმოდგენილი – "ცის წაგრაგნის" ეპიზოდით და "მართალთა დასის" გამოსახულებით. ორივე სცენას განმარტებითი წარწერა ახლავს ("ანგელოზი წაგრაგნის", და " გ(უ)ნდი წ(მინ)დათა მღვდელთმთავართა"). "ცის წაგრაგნის" სცენას განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს კამარის ფორმას მორგებული ცის სპირალური გრაგნილის მოხდენილი გამოსახულება და დახვეწილობით გამორჩეული ანგელოზთა ფიგურები. ამ სცენას მოპირდაპირე, აღმოსავლეთ კამარაზე ადგილ-მდებარეობით გამორჩეული ზიარების ამსახველი ეპიზოდი ეწყვილება. ნიშანდობლივია, რომ აღმოსავლეთი კამარა ზიარების საკმაოდ უჩვეულო იკონოგრაფიულ ვერსიას წარმოგვიდგენს – მაცხოვრის მიერ მოციქულთა "თავთა" – წმ.პეტრესა და წმ.პავლეს ზიარების სცენას. ნაღადაშვილის აღნიშვნით, აქ უშუალოდ ზიარების მომენტი კი არ არის

29 იკვის ერთგვარ პარალელად ტიმოთესუბნის მოხატულობა შეიძლება დავასახელოთ, სადაც ჯოჯოხეთის ტრადიციულ გამოსახულებას მოგვიანებით ჩახატული "პირი ღმრთისა" გარდასახავს, რომელიც ამ უცნაურ კონტექსტში ჯოჯოხეთის წარმომტყვევნელი უფლის ხატებად იქცევა. იხ. ე. გედევანიშვილი, "პირი ღმრთისა" ტიმოთესუბნის მოხატულობაში, საქართველოს სიძველენი, 1, 02; საერთოდ "დღე განკითხვის" პროგრამისათვის დამახასიათებელი ეს ერთგვარი "ოპტიმისტური" განწყობა (ეკ. პრივალოვა) ამ პერიოდის ქართულ მოხატულობათა პროგრამებში საკმაოდ ტრადიციულია (ვარძია, ბუთანია). თუმც იკვისა და ტიმოთესუბნის მხატვრის "სითამამეს" ძნელად თუ მოეძებნება პარალელი.

30 მბუღია, თამარის ხანის მოხატულობათა ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება. საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 21; R.Ousterhout, The Art of the Kariye Camii, Scala 2002, გვ. 113-114.

31 L. James, Light and Colour in Byzantine Art, Oxford, 1999, გვ. 96-97.

ასახული, არამედ ზიარების საიდუმლოების სიმბოლურ-წარდგენითი ხასიათის “ხატური” კომპოზიცია – მაცხოვრის მიერ წმ.ძღვენის კურთხევის სცენა.³² ამ ასახულობას საზეიმო ხასიათთან ერთად, ესქატოლოგიურ შინაარსს ანიჭებს ცენტრში წარმოდგენილი და წრეში ჩაწერილი ძვირფასი ქვებით მორთული ჯვრის გამოსახულება. ზიარების ეს ლაკონური ვერსია სახარებაში აღწერილი ზეციური ნადიმის სიმბოლურ გამოსახულებად უფრო აღიქმება,³³ მითუმეტეს რომ ის “დღე განკითხვის” პროგრამის ნაწილია და არსებითად, იკვში “მართალთა დასის” შემადგენელ გამოსახულებად გარდაისახება.³⁴ ამგვარად, ერთმანეთის პირისპირ გამოსახული კამარის სცენები – “თავნი მოციქულთა” და “მართალ მღვდელმთავართა” დასი ერთგვარ წყვილედ ხატებად იკითხება. ასე საგანგებოდ გამოყოფილ არქიტექტურულ სიბრტყეებზე გაშლილი ეს სცენები, ვფიქრობ, კვლავ “დღე განკითხვის” “საკვანძო” ხატებას – “ბზობას” ესიტყვება, რომლის ლიტურგიკული კონტექსტიც, როგორც ვნების საწყისი ისტორიისა, აშკარაა³⁵ (“იციუსა ზედა მჯდომარესა რტოებითა მიგეგებოდეს ყრმანი ებრაელნი, ხმითა მაღლითა გიგალობებ შენ, რომელი მომავალ არს ხორციითა ვნებად, ახსოცად ცოდვათა სოფლისათა და ცხოვრებასა ნათესავისა კაცთაისა..”).³⁶

ცნობილია, რომ დღე განკითხვის პროგრამებში ხშირად ამა თუ იმ ეპოქაში მიმდინარე დოგმატური კამათია ასახული;³⁷ ამ თვალსაზრისით, ეს თემატიკა ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში “პროგრამული” ხდება. იკვის “დღე განკითხვის” გამოსახულება ამ კუთხითაც ნიშნეულია. აქ სწორედ კამარათა მოხატულობას ვგულისხმობთ. ეკლესიის უმთავრესი საიდუმლოების - ზიარების ზეციურ “ზონაში” ატანა და სწორედ მღვდელმთავართა და პირველი საეკლესიო იერარქების “ზეციური იერუსალემის” მართალთა დასად წარმოდგენა იმ ხანად მთელს ბიზანტიურ სამყაროში გავრცელებულ ზიარების საიდუმლოების გარშემო გაშლილ³⁸ და საქართველოშიც დიოფიზიტურსა და მონოფიზიტურ ეკლესიების დავის კონტექსტში მიმდინარე კამათის გამოძახილად აღიქმება.³⁹ საუკუნეების მანძილზე ქართულ - სომხურ

32 ნ. ალადაშვილის დასახ. ნაშრ. გვ. 23.

33 იხ: G.Schiller, *Iconography of Christian Art*, გვ. 27.

34 წმინდანთა ამგვარი გამოსახულებები “დღე განკითხვის” სცენებში საკმაოდ ხშირია. არის შემთხვევები, როდესაც “მეორედ მოსვლის” სცენაში წმინდანთა ცხოვრების მთელი სცენებიც კი ჩნდება (წმ.სტეფანეს ცხოვრება ვარძიაში, ორმოც სებასტიელთა წამების სცენა და სხვა). იხ: მ. ბულია, დასახ. ნაშრომი.

35 “ბზობის” ლიტურგიკული კონტექსტი ხშირად იკონოგრაფიულადაც ხაზგასმულია. ამ თვალსაზრისით, ნიშნეულია ბერლინში დაცული VI საუკუნის რელიეფი, სადაც მაცხოვარს მის ორსავ მხარეს გამოსახული ანგელოზები მიაბრძანებენ – ამ რელიეფში მაცხოვრის გამოსახულება ტარიგის სახეს აღებს, იხ., Th.Mathews, *The Clash of the Gods*, ილ. 22.

36 უძველესი იადგარი, გვ. 166.

37 Y.Christe, დასახ.ნაშრ. გვ. 42.

38 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: G.Babic, *Les discussion Christologiques et decor des Eglises Byzantines au XII siecle*. *Fruhmittelalterliche Studien*, 2, 1968; E.Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteris, Programs of the Byzantine Sanctuary*, Washington, 1998; ნ. სიმონიშვილი, ყინცივის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა. ხელოვნების ისტორიის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი 1994.

39 სომხურ-ქართული დავის შესახებ იხილეთ: გ. მაისურაძე, ქართველი და სომეხი ხალხების ურთიერთობა XIII-XVIII საუკუნეებში, თბ., 1982; ნ. ჩანტლაძე, მხითარ გოშის ტრაქტატი “ქართველთათვის”, დისერტაცია ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის

ეკლესიის დოგმატური დაპირისპირება განსაკუთრებულ სიმძაფრეს XII – XIII საუკუნეში იღებს – როდესაც პოლიტიკურად ძლიერი საქართველო სომეხთა სარწმუნოებრივ დამოუკიდებლობას უქმნის საფრთხეს. ეს ხანგრძლივი დაპირისპირება აღნიშნულ პერიოდში სწორედ რომ ზიარების ლიტურგიკული პრაქტიკის წეს-ჩვეულების გარშემო იშლება. ამგვარად, როგორც ჩანს, ასე საგანგებოდ და განკერძოებით წარმოდგენილი, თანაც ”დღე განკითხვის” თემაში ჩართული მღვდელმთავრობისა და ზიარების თემა სწორედ ამ ისტორიულ რეალობას უნდა ასახავდეს.⁴⁰ ამ შემთხვევაში, მნიშვნელოვანია ზიარების სცენაში აღბეჭდილი ჯვარიც. ჯვრის დიდების სცენა, თუ შეიძლება ითქვას, ქართულ ”ეროვნულ” იკონოგრაფიულ თემად მოიაზრება.⁴¹ ჩვენს სინამდვილეში წმ.კონსტანტინეს ხილვასთან გატოლებული და ქართლის მოქცევის ისტორიასთან დაკავშირებული სასწაული ”ისტორიულ” ხატებად აღიქმება. ამ თემის განსაკუთრებით XIII საუკუნეში წამოწევა – თუნდაც ყინცვისისა თუ ტიმოთესუბნის მოხატულობა რომ გავიხსენოთ, როგორც ჩანს, თავისებურად ჯვრის გამომჩინების ამ ”ისტორიულობასაც” უსვამს ხაზს.⁴² იკვში კი ამ თემის სწორედ ზიარების სცენაში ჩართვა კიდევ უფრო ააშკარავებს მის ”ეროვნულ” კონტექსტს.⁴³

დასასრულ, იკვის ”დღე განკითხვის” სცენის ერთი უჩვეულო ფიგურაც – დასავლეთი კარის წირთხლზე წარმოდგენილი წმ. მარიამ მეგვიპტელის

მოსაპოვებლად, თბ., 1994. განსაკუთრებით კარგად ჩანს ამ დავის სიმწვავე წმ. ეფთვიმე მთაწმინდელის მიერ შექმნილ მართლმადიდებლურ საღვთისმეტყველო დოგმების განმარტებით თხზულებაში – ”წინამძღვარი”, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს თ.ჭყონიამ და ნ. ჩიკვატია, თბ., 2007; გ. გაგოშიძე, ნ. ჩანტლაძე, მონოფიზიტური ძეგლები საქართველოში, თბ., 2009, გვ. 9-24; ქართულ-სომხური საღვთისმეტყველო კამათის ასახულობა ხელოვნებაში იხ: T. Virsaladze, Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского грамаю Избранные Труды, Тб., 2007; მ. დიდებულიძე, წმ. სილიბისტროს გამოსახულება ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის საკურთხეველის მოხატულობაში ქართული ხელოვნების ნარკვევები III, თბ., 2004; მ. ყენია, სიტყვისა და გამოსახულების მიმართების საკითხი ქართულ მოხატულობაში საქართველოს სიძველენი, 4-5, 2003; ე. გედევანიშვილი, კვლავ ერთი ადგილობრივი იკონოგრაფიული თემისათვის საქართველოს სიძველენი, 6, 2004.

40 ამ დოგმატურ მახვილს განსაკუთრებულ სიმწვობრეს საკურთხეველის ძირში გამოსახული ”განკაცების ხატი” ანიჭებს. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ე. გედევანიშვილი, კვლავ ერთი ადგილობრივი იკონოგრაფიული თემისათვის საქართველოს სიძველენი, 6. აღსანიშნავია ისიც იკვის გუმბათში გამოსახული საუფლო სცენებიც. სწორედ ამ ისტორიულ რეალობას რომ ეპასუხება – აქ ”ფერიცვალებასთან” ერთად ვნების ამსახველი სცენებია წარმოდგენილი – ”ჯვარცმა”, ”გარდამოსნა” და ”დატირება”; სწორედ ის სცენები, რომლებიც ორბუნებოვანი მაცხოვრის დოგმატურ ჭეშმარიტებას ათვალსაჩინოებს.

41 იხ. E. Привалова, Некоторые собенности грузинских росписей XII-XIII веков. ქართული ხელოვნება, 10 თბ. 1991; ა. ოქროპირიძე, ”მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისათვის”, რწმენა და ცოდნა 11, 2003.

42 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. მ. დიდებულიძე, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბ. 2006, გვ. 40-43; მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი, წიგნი გამოსაცემად მოამზადა დ. ხოშტარიამ, შესავალი ტექსტი დ. თუმანიშვილი, თ. ხუნდაძე, თბილისი 2008, გვ. 6-7.

43 იკვის მხატვრობის ზიარების სცენის განხილვა ნებაუნებურად შეგვაგხსენებს ზაქარია და იოვანე მხარგძელებთან დაკავშირებულ ისტორიას – ქართველთა და სომეხთა მიერ საზიარებელი პურის ”გამოცდის” თაობაზე, ისტორიას, რომელიც იოვანესა და მასთან ერთად მრავალი სომხის ნათლისღებით გასრულდება იხ. ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთაგანი, ქართლის ცხოვრება. არტანუჯი 2008, გვ. 454-461.

გამოსახულება (მეუდაბნოეს განმარტებითი წარწერა ახლავს) (სურ. 3) მისი გამოსახულება XII- XIII საუკუნეების ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში საკმაოდ ხშირია. უმთავრესად შესასვლელის თავზე წარმოდგენილი წმ. მარიამ მეგვიპტელი, როგორც წესი, წმ. ზოსიმესთან ერთად ზიარების მომენტშია ასახული. ეს სცენა ამ დროის ქართული კედლის მხატვრობის არაერთ ნიმუშზეც გვხვდება(ბეთანია, ახატანი).⁴⁴ მაგრამ იკვში მისი გამოსახულება რამდენადმე განსხვავებულია – ის ზიარების მომენტში კი არ არის ასახული, არამედ განყენებულად, ორანტადაა წარმოდგენილი. მეუდაბნოე წმინდანის აქ გამოჩენა, თითქოსდა, კვლავ ”დღე განკითხვის” პროგრამაში გამჟღავნებული ”ახალი იერუსალემის” იდეას ეხმიანება. წმ. მარიამ მეგვიპტელის წარმოდგენა ”ზღურბლსა კარისასა” მისი ცხოვრებისა და მოქცევის ისტორიას ასახავს - ამიტომაცაა ის უმთავრესად კარისა თუ სარკმელთა წირთხლებში გამოსახული.⁴⁵ სწორედ იერუსალემში, მაცხოვრის საფლავის კარის ზღუდართან მოქცეული წმინდანი, ამ შემთხვევაში, პირისპირ წარმოდგენილ წმ. ქრისტეფორესთან ერთად, რომლის მოწამებრივი აღსასრულიც წმ. გიორგის ცხოვრებასთან ასოცირდება, იკვში ”ზეციური იერუსალემის” მკვიდრთა სიმბოლოდ აღიქმება.⁴⁶ საფიქრებელია, რომ ამ წმინდანის დასავლეთ მკლავში წარმოდგენა ”დღე განკითხვის” პროგრამისთვის ტრადიციული მეოხების თემასთან ერთად, იკვის დასავლეთი მკლავის მოხატულობის უმთავრეს მახვილსაც ეხმიანებოდეს – ”ზეციურ იერუსალემად” ”გარდასახული” მეორედ მოსვლის იდეას.

44 ვარძიაში წმ. მარიამის ზიარება რამდენადმე არატრადიციულადაა წარმოდგენილი – წმინდანი უშუალოდ ზიარების მომენტში კი არა, წმ. ზოსიმეს პირისპირაა ასახული. თუმც, ზიარების კონტექსტი აშკარადაა გამოსატული – წმ. ზოსიმეს ხელში ბარძიმი უპყრია.

45 Medieval Cyprus Studies in Art and Architecture and History in memory D.Mouriki, Princeton, 1999 (სურ. 3, სურ. 24, სურ. 25).

46 დასავლეთი კარის ტიპანზე წარმოდგენილი სცენის იდენტიფიცირება ჯერჯერობით ვერ ხერხდება.

Ekateriné Gedevanishvili **Iconographic Peculiarities of the Last Judgement in Ikvi Church of St. George**

Two layers of murals are distinguished in the Ikvi church of St. George – of the 12th c., in the major part and of the 13th c., in the west cross-arm, where, according to the East Christian tradition, Last Judgement is depicted. The scene is unfolding in three tiers; upper tier (west wall) bears an enlarged version of Deesis (dynamic and asymmetrical, as characteristic of the style of this epoch); on the south and north walls, presumably, Holy Apostles were depicted; in the centre of the middle tier (west wall) is Hetoimasia, flanked with extremely small figures of Adam and Eve; to the left is the procession of the Righteous, to the right – the sequence of Sinners; scenes of the Hell are continued on the north wall (articulated into the equal-sized square “panels”); below it, the animals “return” the deceased; on the north pilaster “merciless rich” is depicted. Very high lower tier (it looks as a kind of “support”) is partially occupied by the images of the Hell (noteworthy is the baby Anti-Christ on the knees of the Hades riding a dragon); left part of the west wall, as well as lower tier of the south wall, is given to the Paradise (St. Peter, the Righteous, Flame-like Cherub, Blessed Thief, the Virgin, Abraham’ Bosom).

In terms of artistic rendering, remarkable is the co-existence of the diverse-sized compositions within a single system, which is already discernible in the 12th c. and becomes characteristic of the 13th c. Noteworthy are the increased dimensions of the lower tier, images of which “draw closer” to the visitor, making one feel the difference of the scale even more vividly, and contributing to the special accentuation of the Virgin, Abraham’ Bosom and Entry into Jerusalem (quite unusually) depicted on the opposite walls. This “unusual trait”, certainly, needs some explanation.

H. Maguire, discussing the significance of an antithesis in the Byzantine art (and Ikvi composition seems likely to be based on the same principle), considers juxtaposition of the Entry into Jerusalem and the Enthroned Saviour (justified by numerous literary sources) – i.e. of the Glory of the Lord and His earthly humbleness (this antithesis is likewise well known in Georgian hymnography) – as one of its characteristic examples. However, noteworthy is the inclusion of the Entry into Jerusalem in the context of the Resurrection prefigurations (Daniel in the Lions’ Den, Raising of Lazarus, etc.) and is also interpreted as a symbolic victory over the death. If this is the case, the Last Judgement in Ikvi is also “filled” with the Soteriological contents – the same is true of the “Ancient Tropologion” (uZvelesi iadgari), where hymns on the Entry into Jerusalem lay emphasis on the links with the Easter, the meaning of which is accentuated by the Miracle of Jonah or the Crossing of the Red Sea. The posture of the Saviour – His turning back – violates “horizontality” of the composition spread over the entire north wall, while large figures of the Jerusalem citizens (one of them is depicted on the pilaster facing the middle space of the church) diminish the seclusion of the composition. It should be noted that exegetical sources interpret the Jerusalem citizens as Angels, while in the hymn by Romanus the Melodist, their words “Thou art the Lord, Who hath saved Adam” seem to be “illustrated” by the images of the Virgin and the Abraham’ Bosom. Thanks to the figures of the Jerusalem citizens the visitor has an impression of direct connection with this scene, of “joining” it immediately after the entering of the church, while the concept of Resurrection – Salvation is even more vigorously emphasized by its co-existence with the Hell episodes and miracle scenes of St. George (of the same scale and structure as the latter), as if continuing

them in the north cross-arm, which seem to create a picture of the Hell “harrowed” by the Saviour. Thus, in Ikvi we have both the traits of the dynamic style and common Eastern Christian tendency towards harmonisation of the real and depicted space (the city, in the Miracle of St. George with the Dragon, seems to replace Jerusalem, non-depicted in Entry into Jerusalem, due to the place limitation).

Last Judgement theme is further enlarged by the murals in the dome (Ascension = Second Coming) and the arches (to the West – Angel Rolling up the Sky and the Righteous; to the East – Communion of the Apostles, where only St. Peter and St. Paul are represented, thus, according to N. Aladashvili, a symbolic image, in the form of the Consecration of the Offering, while the Cross in the centre introduces an eschatological aspect and Apostles are perceived pendant Righteous Bishops and Entry into Jerusalem – the beginning of Passion (in the west cross-arm). Depiction of the Communion of Apostles in the uppermost zone also bears indication of the contemporary theological disputes on the Communion (acute in the anti-monophysicist Georgia as well), while the image of the Cross bears historic implications of the conversion of Georgia.

One more peculiar trait is the depiction of St. Mary the Egyptian as an orans in the west door jamb. She seems standing at the Sepulchre of the Lord (known from her Vita) and together with St. Christopher represented on the opposite jamb, is perceived as a dweller of the Celestial Jerusalem, echoing the concept of transforming the Second Coming into the Celestial Jerusalem, stressed in the murals.



ნახ. 1. იკვის დასავლეთი
 მკლავი. სქემა.
 (მ. დიდბუღიძის მიხედ-
 ვით)



სურ. 1. იკვი. ჩრდილოეთი
 მკლავის მოხატულობა



სურ. 2. იკვი. გუმბათქვეშა
 თაღების მოხატულობა



მასალები ქართლის მეტეხის ტაძრის ისტორიისათვის

იმ ეკლესიათა შორის, რომელთა აგებაც, გადმოცემის თანახმად, მეფე ვახტანგ გორგასლის საქტიტორო მოღვაწეობას უკავშირდება, ერთ-ერთია მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძარი ქართლში, კასპთან ახლოს.¹ ადრეული ეკლესიის რაიმე კვალი მეტეხში დღეს შემორჩენილი არაა – შესაძლოა, იგი საგანგებო არქეოლოგიური კვლევა-ძიების დროს გამოვლინდეს.

დიდი ზომის გუმბათიანი ტაძარი, რომელიც ამჟამად სოფელ მეტეხში დგას, ვახტანგ გორგასლის ეპოქაზე ბევრად გვიანდელია, ამასთან ასწლებულების განმავლობაში რამდენჯერმე განახლებულ-გადააკეთებული. ტაძრის აგების თარიღი უცნობია, თუმცა მის ხუროთმოძღვრულ სახეში აღბეჭდილი მხატვრული ნიშნების მიხედვით ცხადი ხდება, რომ ეს XIII საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა მომხდარიყო.

მეტეხის ღმრთისმშობლის ეკლესია მდინარე მტკვრის მარჯვენა ნაპირთან გაშენებული, მწვანეში ჩაფლული სოფლის ჩრდილოეთ კიდეში, მთის ფერდის მოსწორებულ ბაქანზეა აღმართული; ნაგებობა თავისი მასიური ფორმებით, ზეახიდული პროპორციებით, განსაკუთრებით კი მაღალი, რამდენადმე კონუსური ფორმის გუმბათით ჯერ კიდევ შორიდან – კასპი-მეტეხის გზიდან იქცევეს ყურადღებას, მდ. მტკვარზე გადასულს კი მთელი მასშტაბით წარმოუდგება თვალწინ (სურ. 1).

* * *

მასალები და მონაცემები მეტეხის ხუროთმოძღვრული კომპლექსის, მისი ისტორიისა და იქ დაცული სიძველეების შესახებ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჩნდება ძველი საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობით დაინტერესებულ ავტორებთან. იქიდან მოყოლებული, ძველის თაობაზე არაერთხელ დაიწერა. მიუხედავად ამისა, იგი დღემდე არ ყოფილა მონოგრაფიულად შესწავლილი.

მეტეხის თაობაზე, ძირითადად, ისტორიული რიგის მოკლე ცნობები ჩართულია დ. ბაქრაძის მიერ, 1875 წელს გამოქვეყნებულ ენციკლოპედიური ხასიათის პუბლიკაციაში კავკასიის ქრისტიანული სიძველეების შესახებ.² მისგან განსხვავებით, ეპისკოპოს კირიონ საძაგლიშვილის (შემდგომში საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქი კირიონ II) 1893 წლის ნარკვევში შედარებით ვრცლადაა აღწერილი ტაძრის არქიტექტურა, მოტანილია მასალები ტაძრის ისტორიის, აგრეთვე იქ დაცული სიძველეების შესახებ.³ იგივე ითქმის 1902 წელს შურნაღ „მოგზაურში“ დაბეჭდილ სტატიაზე „სოფელი მეტეხი და

1 ეს გადმოცემა ვახტანგ გორგასალს აგრეთვე მიაწერს სამთავისისა და ერთაწმინდის ტაძრების აგებასაც. ისტორიული აღწერა მეტეხის ძველის ტაძრისა. მწყემსი, №12 (1903), გვ. 6-10.

2 Д. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства (ТТб., 1873), გვ. 102.

3 Садзагелов-Ивериели, Исторический очерк Метехского храма. Пастырь, №№16-17, 18-19 (1891).



მისი ნაშთი“⁴, სადაც ეკლესიის შესახებ იმხანად უკვე ცნობილი საისტორიო მასალების (ისევე როგორც სიძველეების) და გადმოცემების გვერდით ყურადღება გამახვილებულია ეკლესიის განახლების ცალკეულ ეტაპებზე, ისევე მოთხრობილია XIX საუკუნის მიწურულს კომპლექსში აღსადგენად გაწეული სამშენებლო სამუშაოების შესახებ.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მასალები მეტეხის ეკლესიის შესახებ მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ჩნდება. ესაა ს. მაკალათიას ცნობები ტაძრის არქიტექტურასა და მის ეპიგრაფიკაზე (ტაძრის ისტორიის შესახებ ადრეულ პუბლიკაციებში არსებული მონაცემების მოხმობასთან ერთად ავტორი ეკლესიის აგების სავარაუდო პერიოდს XI-XII საუკუნეებით განსაზღვრავს).⁵ პარალელის სახით მეტეხის ეკლესია დასახელებულია ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებშიც – როგორც განმაზოგადებელი ხასიათის მონოგრაფიებში, ისე ცალკეული ძეგლებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში.⁶ ყველგან მეტეხის ტაძარი პარალელის სახით XIII საუკუნის სხვა ძეგლთა გვერდითაა მოტანილი.

საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობაში ჩართულ სტატიაში ტაძარი XIII საუკუნითაა დათარიღებული, კომპლექსის სხვა ნაგებობები კი ზოგადად გვიანი შუა საუკუნეებით (გალავანი, კოშკები) და XIX საუკუნით (სამრეკლო და გალავნის დასავლეთით მდებარე სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობა), ამასთან მითითებულია მისი რამდენიმე გზის განახლების თაობაზე (ქრონოლოგიის განსაზღვრის გარეშე).⁷

ეკლესიის ფასადებზე შემონახულ ისტორიული ხასიათის წარწერებს მიეძღვნა გ. ოთხმეზურის ნაშრომი, სადაც ეპიგრაფიკასთან ერთად XVI-XVII საუკუნეების დოკუმენტური წყაროების ნაწილის გათვალისწინებით მოკლედაა მიმოხილული ძეგლის ისტორიის ცალკეული ეტაპებიც.⁸ პუბლიკაციაში ეკლესიის აგების დროდ XIII საუკუნეა მითითებული. ეპიგრაფიკაზე დაყრდნობით, ნაშრომში განსაზღვრულია, აგრეთვე, მისი აღდგენა-განახლების ცალკეული თარიღები – გუმბათის აღდგენა მეფე ლუარსაბ I-ის დროს (1527-1556 წწ.), კათოლიკოს ნიკოლოზ IX-ის დროინდელი განახლება (1687 წ.).

საქართველოს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს არქივში ინახება მეტეხის ეკლესიის ანაზომები, შესრულებული 1962 წელს არქიტექტორების რობერტ ცინცაძის, გურამ ჭეიშვილისა და გელა ჯაფარიძის მიერ. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოყენებულია ამ ნახაზების ნაწილი.⁹

* * *

მეტეხის ეკლესიის ეზო გვიანი ხანის შედარებით დაბალი გალავნითაა

4 სოფელი მეტეხი და მისი ნაშთი. მოგზაური, № 9-10 (1902), გვ. 683-686.

5 ს. მაკალათია, თემის ხეობა 1959, თბ., გვ. 11-12.

6 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 63, 67, 78, 102; ვ. ბერიძე, რ. მეფისაშვილი, ლ. რჩეულიშვილი, რ. შმერლინგი, თბილისის მეტეხის ტაძარი, თბ., 1969, გვ. 61, 63; ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974, გვ. 60; ი. გომელაური, ერთაწმინდა, თბ., 1976, გვ. 20, 31, 34.

7 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, თბ., 1990, გვ. 177-179.

8 გ. ოთხმეზური, მეტეხის წარწერები. კლიო, №18 თბ., 2003, გვ. 3-12.

9 გეგმის ნახაზში მცირედი ცვლილებაა შეტანილი. კერძოდ, დამატებულია ამჟამად გაუქმებული ჩრდილოეთი კარი.

შემოზღუდული. ეზოს სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში დგას სამრეკლო. სოფლის მცხოვრებთა თქმით, გალაგნის დასავლეთით მდგარა რიყის ქვით ნაგები პატარა ეკლესია, რომელიც მიწისძვრის დროს დანგრეულა.

ტაძარი ჩახახული ჯვრის ტიპისაა (სურ. 2). იგი ჯვარგუმბათოვანი ნაგებობის იმ სახესხვაობას განეკუთვნება, რომელიც XI საუკუნის დასაწყისიდან ვიდრე XVIII საუკუნის ჩათვლით დამკვიდრებული იყო ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში.¹⁰ ტაძრის გუმბათი ორ მასიურ ბურჯს და საკურთხევლის შეერილებს ებჯინება. გუმბათქვეშა კვადრატიდან გუმბათის ყელზე გადასვლა ხდება აფრების მეშვეობით. სამი სარკმლით განათებულ საკურთხეველს საკმაოდ ღრმა ბემა აქვს, ცენტრში კი სწორკუთხა ტრაპეზის ქვაა დადგმული. აფსიდს ერთსაფეხურიანი შემადგენლობა – დასაჯდომელი შემოუყვება; მისი აღმოსავლეთი კედლის ცენტრში ნახევარწრიული ნიშაა. საკურთხევლის გვერდით არსებულ სამკვეთლოს და სადიაკვნეს აღმოსავლეთით თითო სარკმელი აქვს. მათგან მხოლოდ სამკვეთლო უკავშირდება საკურთხეველს თაღოვანი ღიობით. პასტოფორიუმთა ზემოთ მოწყობილია სამალავი ოთახები, რომლებიც აღმოსავლეთ, სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში გაჭრილი მცირე, მრგვალი სარკმლებით ნათდება. ტაძრის საკურთხეველი ძირითადი სივრცისგან მოგვიანო ხანის მარმარილოს კანკელითაა გამოყოფილი. სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს შესასვლელებთან მარმარილოსავე საღებავებზეა აღმართული.

ინტერიერში, გუმბათქვეშა ჩრდილო-დასავლეთი საყრდენი ბურჯის აღმოსავლეთ პირზე ჯვრის რელიეფური გამოსახულებაა. როგორც ვახუშტი ბატონიშვილის აღწერებიდან ჩანს, მეტეხის ტაძარი არქიმანდრიტის რეზიდენცია იყო.¹¹ ამის გათვალისწინებით არ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობა, რომ სწორედ აქ იყო ღმრთისმსახურების გარკვეულ მონაკვეთში არქიმანდრიტის სადგომი ადგილი.¹²

ტაძრის ინტერიერი გუმბათის ყელში გაჭრილი თორმეტი ვიწრო სარკმლიდან შემოსული რბილი შუქით ნათდება. გუმბათიდან ჩადვრილი სინათლის გარდა, ინტერიერში განათების ძირითადი წყაროა ჩრდილოეთ, სამხრეთ და დასავლეთ კედლებში გაჭრილი ორ-ორი ფართო სარკმელი, საიდანაც სინათლის ნაკადი უხვად ეფინება ტაძრის შიდა სივრცეს.

ეკლესიას თავდაპირველად სამი შესასვლელი ჰქონდა – ჩრდილოეთით,

10 პ. ზაქარაია, ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს., თბ., 1990, გვ. 8.

11 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, რედაქტორი: ს. ვახუჩიშვილი თბ., 1973, გვ. 341.

12 ეკლესიის ძირითად სივრცეში მაღალი წოდების სასულიერო თუ საერო მმართველთა ადგილის მსგავს გამოყოფას მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში. ის ხან ბურჯში, ან კედლის სისქეში შეჭრილი ნიშის სახით იყო შექმნილი, ხანაც ცალკე მდგომი საყდრის/ტახტის სახით. როგორც ჩანს, ღვთისმსახურების გარკვეულ დროს, მღვდელმთავარი ან წინამძღვარი ამ ადგილს იკავებდა. გ. ჩუბინაშვილი მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიის (545-586 წწ.) დასავლეთი კედლის სამხრეთ კუთხეში შექმნილ ნიშას ქართლის კათოლიკოსის დასაჯდომლად მიიჩნევდა (Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари Тб., 1948, გვ. 11). თანაგვარი ნიშები რამდენადმე უფრო მოგვიანოდ გვხვდება ტაო-კლარჯეთის X საუკუნის ეკლესიებში (ოშკი, ხახული, პარხალი, იშხანი) (გ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი თბ., 1991, გვ. 51-52, 169; W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti and Savseti, Stuttgart, 1992, გვ. 127, 189, 223). შემდგომში წინამძღვრისთვის განკუთვნილი დასაჯდომელი ცალკე ნაგები საყდრის სახით ჩნდება როგორც დასავლეთ (წალენჯიხა, შემოქმედი, გელათი, ცაიში), ისე აღმოსავლეთ (სვეტიცხოველი, სამთავრო) საქართველოში.



სამხრეთით და დასავლეთით. მოგვიანებით, ნაგებობის განახლება-შეკეთებისას, ჩრდილოეთი შესასვლელი გააუქმეს.

მეტეხის ტაძარს ჩვენამდე თავდაპირველი სახით არ მოუღწევია. მრავალსწლოვანი ისტორიის გარკვეულ ეტაპებზე იგი რამდენჯერმე აღდგენილი და განუახლებიათ. აღდგენილ იქნა მისი ინტერიერის ცალკეული მონაკვეთები, უფრო მეტად – ფასადები. ამის გამო ნაგებობის თავდაპირველი სახე საგრძნობლადაა შეცვლილი, თუმცა მისი აღდგენა გარკვეულწილად მაინც შესაძლებელია.

ტაძრის ჯვრის მკლავების გვერდითა კედლებზე შემორჩენილი ფრაგმენტებით ირკვევა, რომ მისი ფასადები თავდაპირველად სამ-სამი ლილვით შექმნილი თაღნართი იყო გაფორმებული. ლილვები, თავის მხრივ, სხვადასხვა ორნამენტული მოტივით გაფორმებულ ოთხკუთხა ბაზისებს ეყრდნობოდა (სურ. 3). ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრული სახის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ელემენტს წარმოადგენს სამხრეთ, დასავლეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე გამოყენებული, ბეთანია-ქვათახევის ჯგუფის ტაძრებიდან კარგად ცნობილი, ორ სარკმელს შორის აღმართული დიდი ზომის ჯვრის მოტივი. ჯვარიც და სარკმელთა საპირეებიც უხვადაა შემკული ორნამენტული დეკორით. ამ მოტივთა გამოყენებით, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში გარკვეული ელემენტების დამატებისას, მიღწეულია ფასადების დეკორატიული მორთულობის ერთიანობა.

დასავლეთი ფასადის ცენტრში გაჭრილი პორტალის ტიმპანი ერთ დროს შემკული იყო ორნამენტული დეკორით. ამჟამად შემორჩენილია ტიმპანის მცირე ფრაგმენტები, მათი მეშვეობით ორნამენტული დეკორის პირვანდელი სახის აღდგენა სირთულეს არ წარმოადგენს. ტიმპანში მოგვიანო გადაკეთებისას (სავარაუდოდ XIX საუკუნის ბოლოს) ჩადგმულ იქნა ღმრთისმშობლის მიძინების რელიეფური კომპოზიცია.

ჩვენამდე მოღწეული უადრესი ისტორიული დოკუმენტი, სადაც მეტეხის ტაძარი იხსენიება, არის „დაწერილი კახა თორელისა რკონის ღვთისმშობლისადმი“. საბუთი 1260 წლით თარიღდება¹³. დოკუმენტიდან ირკვევა, რომ კახა თორელის მფლობელობაში შემავალ თემძის ხეობაში მდებარე მეტეხთა ღმრთისმშობელს ეკუთვნოდა ორი სოფელი – ბეყურეთი და გორგაითი. რაღაც მიზეზთა გამო სოფლები გაუყიდათ, შემდგომში კი კახა თორელმა ისინი კვლავ უბოძა მეტეხთა ღმრთისმშობელს: „ორი მიწად მეტეხთა ღ(მრთ) ისმშობლისა იყო შეწირული: ბეყურეთი და გორგაითი. მათ კიდევ გაეყიდა და მე ვერეთცა მეტეხთა ღ(მრთ)ისმშობელს მოვაკსენე ჩემის სულისათჳს“¹⁴. ამ რეგიონის თორელთა მფლობელობაში ყოფნა ჯერ კიდევ საორბისის ეკლესიის 1152 წლის წარწერაში ჩანს¹⁵. თორელ-ჯავახიშვილთა ჩვენამდე მოღწეული ისტორიული დოკუმენტებიდან ნათელია, რომ XIV საუკუნისათვის რეგიონი კვლავ თორელთა სამფლობელოშია.¹⁶

1392 წლის 1 დეკემბრის საბუთით, სოფელი მეტეხი ქართლ-კახეთ-

13 ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი, I, IX-XIII სს. შეადგინეს და გამოსაცემად მოამზადეს თ. ენუქიძემ, ვ. სილოგავამ, ნ. შოშიაშვილმა თბ., 1984, გვ. 148-150.

14 იქვე, გვ. 148.

15 Г. Чубинашвили, Саорисская церковь, Вопросы истории искусства Тб., 1970, გვ. 279-288.

16 ნ. შოშიაშვილი, თორელთა ფეოდალური სახლის ისტორია და შოთა რუსთაველი, შოთა რუსთაველი. ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი, თბ., 1966, გვ. 63.

მესხეთის საკათალიკოსოს ეკუთვნის; ცხადია, მასთან ერთად თვით ტაძარიც ქართლის კათალიკოსის სამწყსოში შედიოდა.¹⁷ 1447 წლის 25 დეკემბრის გუჯარით, რომელსაც ამტკიცებს მეფე გიორგი VIII (1446-1466), სოფელი მეტეხი კვლავ იხსენიება, როგორც ქართლ-კახეთ-მესხეთის საკათალიკოსოს კუთვნილება.¹⁸ 1467 წელს ქართლის კათალიკოსი აბრამ აბალაკი თამარის დროინდელი ძველი წისქვილის ნაცვლად აგებს ორ წისქვილს და სწირავს „ყოვლად წმიდასა მცხეთისა მეტეხთა ღვთისმშობელსა“.¹⁹ XV საუკუნის მეორე ნახევრამდე „მეტეხთა ვენახი“ ეკუთვნოდა ივანიას ძეს; იგი უშიგლოდ გარდაცვლილა და მამული უბოძებია ვინმე დიმიტრისათვის, რომელიც ასევე უშიგლოდ გარდაიცვალა. 1470 წელს კათალიკოსმა დავით V-მ (1466-1479)²⁰ მეფე ბაგრატ VI-ის (1455-1478)²¹ ბრძანებით სხვა სოფლებთან ერთად „მეტეხთა ვენახი“ უბოძა „მაღალას ძეს მახარებელსა“.²² XV საუკუნეში მოღვაწე მახარებელი მაღალაძე (1442-1501) ცნობილია სხვადასხვა ისტორიული დოკუმენტებიდან²³; მათი შესწავლით ირკვევა, რომ მახარებელი აღუზრდია კათალიკოს დავით V-ს. იგი იყო მღვდელი, მცხეთის სვეტიცხოვლის ქადაგი, აგრეთვე მოწმე სხვადასხვა სააღაპე შეწირულობის წიგნებისა და დამწერი კონსტანტინე მეფის მიერ, 1492 წელს მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძრისათვის მიცემული შეწირულობის დამტკიცების წიგნისა.

XVI საუკუნის შუა ხანებისათვის ძლიერ დაზიანებული ტაძარი აღუდგენიათ. აღდგენითი სამუშაოების თაობაზე მოგვითხრობს ტაძრის ფასადზე, გუმბათის ძირში, საღტის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზე ჩასმული, საშუალო ზომის ორ კვადრზე არსებული საქტიტორო წარწერები. ივარაუდება, რომ ორივე წარწერა ერთი ოსტატის მიერ უნდა იყოს შესრულებული²⁴. პირველი წარწერა შვიდსტრიქონიანია (სურ. 4):

**დ(იდებ(ა)დ დ(მერთ(ო), მ(ე)ტ(ე)ხთა დ(მრ)თისმშ(ო)ბელსა კ(ე)ლ-ყ(ა)ვ
შენ(ე)ბ(ა)დ. აღიდე დ(მერთ)ო ორსაგ(ე) ცხ(ო)რ(ე)ბ(ა)სა მ(ე)ფეთ მეფე ლ(უარ)
ს(ა)ბ.²⁵**

მეორე, ასევე შვიდსტრიქონიანი წარწერა პირველის ქვემოთაა განთავსებული (სურ. 5):

17 ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. III, ტექსტი გამოსცა, შენიშვნები და საძიებელი დაურთო ი. დოლიძემ, თბ., 1970, გვ. 176.

18 ქართული სამართლის ძეგლები, II, ტექსტი გამოსცა, შენიშვნები და საძიებელი დაურთო ი. დოლიძემ, თბ., 1965, გვ. 187-191.

19 ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები, წ. II, თბ., 1913, გვ. 19-20.

20 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. II, გამოსაცემად მოამზადეს დ. კლდიაშვილმა მ. სურგულაძემ, თბ., 1993, გვ. 13-14.

21 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. I, გამოსაცემად მოამზადეს დ. კლდიაშვილმა მ. სურგულაძემ, ე. ცაგარეიშვილმა, გ. ჯანდიერმა, თბ., 1991, გვ. 232-234.

22 ქართული სამართლის ძეგლები, III, გვ. 213-216.

23 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. III, გამოსაცემად მოამზადეს ა. ბაქრაძემ, ლ. რატიანმა და გ. ოთხმეზური, თბ., 2004, გვ. 87.

24 გ. ოთხმეზური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 6.

25 იქვე, გვ. 5.

გ(ა)ლ(ა)ტ(ო)ზთა ზედამდევსა საღირს შ(ეეწი)ე ღ(მერთმა)ნ დღე(გრძე)ლ(ობ)ით.²⁶

პირველი წარწერის მიხედვით ცხადი ხდება, რომ ტაძრის აღდგენითი სამუშაოები მეფე ლუარსაბ I-ის (1512-1556) განგებით განხორციელდა. მიუხედავად იმ პერიოდისათვის ქართლში არსებული რთული პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური ვითარებისა, მეფე ლუარსაბი მაინც ახერხებს და დიდ ყურადღებას იჩენს ეკლესია-მონასტრების მიმართ. დოკუმენტური წყაროების მიხედვით ნათლად ჩანს, რომ იგი ბევრს ზრუნავდა სვეტიცხოვლის, რუისის, თბილისის სიონის და სხვა ეკლესიებზე.²⁷ მეტეხზე დაცულ არც ერთ წარწერაში არაა მითითებული აღდგენითი სამუშაოების განხორციელების თარიღი, თუმცა ტექსტში მეფე ლუარსაბ I-ის მოხსენიების გამო მეტეხის ტაძრის აღდგენითი სამუშაოების ეს ეტაპი შეიძლება განისაზღვროს მისი ზეობის ხანით, სახელდობრ 1527-1556 წლებით. ნიშნეულია მეორე წარწერაში მოხსენიებული საღირის თანამდებობა – *გალატოზთა ზედამდევი*. ვ. ბერიძის განმარტებით,²⁸ ზედამდევის ფუნქციას მშენებლობის ზედამხედველობა წარმოადგენდა.

ლუარსაბ I-ის დროს ტაძარი მნიშვნელოვნად განუახლებიათ. ამ შეკეთებათა შედეგად საგრძნობლად შეიცვალა ნაგებობის პირვანდელი სახე. როგორც ჩანს, იმ პერიოდში ტაძარი იმდენად ყოფილა დაზიანებული, რომ გუმბათი თავიდან იქნა ამოყვანილი (ამჟამად კონუსური ფორმისა). საგრძნობლად განუახლებიათ ფასადებიც. სწორედ ამ აღდგენისას უნდა გაეუქმებინათ ჩრდილოეთი შესასვლელი – ამგვარი ვარაუდის გამოთქმის საფუძველს იძლევა დიობის ამოსაშენებლად გამოყენებული ქვის იგივეობა გუმბათის ყელის მოპირკეთებასთან (ამოსაშენებლად შიდა მხრიდან გამოყენებულია თხელი აგური, გარედან კი კედელი ყვითელი ფერის ქვითაა მოპირკეთებული).

განახლებისას გარკვეულწილად შეიცვალა ფასადების დეკორატიული მორთულობის სისტემა. ამასთანავე, აღდგენისას, როგორც ჩანს, მაინც ცდილობდნენ შეენარჩუნებინათ ნაგებობის თავდაპირველი იერი. ასე მაგალითად, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ტაძრის მკლავები თავდაპირველად მთლიანად თაღნარის რიტმული რიგებით იყო გაფორმებული. დაზიანების შედეგად, ფასადებზე არსებული თაღების მნიშვნელოვანი ნაწილი ჩამოინგრა. XVI საუკუნის ოსტატებს უცდიათ თაღნარის აღდგენა, თუმცა არც თუ წარმატებით – განახლებულ ნაწილებზე თვალნათლივ ჩანს იმხანად უკვე დაკარგული თავდაპირველი მაღალი პროფესიული ოსტატობა, ხელის სიმტკიცე, ლილეების სწორი ხაზი და რკალის ნახევარწრიულობა.

გარდა ექსტერიერისა, აღდგენა მნიშვნელოვნად შეეხო ინტერიერსაც. სახელდობრ, დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯიდან დასავლეთი კედლის პილასტრისკენ გადასროლილი თაღების თავდაპირველი ნახევარწრიულობა დარღვეულია და მათ უსწორმასწორო ნახევარწრის მოყვანილობა აქვთ მიღებული.

შემდგომი ხანის წერილობითი დოკუმენტები მოგვითხრობს, რომ 1559 წელს მეფე სიმონ I-მა (1540-1600) სვეტიცხოველს განუახლა ძველად შეწირული

26 იქვე, გვ. 6.

27 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, I, გვ. 326-329.

28 ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ. I, თბ., 1983, გვ. 16.



ნასოფლარები, მათ შორის – მეტეხიცი.²⁹ ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულია მეტეხის ტაძრის კუთვნილი სახარება (H-2903, იხ. დამატება № 1); სახარების ფურცლებზე არსებული თანადროული მინაწერებიდან ირკვევა, რომ კათოლიკოს-პატრიარქმა ნიკოლოზ VI-მ (1584-1589)³⁰ მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძარს შესწირა ვინმე ბესარიონის ხელით, 1581 წელს³¹ გადაწერილი ოთხთავი. გარდა თანადროული მინაწერებისა, სახარების ფურცლებზე შემორჩენილია მოგვიანო პერიოდის რამდენიმე მინაწერი, სადაც იხსენიებიან აშოთან ბატონიშვილის მეუღლე, შერმაზან ბარათაშვილის ასული ანა და მათი შვილები – ქაიხოსრო და დარეჯანი. როგორც ოთხთავის მინაწერებიდან და სახარების ვერცხლის ბუდის შემორჩენილ ფრაგმენტზე არსებული წარწერიდან ირკვევა, ოთხთავი, 1672 წელს აშოთან ბატონიშვილისა (1637-1692)³² და მისი ოჯახის წევრების შემწეობით განახლებულ და ჩასმულ იქნა ვერცხლის კუბოში (იხ. დამატება № 2). ხელოვნების მუზეუმში დაცულ სახარების ყდის ფრაგმენტზე, აშოთან ბატონიშვილის წარწერის უკან სპარსული წარწერაა, სადაც ამ ბუდის ოსტატის, შაჰნი ალ-ჰაბის სახელია დაცული.

XVII საუკუნის მეორე ნახევარში, კათოლიკოს დომენტი III-ის (1658-1676) შემწეობით³³ ტაძრის პასტოფორიუმთა შესასვლელებთან მარმარილოს სალხინებლები და კანკელი იქნა აღმართული. კანკელი ხუთმალიანია, ცენტრალური თაღი შედარებით დიდია გვერდითებზე, სვეტებს კი სპირალისებურად მცენარეული წნული აუყვება. სვეტები ემყარება სწორკუთა ბაზისებს, რომელთა წინა პირებიც ერთი ტიპის ორნამენტითაა გამშვენებული. სალხინებელთა სვეტები, კანკელის სვეტებისგან განსხვავებით, სადაა. სალხინებლები ოთხქანობა სახურავით იყო გადახურული; ამჟამად, სადიაკვნის შესასვლელის წინ აღმართულ სალხინებელს ეს გადახურვა აღარ აქვს.

მოგვიანოდ, 1687 წელს ტაძარი კვლავ განუახლებიათ. ამის თაობაზე გვაუწყებს სამხრეთი ფასადის დასავლეთ მონაკვეთზე, მწვანე ფერის ქვებზე შესრულებული ხუთსტრიქონიანი მხედრული წარწერა (სურ. 6):

**ქ. ჩუენ იოთამ ამილახორ[ის] | ძმმ(ან) კ(ათალიკო)ზ(მა)ნ პატრ(ონ)მ(ა)[ნი]
ნიკოლოზ განვაახ]ლე მეორედ კედლითა სამხრ[ით] [...] | ინითა მეტეხთა ღ(მრ)
თისმშ[ობლო] | მეოხ მეყავ წინაშე ძისა შენისა ქ(ორონი)კ(ონ)სა ტოე³⁴**

წარწერაში მოხსენიებული კათოლიკოსი ნიკოლოზი, იოთამ ამილახორის ძე, XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედის ცნობილი საეკლესიო მოღვაწეა.³⁵ ნიკოლოზ IX (1678-1688; 1692-1695) საქართველოში იმ დროს არსებული პოლიტიკური

29 ზ. ალექსიძე, შ. ბურჯანაძე, მასალები საქართველოს ოსტორიული გეოგრაფიისა და ტოპონიმიკისათვის, წ. I, თბ., 1964, გვ. 153.

30 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. III, გვ. 295-297.

31 თ. ჯოჯუა, მეტეხის ოთხთავი, მრავალთავი, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, XXI, თბ., 2005, გვ. 190-199.

32 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. I, გვ. 230-231..

33 საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. IV, გამოსაცემად მოამზადეს ნ. კასრაძემ, ე. მეტრეველმა, ლ. მეფარიშვილმა, ლ. ქუთათელაძემ, ქ. შარაშიძემ, თბ., 1953, გვ. 13-14.

34 გ. ოთხმეზური, დასახ. ნაშრ., გვ. 7-8.

35 საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები, გვ. 113-115.

არეულობის დროს თავის ძმასთან, გივი ამილახვართან ერთად გვერდშობილად გიორგი XI-ს; იგი რამდენჯერმე იქნა გადაყენებული სამწყემსმთავროს საყდრიდან. XVIII საუკუნის დასაწყისში, როდესაც ქართლის ჯანიშინად ვახტანგი იქნა დადგენილი, მან კვლავ წამოაყენა ნიკოლოზის კანდიდატურა კათოლიკოსის საყდარზე; მაგრამ, ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, მას ბევრი მოწინააღმდეგე ჰყოლია ეპისკოპოსებისა და არქიმანდრიტების სახით, რომლებმაც „არღარა ინებეს ნიკოლოზ, რამეთუ არს სოფლური“.³⁶ კათოლიკოსი ნიკოლოზი დიდად ზრუნავდა ეკლესია-მონასტრების განახლებასა და ახლად აშენებისთვის. მისი მწყემსმთავრობისას იქნა აგებული ტაძრები კოჯორში, ძეგვში, სალხინოში.³⁷ ნიკოლოზ IX-მ ეკლესია შეაღწეა და მოახატვინა თბილისშიც. მისი თაოსნობით, 1678-1688 წლებში, გრიგოლ გულჯავარაშვილის მიერ მოხატულ იქნა ცხოველმყოფელი სვეტის ქვის საბურველი სვეტიცხოვლის საპატრიარქო ტაძარში³⁸. წარწერის თანახმად, კათალიკოს ნიკოლოზს მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძარი 1687 წელს აღუდგენია. ამასვე მოწმობს იმდროინდელი ისტორიული საბუთებიც.³⁹

წარწერის მიხედვით, ნიკოლოზ IX-ს განუახლებია ტაძარი „მეორედ კედლითა სამხრით“. აღდგენა შესრულებულია მწვანე ფერის ქვით. შეკეთება შეესო მხოლოდ ტაძრის გარესსახეს. აღდგენილია სამხრეთი ფასადის დასავლეთი მონაკვეთის ზედა ნაწილი, აგრეთვე აღმოსავლეთი ფასადის ზედა მხარე და სამხრეთი მკლავის ზედა ნაწილი. ასევე აღდგენილია ლავგარდანის ნაწილიც. აღმდგენელთა ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი, როგორც ჩანს, ეკლესიის საფასადო დეკორის პირვანდელი სახის დაფიქსირება იყო. განახლებულ მონაკვეთებს ეტყობა ცდა – სამხრეთ ფასადზე ჯვრის ზედა მკლავის ირგვლივ ძველი ვარდულების ახლით ჩანაცვლებისას შენარჩუნებული ყოფილიყო XIII საუკუნის დროინდელი ვარდულის ნახატი, გარკვეულ წილად თავდაპირველი მორთულობა მართლაც შენარჩუნებულ იქნა, თუმცა სხვაობა (ქვის ჯიშისა და ფერის გარდა) აშკარად იგრძნობა შესრულების ხასიათში, ტექნიკასა და ოსტატობაში.

ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობის თანახმად, XVIII საუკუნისათვის მეტეხის ტაძარი მოქმედ მონასტერს წარმოადგენდა⁴⁰. ამასვე ადასტურებს საქართველოს ეკლესიის ისტორიის ერთი ეპიზოდი დაკავშირებული კათოლიკოსების – ანტონი I-ისა⁴¹ (1744-1755, 1767-1788) და იოსების (ჯანდიერი)⁴² (1755-1767) სახელთან, როდესაც, 1755 წელს, ანტონი I გადაყენებულ იქნა საკათალიკოსო საყდრიდან;

36 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, გვ. 481.

37 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, III, გვ. 298-300.

38 ვ. ბერიძე, მცხეთის კათედრალი „სვეტიცხოველი“ და „ქართლის მოქცევის“ სიუჟეტები მის ფრესკებში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XV-B 1948, გვ. 135-164.

39 ქართული სამართლის ძეგლები, III, გვ. 589-592; შდრ. ქრონიკები, ტ. II, თბ., 1897, გვ. 506; ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები, წ. IV, თბ., 1929, გვ. 64-67.

40 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, გვ. 341.

41 საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები, გვ. 123-129. ანტონი I-ის მოღვაწეობის შესახებ იხ.: თ. ჟორდანიას, ანტონი პირველი – საქართველოს კათოლიკოსი და ვლადიმირისა და იეროპოლის არქივისკოპოსი, საღვთისმეტყველო კრებული, №1 1991, გვ. 34-100; ქ. ნადირაძე, თვით ჟორდანიას საყურადღებო გამოკვლევა – ანტონი პირველი – საქართველოს კათოლიკოსი და ვლადიმირისა და იეროპოლის არქივისკოპოსი, საისტორიო მოამბე, №69-70 1997, გვ. 149-165.

42 საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები, გვ. 129-130.



მის ნაცვლად გამორჩეულ იქნა რუსთველი მთავარეპისკოპოსი იოსებო; თუმცადა, 1764 წელს, მეფე ერეკლე II-ის დახმარებით, ანტონი I კვლავ იბრუნებს საპატრიარქო საყდარს, იოსებს კი კვლავ რუსთავის სამწყსო ჩააბარეს. მალევე, ანტონი I-ის მოწინააღმდეგეებმა კვლავ სცადეს მის წინააღმდეგ გამოსვლა – 1764 წელს მოწვეულ იქნა საეკლესიო კრება, რომელმაც გაამართლა ანტონი I, ხოლო მისი მოწინააღმდეგენი დაისაჯნენ. დასჯილთა შორის იყო რუსთველი ეპისკოპოსი იოსებიც⁴³; იგი გასახლებულ იქნა სოფელ მეტეხში მდებარე ღმრთისმშობლის მონასტერში⁴⁴.

1802 წელს, ერეკლე II-ის შვილის, ფარნავაზის ცოლი და ქსნის ერისთავის გიორგის ასული ანნა მეტეხის ღმრთისმშობელს სწირავს ქსოვილს, „კვარცხლბეკად იატაკისა“. ამ ქსოვილის ადგილსამყოფელი ამჟამად უცნობია. მეტეხის ტაძრის კუთვნილ იმ ნივთთა შორის, რომლებიც გ. ბოჭორიძემ 1924 წელს ქართლის სხვა სიძველეებთან ერთად „მეტეხის“ მუზეუმს გადასცა, ეს ქსოვილი არ ჩანს. ცნობილია ქსოვილზე არსებული წარწერა, რომელიც 1902 წელს, ჟურნალ „მოგზაურში“ გამოქვეყნდა: „*კა შენ ხერუვიმთა უპატივოსნესო და ცათა უვრცელესო და ღრუბელთ სულ მცირე რომელმაც იტვირთე იგი მარგალიტისა შენსა მტრფობელი სამარადისო სამსახურებასა შენთა, სირთა შთამონასქისა სანატრელისა ს(რულია)დ საქართველოს მეფისა ირაკლი მეორისა ძისა უფლისწულისა ფარნავაზის ფერცხალი და თანახორცი, ქსნის ერისთავის გიორგის ასული ანნა გიძღვნი თითთა ნაღვაწსა ამას კვარცხლბეკად იატაკისა შენისა შეიწირე ესე ვითარცა ოდესმე ძემან მწულილი ქვრივისა მის და ნაცვლად გვავე მადლი და საფარველი შენი და ცხოვრებისა ჩვენისა განვრძობა ძით და ასულით ჩვენით და საუკუნესცა ცხოვრება საუკუნო მოგვანიჭე ჩვენ. აგვისტოს კა წელსა ჩებ, ქ(ორონი)კ(ონ)ს უქ.*“⁴⁵

1810 წელს ვინმე ანნამ, მოღარე პეტრეს მეუღლემ, მეტეხის ტაძარს შესწირა ბარძიმი, ფეშხუმი, ვარსკვლავი, კოვზი და ლახვარი (ყველა ვერცხლისა). ამ ნივთთაგან ჩვენამდე მხოლოდ ბარძიმმა და ვარსკვლავმა მოაღწია – ორივე მათგანი საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმშია დაცული (იხ. დამატება № 15); ბარძიმზე არსებული მხედრული წარწერიდან ცნობილი ხდება, რომ ანას მეუღლე, პეტრე მეტეხის ტაძარში განისვენებს („*მეუღლესა ჩემსა, მ(ო)ღარე პეტრეს, ტაძარსა მას დაფლულსა*“).

1884 წლამდე ტაძარში დაცული იყო ღმრთისმშობლის ორი ხატი. გაზეთ „დროებაში“ გამოქვეყნებული ცნობის მიხედვით, ისინი 1884 წლის 28 აგვისტოს მოუპარავეთ.⁴⁶ საგაზეთო სტატიაში შემონახულია ხატების ზოგადი აღწერილობა: „*ხატი ღვთისმშობლისა, კარებიანი, ვერცხლის ოქროთი დაფერილი. ეს ხატი იყო სიმაღლით ნახევარ ადლი, ხოლო სიგანით ერთი ჩარეკი. ხატს უსხედს თვრამეტი დიდრონი იაგუნდი, ათიც საშუალო, ცამეტი წვრილი ფირუზი, ათიც საშუალო მარგალიტი, ოცდა ცამეტი წვრილი მარგალიტი; ნაწილები უსვენია ვერცხლში ორმოცდა თერთმეტი; ოთხ გირვანქიანი ვერცხლის ხატი, ოქროთი*

43 საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ პატრიარქი იოსები წმინდანად იქნა შერაცხილი, მისი ხსენების დღეა 17 (30) ოქტომბერი.

44 Садзагелов-Ивериели, Исторический очерк Метехского храма, Пастырь, №18-19, 1891, გვ. 14.

45 სოფელი მეტეხი და მისი ნაშთი, მოგზაური, №9-10, 1902, გვ. 686.

46 დროება, №193, 1884, გვ. 2.

დაფერილი; გარდა ამ ქვს სამი გირვანქა დაუფერავი ვერცხლი.

მეორე ხატი იყო სამი ჩარეჭი სიმაღლე და სამი ჩარეჭი სიგანე. ამას ექნებოდა უმეტეს ოთხის გირვანქისა ვერცხლი თავის ოქროთი დაფერილი. ამასაც ჰქონდა რამდენიმე თვალი შვიდი თუ ცოტა მეტი.⁴⁷

ეპისკოპოს კირიონის აღწერიდან დამატებით ხდება ცნობილი, რომ ამ ორ ხატთან პირველი ტაძრის თავი-ხატი იყო, ხოლო მეორე, შედარებით პატარა – ბეთლემის ღმრთისმშობლისა.⁴⁸

ნიშნეულია, რომ გვიან შუა საუკუნეებში, სავარაუდოდ XVIII საუკუნის ბოლოს, მეტეხის ტაძარში გადაუტანიათ მაღალაანთ ეკლესიის კუთვნილი საეკლესიო ნივთები (აღდგომის ხატი, შეწირული 1689 წელს ნიკოლოზ მაღალაძის მიერ⁴⁹; მის მიერ შეწირული მეორე ხატი – ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრია; 1750 წლის ბარძიმი, შეწირული ნიკოლოზ მაღალაძის მიერ⁵⁰; 1796 წლის ფეშხუმი, მიტროპოლიტ იუსტინე მაღალაძის შეწირულება⁵¹ – იხ. დამატება №19-22). როგორც ჩანს, იმ პერიოდში მაღალაძეთა საგვარეულო საძვალე კომპლექსი მიტოვებული იყო და ამის გამო ნივთების გარკვეული ნაწილი მეტეხის ტაძარში გადმოიტანეს.

ძნელი სათქმელია, როდის უნდა გადაეტანათ მაღალაანთ ეკლესიიდან მეტეხის ტაძარში საეკლესიო ნივთები. 1764 წლის ერთ-ერთ საბუთიდან ირკვევა, რომ იმხანად მაღალაძეთა სასახლე გაუკაცრიელებული იყო – „წინარეხს მაღალაშვილების სასახლე ხარაბა დამწვარი არის“⁵². თუმცადა, იმავე საბუთიდან ჩანს, რომ ამ მხარეში მაღალაძეები კვლავ განაგრძობენ სახლობას. ვახუშტი ბატონიშვილის აღწერიდან ცხადი ხდება, რომ XVIII საუკუნის მეორე მეოთხედისათვის ტაძარს ჯერ კიდევ მაღალაძეები პატრონობენ. ამასვე ადასტურებს 1796 წელს, მროველი მიტროპოლიტის, იუსტინეს მიერ ბეთლემის ღმრთისმშობლისადმი შეწირული ფეშხუმი (იხ. დამატება № 22). ცხადია, რომ იმ პერიოდისათვის ტაძარი მოქმედი იყო და მას მაღალაძეები პატრონობდნენ.

ეკლესიის პლ. იოსელიანისეულ აღწერაში, რომელიც 1847 წელს კავთურას ხეობაში მისი მოგზაურობის შედეგად შეიქმნა⁵³ საეკლესიო ნივთები არ ჩანს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ იმ დროისათვის ისინი უკვე მეტეხის ტაძარში ინახებოდა. უცნობია, თუ რატომ მიატოვეს მაღალაძეებმა საკუთარი საძვალე.

47 იქვე, გვ. 2.

48 Садзагелов-Ивериели, დასახ. ნაშრ., გვ. 14.

49 ნიკოლოზ მაღალაძის საქტიტორო მოღვაწეობა კარგადაა ცნობილი: იგი იხსენიება სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე ჩასმული ვედრების რელიეფის წარწერაში (1674 წ.); მან შეაკეთებინა და მოახატვინა მაღალაანთ ეკლესია 1677 წელს; ასევე განაახლა ნიაბის ეკლესია 1682 წელს; 1704 წელს ნიკოლოზ მაღალაძემ სასხორში მთავარანგელოზთა ეკლესია ააგო თავისი დის – ხვარაშანის საფლავზე.

50 1750 წელს მღვდელ მღივან ქადაგმა ნიკოლოზ მაღალაძემ მეტეხის ტაძარს შესწირა ვერცხლის ბარძიმი, რომელიც მასზე არსებული წარწერის თანახმად (წარწერა ნიკოლოზის დროინდელია, ანუ 1750 წლისა) გაუკეთებია მის პაპის ძმას, არქიმანდრიტ ნიკოლოზს (1663-1700) (ნიკოლოზის თაობაზე იხ: პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, ტ. 3, გვ. 88-90.); XVIII საუკუნეში მოღვაწე ნიკოლოზ მაღალაძემ კი ეს ბარძიმი განაახლა, დაურთო წარწერა და შესწირა მეტეხის ტაძარს.

51 გარდა ამ შეწირულობისა, ცნობილია, რომ 1803 წელს იუსტინემ დადგა რუისის ტაძარში ტრაპეზი – ამაზე მოგვითხრობს ტრაპეზზევე არსებული წარწერა – შდრ. Г. Чубинашвили, К истории Руисского храма, Вопросы истории искусства, Тб., 1970, გვ. 204.

52 ს. კაკაბაძე, ქართლის 1725-1740 წლის აღწერის ნაწივეტი, საისტორიო კრებული, IV, 1929, გვ. 30.

53 პ. იოსელიანი, დიდი მოურავი გიორგი სააკაძის ცხოვრება, თბ., 1973.



ამასთანავე, საგულისხმოა, რომ მაღალაანთ ეკლესიის კუთვნილი ნივთები გადატანილ იქნა არა იქვე მდებარე ქვათახევის მონასტერში (რომელიც იმ დროს მოქმედი იყო), ან სოფელ წინარეხის ეკლესიაში, არამედ ბევრად უფრო მოშორებით, მეტეხის ტაძარში.

ეპისკოპოსი კირიონი თავის ნარკვევში საინტერესო ცნობას გვაწვდის ღმრთისმშობლის კიდევ ერთ ხატზე, რომელიც სასწაულებრივად მოეველინა მეტეხის მცხოვრებთ. 1886 წლის სექტემბრის თვეში, მეტეხის მახლობლად მდებარე სოფელ ჩოჩეთში ცხოვრობდა პოლკოვნიკ მიხეილ საყვარელიძის ქვრივი ნინო. მას სიზმარში გამოეცხადა ხატი ღმრთისმშობლისა, რომლის ბრძანებითაც მან მეტეხის ტაძრის მოძღვარს გაუმხილა საკურთხეველის კამარის ზემოთ არსებულ სამაღავეში დაცული ღმრთისმშობლის ხატისა და სახარების შესახებ. მითითებულ ადგილას მართლაც აღმოჩნდა ქვევრში დამალული ხატი და სახარება. როდესაც ნინომ იხილა ნაპოვნი ხატი, მასში ამოიცნო სიზმარში გამოცხადებული ღმრთისმშობლის სახე. ხატი დაასვენეს ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ბურჯთან, სადაც მანამდე ზემოსხენებული ღმრთისმშობლის ორი ხატი ესვენა.

ხატი ამჟამად დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმში (იხ. დამატება №19). მასზე არსებულ ორ მხედრულ წარწერათაგან ერთი ხატის თანადროულია – დაზიანებულ ტექსტში იხსენიება ხატის შემწირველი მღვდელი, ქადაგი ნიკოლოზ მაღალაძე; მეორე წარწერაში (იგი მოგვიანებით, 1886 წელს ჩაურთავთ ხატის ზედა აშიაზე) მოთხრობილია ნინო მაღალაძის მიერ ხატის პოვნის ამბავი.

ხელოვნების მუზეუმში ინახება მღვდლის ჭურჭელი (იხ. დამატება № 16), რომელიც, მხედრული წარწერის თანახმად, მეტეხის ტაძრისათვის შეუწირავს იოსებ ყავარაშვილს. წარწერა, სავარაუდოდ XIX საუკუნეს უნდა ეკუთვნოდეს. საისტორიო წყაროებში ეს პირი სხვაგან არ ჩანს.

1891 წელს, ტაძრის მესამედ აღდგენისას, განუახლებიათ მხოლოდ მისი საპერანგე წყობა: ძველი ან დაკარგული ფილები შეიცვალა ახლებით. იმხანად გამოუყენებიათ მუქი ყავისფერი ქვა, რის გამოც აღდგენილი მონაკვეთების გარჩევა ძნელი არაა. ტაძრის სამხრეთი კედლის ცენტრში გაჭრილი კარის თავზე განათავსეს ფილა, რომელზეც განედლებული ჯვრის გამოსახულებაა წარმოდგენილი, ჯვრის ზედა მარცხენა მონაკვეთზე ამოღარულია ტაძრის აღდგენის თარიღი – 1891. ჯვრის გამოსახულებიანი ქვა ჩაიდგა, აგრეთვე, დასავლეთი კედლის შესასვლელის თავზე.

აღდგენილი ტაძრის ხელახალი სატფურება 1898 წლის 9 აგვისტოს მოხდა. ტაძარი აკურთხა საქართველოს იმდროინდელმა ეგზარქოსმა ფლაბიანემ. გაზეთ „ივერიის“ ცნობით, ტაძარში ოცი წლის განმავლობაში ყოფილა წირვა-ლოცვა შეჩერებული.⁵⁴

მოგვიანოდ, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, მეტეხის ტაძარი ათწლეულების მანძილზე დაკეტილი იყო.

1968 წელს, სპეციალური სამეცნიერო-სარესტავრაციო საწარმოო სახელოსნოს მიერ განორციელდა ტაძრის სარესტავრაციო სამუშაოები, ნაგებობა კრამიტით გადაიხურა; გაიწმიდა და კეთილმოეწყო ტაძრის მიმდებარე ტერიტორია.

54 ივერია, №172, 1898, გვ. 2.

* * *

მეტეხის ტაძრის ისტორიის ცალკეული, თუმცა კი არსებითი ეტაპების აღდგენა საკუთრივ ნაგებობაზე შემორჩენილი სააღმშენებლო ფენებისა და ეპიგრაფიკის გარდა, ნაწილობრივ შესაძლებელია ისტორიული დოკუმენტების, ტაძრის კუთვნილი საეკლესიო ნივთების და მათზე არსებული წარწერების მიხედვით. ეს მასალები ცხადყოფს, რომ ქართლის მეტეხის ტაძარს საუკუნეების მანძილზე არ დაუკარგავს მნიშვნელობა და მუდამ წარმოადგენდა საეკლესიო თუ საერო პირთა ზრუნვის საგანს. შემდგომი კვლევა – მათ შორის არქეოლოგიური გათხრები – უთუოდ შეავსებს ამ სურათს.

დამატება

ქართლის მეტეხის ტაძრის სიძველეები ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრისა და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ხელოვნების მუზეუმის საცავებში

1. მეტეხის ოთხთავი⁵⁵ (ხეც. H-2903); ეტრატი (9x7 სმ.), 270 ფ., 1581 წ. (სურ. 7).

სახარების ტექსტი ნაწერია ნუსხურით, ხოლო საზედაო ასოები და ცალკეული გრაფემები – ასომთავრულით, ისინი წითელი მეღნიტაა შესრულებული. სახარებას აქვს რამდენიმე ნუსხური და მხედრული მინაწერი. ზოგიერთი სახარების თანადროულია, ხოლო რამდენიმე მოგვიანო ხანისა. სახარების თანადროული წარწერებიდან ირკვევა, რომ ოთხთავი 1581 წელს გადაუწერია ბესარიონს კათოლიკოს ნიკოლოზის დაკვეთით.

სახარების თანადროული წარწერები:

ლ(უ)კ(ა)მ მ(ა)ხ(ა)რ(ო)ბ(ე)ლო შ(ე)იწყალე ბეს(ა)რიონ :: (ნუსხური, ფ. 161v).

გ(იორგ)ის შ(ე)უნდნეს ღ(მერთმ)ან . ა(მ)ინ : და ვინცა : | ბრძ(ა)ნოთ თქ(ვე)ნცა შ(ე)იუნდნეს ღ(მერთმ)ან . ა(მ)ინ ა(მ)ინ :: | აღიწერა წიგნი ესე : ქორ(ო)ნიკონსა : სდთ :: | თ(ვეს)ა : ივნისსა : იზ : დღესა შ(ა)ბ(ა)თსა დასაბამითგ(ა)ნთა | წელთა :: (ნუსხური, ფ. 228v)

ქ :: ჩვენ :: ქრისტეს :: მღთისა :: მიერ :: კურთხეულმან :: ძემან :: მეფისამან :: ლევანისმან :: ქართლისა :: კათალიკოზმან | პატიაქმან :: ნიკოლოვოზ :: შემოგწირე :: ოთხთავი :: ესე :: შენ :: დიდებულსა :: და საშინელსა : მეტეკთა :: ღმრთის :: მშობელსა :: სულისა :: ჩუენ | ისა :: სახასარადა :: დ(ა) :: ცოდვათა :: | ჩუენტა :: შესანდობელა | დ(ა) :: და :: ვინცა :: ეს :: ჩუენგან :: | შემოწირული :: ოთხთავი :: | გამოგწიროს :: ჩუენსამცა :: ცოდვასა და :: კანონსა :: | ქუეშე

55 მ. ჯანაშვილი, სოფელ მეტეხის ოთხთავი (1049 წლისა), ივერია, 1892, №79, გვ. 3; №80, გვ. 2; მეტეხის ოთხთავის მინაწერების კრიტიკული გამოცემისათვის იხ.: თ. ჯოჯუა, მეტეხის ოთხთავი, თბ., 2005, გვ. 190-199.



∴ არის ∴ დღესა ∴ მას ∴ | დიდსა ∴ გ(ა)ნკითხვისასა ∴ და ∴ | წყეული ∴ და
შერეუნილი ∴ იყოს ∴ ჩუენს ∴ | ჯარისა და ონფორისაგან ∴ სჯულის ∴ |
ქრისტიანობისაგ(ა)ნმც(ა) ∴ | შეიცულების ∴ ამინ ∴ (მხედრული, ფ. 229-230)

სახარების ფურცლებზე დაცული გვიანი ხანის მინაწერები მოგვითხრობენ სახარების განახლებაზე მღვდელ დიმიტრის მიერ, დაკვეთა შერმაზან ბარათაშვილის ასულის ანას მიერ მოხდა. განახლებულ იქნა ოთხთავის ცალკეული ფურცლები, თითოეული სახარების დასაწყისში ჩამატებულია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტის შემცველი მცირე ზომის ამონაჭერი ფურცლები.

განახლების დროინდელი წარწერები:

ღ(მერთ)ო შეიწყ(ა)ლუ ც(ო)დვილის ღ(ი)მიტრის ს(უ)ლი ა(მ)ინ (ნუსხური, ფ. 228v).

სილოანს შეუნდ(ენ)ეს | ღ(მერთ)მან [...] (ნუსხური, ფ. 230v).

ღ(იდებ(ა)ღ ღ(მერთ)სა სრ(უ)ლმყოფ(ე)ლსა ყ(ოვე)ლისა კ(ეთ)ი(ლ)ის(ა)სა : გავაკეთე წ(მიდა)ღ და ს(უ)ლთა გ(ა)ნმანათლ(ებ)ელი ოთხთავი ესე მე მწერელმ(ა)ნ მღ(ვ)დ(ე)ლმ(ა)ნ დიმიტრი ∴ უ(ფალ)ო ი(ეს)ო ქ(რის)ტე . და წ(მიდა)ო მ(ე)ტეხთა ღ(მრ)თის მშ(ობ)ელო დაიცევ და დაიფარე გ(უ)ლს მოდკინედ მვედრებ(ე)ლი შ(ენ)ი და ძისა შ(ენ)ისა | ბარათას შვილის შერმაზანის ასული ბატონი ანა ∴ და მეოხ ექმენ დღესა მ(ა)ს დიდსა გ(ა)ნკითხვის(ა)სა | და გ(ა)ნუშაღე ს(უ)ლთა მისთა ს(ა)ყოფ(ე)ლ(ა)დ ს(ა)ს(უ)ფ(ე)ვ(ე)ლი : დაიცვენ ორსავე შ(ინ)ა ცხ(ო)რ(ე)ბასა წ(მიდა)ო ღ(მრ)თის მშ(ო)ბ(ე)ლო | ძენი და ასულნი მისნი ქაიხოსრო | და დარეჯან : და ნუ გ(ა)ნაშორებ ს(ა)ფსარველსა შ(ენ)სა მ(ა)თგ(ა)ნ ა(მ)ინ ∴ (ნუსხური, ფ. 231r).

ფ. 231r-ზე არსებულ წარწერაში მოხსენიებული შერმაზან ბარათაშვილის ასული ანა, როგორც სხვა ისტორიული საბუთებიდან ჩანს, არის აშოთან ბატონიშვილის (იხსენიება სახარების ბუდის ასომთავრულ წარწერაში; იხ. დანართი №2) მეუღლე. ამდენად, ოთხთავის ფურცლებზე დაცული გვიანი ხანის ამ ორი მინაწერისა და ვერცხლის ფირფიტის ქვემოთ მოყვანილი წარწერის შინაარსის შეჯერებით დგინდება სახარების განახლების თარიღი – 1672 წელი.

2. სახარების ბუდე⁵⁶ (8,2x5,2 სმ.); 1672 წ., სემხმ. საინვ. №ქ. 783; ხეც. H-2903. ვერცხლი, ოქრო, სევადი (სურ. 7-8).

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ხელოვნების მუზეუმში დაცულ ბუდის ამ ფრაგმენტს სევადით შესრულებული ექვსსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა ამკობს:

ქ . ღ(მერთ)ო : დაიცევ : ორსავე შ(ინ)ა | ცხ(ოვე)რ(ებ)ა(ს)ა : ბ(ა)ტ(ო)ნისშვილი : აშოთან | მეტეხთა : ღ(ვთ)ისმშ (sic) : მშობ(ე)ლო : მ(ე)ოხ : ექმენ : დღესა : მ(ა)ს დიდსა : გ(ა)ნკითხვისსა აშოთანს : ა(მ)ინ : | ქ(ორონი)კ(ონ)სა : ტღ.

56 მეტეხის ოთხთავი და ვერცხლის ბუდის ნაწილი, ს. ჯანაშიას მიერ, 1923 წელს იქნა ჩამოტანილი მეტეხის ტაძრიდან; ხოლო 1924 წელს ვერცხლის კუბოს დარჩენილი ერთი ფრაგმენტი თბილისში, სხვა ნივთებთან ერთად, ჩამოიტანა გ. ბოჭორიძემ.



ბუდის მეორე მხარეს სევალითვე შესრულებული ერთ სტრიქონიან არაბული წარწერა⁵⁷:

انكرهمل اي ف ي حلب ي ن ي د اش ري ح ل عمل ١٠٦٧٢

გააკეთა უკნინესმა შაჰინ აღ-ჰაბიბი 10672 [წლის] შემოდგომაზე.

გ. ბერადის შენიშვნით, გამართული კალიგრაფიით შესრულებულ ტექსტში თარიღი – 1672 მოცემულია ციფრებით, ამასთან – ქართულის გავლენით (ქართულად – ათას ექვსას სამოცდათორმეტი); არაბულისთვის სწორი იქნებოდა „١٦٧٢“, და არა „١٠٦٧٢“; წაკითხვა „انكرهمل اي ف“ („შემოდგომაზე“) სავარაუდოა. არ არის გამორიცხული, რომ აქ ეწეროს „انكرهمل“, რაც შაჰინ აღ-ჰაბის ხელობას უნდა აღნიშნავდეს („ბეჭდის მჭრელი“, „ბეჭდების დამამზადებელი“).

ვერცხლის ბუდის დანარჩენი ნაწილები, მეტეხის ოთხთავთან ერთად ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრშია დაცული. კუბოს წინა პირზე ჩვილელი ღმრთისმშობელია გამოსახული, მის ზემოთ, კუთხეებში – თითო ანგელოზი; უკანა მხარეს ქრისტე პანტოკრატორია წარმოდგენილი, რომლის ზემოთაც კუთხეებში ყვავილებია გამოსახული; ზედა ფირფიტაზე წმ. მოციქულთა პეტრეს და პავლეს ფიგურებია განთავსებული; ბუდის გვერდითა ნაწილების ერთ ფირფიტაზე ოთხი მახარებლის ნახევარფიგურაა წარმოდგენილი, ხოლო მეორე ფირფიტაზე, რომელიც სამ ნაწილადაა გაყოფილი, ვერტიკალურად მიმართული ხუთ-ხუთი ოქროს ჯვარია ჩასმული.

როდესაც მ. ჯანაშვილმა, 1892 წელს, აღწერა მეტეხის ტაძარში დაცული სახარების ეს ბუდე, იმ დროს ჯერ კიდევ ჩანდა სევადის ტექნიკით შესრულებული გამოსახულებების ფერები. მის აღწერებში ჩანს ლურჯი და მწვანე ფერი. ამჟამად, ეს ფერები მთლიანად გაშავებულია.

3. ფერწერული ხატი წმ. კოზმან და დამიანეს გამოსახულებით (31x26,5 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №ხ. 439; ხე, ტემპერა (სურ. 9).

ხელოვნების მუზეუმის კატალოგში, ისევე როგორც გ. ბოჭორიძის აღწერაში, მითითებულია, რომ ხატზე გამოსახულია წმ. პეტრე და პავლე მოციქულები. ფიგურების სამოსის, სახეთა ტიპისა და ატრიბუტების მიხედვით ცხადი ხდება, რომ აქ წარმოდგენილი არიან წმინდა მკურნალნი – კოზმან და დამიანე.

ხატზე ორივე წმინდანი სრული ფიგურითაა გამოსახული. ისინი ოდნავი ბრუნით არიან მიმართულნი ხატის ზემოთ, ცენტრში, ღრუბლებში გამოსახული მაცხოვრის ნახევარფიგურისკენ. მაცხოვარს ორივე ხელი კურთხევად აქვს გაწვდილი.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის მცირე ნაწილი აღარაა შემორჩენილი. ხატის ზედაპირი კრაკელიურებითაა დაფარული. ჩანს ჭიის კვალი. ჩარჩოზე შეინიშნება ნალურსმევი გარკვეული ინტერვალებით. სავარაუდოდ, ხატს ლითონის ჭედური ჩარჩო უნდა ჰქონოდა.

4. ღმრთისმშობელი ჯვარცმით (28,5x24 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №ხ. 516; ხე, ლეკასი, ტემპერა (სურ. 10).

⁵⁷ წარწერა წაკითხვა აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის დირექტორის მოადგილემ, გ. ბერაძემ.

ახტირის⁵⁸ ღმრთისმშობლის ხატის ძირითადი ნაწილი უჭირავს მკმუნვარე დედალეთისას ნახევარფიგურას, რომლის მარცხნივაც შედარებით მცირე ზომის ჯვარცმული მაცხოვრის სრული ფიგურაა წარმოდგენილი. ღმრთისმშობელს ვედრებად ხელები მკერდთან აქვს მიტანილი. მოსავს ოქროსფერი მაფორიონი, ამასთან თავი არ აქვს დაბურული.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ზედაპირი და გრუნტი ზოგიერთ მონაკვეთზე წარხოცილია. ღმრთისმშობლის გამოსახულების შუაში დამწვრის კვალი ჩანს. ჩარჩოს ხის ზედაპირი ზოგან ამოტეხილია.

5. ჯვარცმის ფერწერული ხატი (35x31,5 სმ); XVII-XVIII სს., სემხმ. საინვ. №ხ. 443; ხე, ტილო, ზეთი (სურ. 11).

კომპოზიციის ცენტრში ჯვარზე გაკრული მაცხოვრის ფიგურაა გამოსახული, მის ორივე მხარეს ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე მახარებლის სამი მეოთხედით ჯვარცმულისკენ მიმართული ფიგურებია წარმოდგენილი. ორივეს ერთი ხელი მწუხარების ნიშნად სახესთან აქვთ მიტანილი, ხოლო მეორე – ვედრებად გაწვდილი მაცხოვრისკენ. ხატს ახლავს ბერძნული განმარტებითი წარწერები: ღმრთისმშობლის ფიგურასთან – ΜΡ, იოანესთან Ιω, მაცხოვართან ΙC || ΧC .

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის ზედაპირი კრაკელურებითაა დაფარული. რიგ მონაკვეთებში, ფერადოვანი ფენის ანატკეცების გამო, ჩანს ტილოს ზედაპირი. საღებავები გამუქებულია. ხატის ხის ჩარჩოს ქვედა მარცხენა მონაკვეთი ჩამოტეხილია.

6. ქრისტე პანტოკრატორის ფერწერული ხატი (11,7x8,8 სმ); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №ხ. 411; ხე, ტემპერა.

ყავისფერ ფონზე წარმოდგენილია აღსაყდრებული მაცხოვრის ფიგურა, მუხლებამდე. ქრისტეს მოსავს ვარდისფერი ქიტონი და ლურჯი ჰიმათიონი. მაკურთხეველი მარჯვენა ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი, მარცხენაში კი უჭირავს ყავისფერი სფერო, რომელსაც მცირე ჯვარი აგვირგვინებს. მაცხოვრის შარავანდთან ასომთავრული წარწერაა: **ი(ეს)ო ქ(რისტ)ე**. ხატს ოქროსფერით შესრულებული ვიწრო ჩარჩო შემოუყვება.

ხატი მცირედაა დაზიანებული. ფერწერული ფენის ზედაპირზე შეიმჩნევა ანატკეცები. ჩანს ჭიის კვალი.

7. წმინდა ნიკოლოზის ფერწერული ხატი (34x29 სმ); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №ხ. 435; ხე, ტემპერა.

სამფიგურიანი კომპოზიცია ყავისფერ ფონზეა გაშლილი. ცენტრალური ადგილი უჭირავს წმ. ნიკოლოზის წელზედა ფიგურას, მკერდთან ამართული მაკურთხეველი მარჯვენით და ძვირფასი ქვებითა და მედალიონებით შემკული სახარებით მარცხენაში. წმინდანი მღვდელმთავრის ტრადიციულ სამოსშია შემოსილი (ლურჯი კვართი, წითელი ბისონი, რომელსაც ოქროსფერი მცენარეული ორნამენტები ამკობს და მწვანე ომოფორი, დამუშავებული ასევე ოქროსფერი მცენარეული თუ გეომეტრიული ორნამენტებით). თავზე ძვირფასი ქვებით მოლჭვილი მიტრა ადგას და პანალია უკეთია.

კომპოზიციის ზედა ნაწილში, წმ. ნიკოლოზის თავის ორივე მხარეს

58 Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, составила С. Снегирева, Ярославль, 2000, გვ. 204-206.

მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის მჯდომარე, მუხლებამდე ფიგურებია. ორივე ფიგურა სამი მეოთხედით წმინდანისკენაა მიმართული. მღვდელმთავრის მარჯვნივ, წითელ ქიტონითა და ლურჯ ჰიმატიონით შემოსილი მაცხოვრის ფიგურაა გამოსახული, მარჯვენა მაკურთხეველი ხელით და მარცხენაში სახარებით; მარცხნივ ოქროსფერი სტოლათი და ლურჯი მაფორიონით მოსილი ღმრთისმშობელია წარმოდგენილი, რომელსაც ხელში ომოფორი უჭირავს და მღვდელმთავრისკენ აქვს გაწვდილი. სამივე ფიგურა შარავანდის გარეშეა მოცემული.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის ზედაპირი კრაკელურებითაა დაფარული. მცირე მონაკვეთებზე ფერადოვანი ფენის ანატკეცებია. საღებავები გამუქებულია.

8. ჯვარცმის ფერწერული ხატი (46x32 სმ.); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №ხ. 474; ხე, ტილო, ზეთი.

ჯვარცმის სამფიგურიანი კომპოზიცია იერუსალიმის ფონზეა წარმოდგენილი. ხატის ცენტრალური ნაწილი უჭირავს ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებას. ჯვრის ორივე მხარეს ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე მახარებლის სრული ფიგურებია მოცემული. ღმრთისმშობელი შემოსილია ვარდისფერი სტოლითა და ლურჯი მაფორიუმითაა. იოანე მახარებელი კი მუქ ლურჯი ქიტონით და წითელ ჰიმატიონით. სამივე ფიგურის შარავანდი წითელი რკალითაა მინიშნებული. ჯვრის ქვემოთ, გოლგოთის თხემზე გამოსახულია ადამის თავის ქალა.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის მთელი ზედაპირი კრაკელურებითაა დაფარული. ზედაპირის მცირე მონაკვეთებზე ანატკეცებია, ჩანს ტილოს ზედაპირი.

9. მირქმის ფერწერული ხატი (31x24,5 სმ.); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №512; ხე, ტემპერა.

სუთფიგურიანი კომპოზიცია იერუსალიმის ტაძრის ინტერიერშია წარმოდგენილი. ჩვილი მაცხოვრის ფიგურა წმ. სვიმეონს უჭირავს ხელში; მიმრქმელს მოსავს ოქროსფერი ქიტონი და მუქი ლურჯი ჰიმატიონი. მის მარცხნივ ანა წინასწარმეტყველის ფიგურაა მოცემული, მუქი ლურჯი სტოლათი, მოწითალო-ოქროსფერი მოსასხამით და მონაცრისფრო-თეთრი თავსაბურავით. ხელები მკერდთან აქვს გადაჯვარედინებული. მიმრქმელის მარჯვნივ ღმრთისმშობელი და მართალი იოსებია გამოსახული; ღმრთისმშობელი ლურჯი სტოლით და ოქროსფერ მაფორიუმითაა შემოსილი, იოსები კი – წითელი ქიტონით და ლურჯი ჰიმატიონით. იოსებს მარჯვენა ხელში უჭირავს გალია, ორი მტრედით. ფიგურათა ოქროსფერი შარავანდები თეთრი რკალითაა შემოვლებული, ხოლო ყრმა მაცხოვარი უშარავანდოდაა გამოსახული.

ფერწერული ფენა დაზიანებულია – შეინიშნება ანატკეცები. ჩანს ჭიის კვალი.

10. წმინდა ნიკოლოზის ფერწერული ხატი (31,5x28 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №27; ხე, ტემპერა.

სამფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი უჭირავს წმ. ნიკოლოზის ნახევარფიგურას. მას მარჯვენა ხელი მაკურთხეველი აქვს,

ხოლო მარცხენაში გადაშლილი სახარება უჭირავს. წმინდანი ტრადიციულ სამღვდელმთავრო სამოსშია შემოსილი, მარავანდი ოქროსფრითაა შესრულებული, რომლის გვერდებზეც რუსული განმარტებითი წარწერაა. ამ წარწერის ქვემოთ, წმ. ნიკოლოზის ორივე მხარეს ოვალურ მანდორლებში მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის სრული ფიგურებია წარმოდგენილი ღრუბლებში.

ხატი დაზიანებულია. მხატვრობის ნაწილი აღარაა შემორჩენილი. ფერწერული ფენის ზედაპირი კრაკელიურებითაა დაფარული. ხატზე ჭიის კვალი ჩანს. ჩარჩოზე შეინიშნება ნალურსმევი გარკვეული ინტერვალებით. როგორც ჩანს, ხატს ჭედური ჩარჩო ჰქონდა.

11. „ნიშანი“ ღმრთისმშობლის ხატი (34x26 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №88; ხე, ტემპერა.

ხატზე წარმოდგენილია ღმრთისმშობელი-ორანტას ნახევარფიგურა, ოქროსფერ მედალიონში მოქცეული ყრმა მაცხოვრის ნახევარფიგურით წიაღში. მაცხოვარი შემოსილია წითელი ქიტონითა და მომწვანო-მოლურჯო ჰიმატიონით, მარჯვენა ხელი კურთხევად აქვს შემართული, მარცხენაში კი გრაგნილი უჭირავს. ღმრთისმშობელი შემოსილია მოლურჯო-მომწვანო სტოლაითა და ოქროსფერი მაფორიუმით. გამოსახულებებს ახლავს ბერძნული და რუსული განმარტებითი წარწერები.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის ზედაპირი კრაკელიურებითაა დაფარული, ცალკეულ მონაკვეთებზე ანატკეცებია. ჩანს ჭიის კვალი.

12. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფერწერული ხატი (31,5x25,5 სმ.); XVIII ს., სემხმ. საინვ. №110; ხე, ტემპერა.

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატი აერთიანებს სცენებს წინამორბედის ცხოვრებიდან. ცენტრალური არე უჭირავს წმ. იოანეს სრულ ფიგურას, ის შემოსილია ტრადიციულად ტყავის სამოსით, რომლის ზემოდანაც მუქი ლურჯი ჰიმატიონი მოსავს. მარცხენა ხელში მას უჭირავს ფეშხუმი მაცხოვრის ფიგურით, მკლავზე კი გაშლილი გრაგნილი აქვს გადაფენილი სლაგური წარწერით. ნათლისმცემელს მარჯვენა ხელი ფეშხუმისკენ აქვს გაწვდილი, როგორც მინიშნება ქრისტეზე-მსხვერპლზე. წინამორბედის თავს ზემოთ, ხატის ზედა ნაწილში ორ ანგელოზს შორის, ღრუბლებში გამოსახულია უფალი საბათი. ხატის ქვედა ნაწილში, ნათლისმცემლის ორივე მხარეს თითო სცენაა მისი ცხოვრებიდან: „წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობა“ და „წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა“.

ხატი მცირედაა დაზიანებული, მის ზედაპირზე შეინიშნება კრაკელიურები, ხატს აქვს მცირე ანატკეცები.

13. ჩვილელი ღმრთისმშობლის ფერწერული ხატი (7,5x6,5 სმ.); XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №768; ხე, ტილო, ტემპერა, ვერცხლი (სურ. 12).

მცირე ზომის ხატზე წარმოდგენილია ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობლის ნახევარფიგურა. დედაღვთისას და ყრმა იესოს გამოსახულებები მცენარეული ორნამენტით გაფორმებულ ვერცხლის მოჩარჩოებაშია მოქცეული.

ხატი დაზიანებულია. ფიგურების ქვედა ნაწილზე ფერადოვანი ფენა წარხოცილია, ჩანს ტილოს ზედაპირის ნაწილი. შემორჩენილი ფერწერული ფენის ზედაპირზე ანატკეცებია; გარდა ამისა, ზედაპირი კრაკელიურებითაა დაფარული.

14. ღმრთისმშობლის ხატი, ე.წ. „მწუხარეთა სიხარული“ (31x27,5 სმ), XVIII-XIX სს., სემხმ. საინვ. №765; ხე, ტემპერა, ვერცხლი.

მრავალფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრალურ არეზე ღმრთისმშობლის სრული ფიგურაა გამოსახული; მის ორივე მხარეს ღმრთისმშობლისკენ ვედრებად მიმართულთა ფიგურებია. მათ შორის ორი ანგელოზისა და ორი წმინდანის ფიგურაა მოცემული, ისინი ადამიანებს დედაღვთისაზე მიუთითებენ. ღმრთისმშობლის ზემოთ გამოსახულია მანდორლაში მოქცეული მაცხოვრის ნახევარფიგურა კურთხევად გაწვილი ორივე ხელით. მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის, წმინდანებისა და ანგელოზთა ფიგურების შარავანდები ვერცხლით ყოფილა შექმნილი. ღმრთისმშობლის ფიგურასთან გაშლილი გრაგნილებია გამოსახული. მათზე მოცემულია ტექსტი იმ საგალობლებიდან, რომელთა საფუძველზეც შეიქმნა ეს ხატი.

ხატი დაზიანებულია. ერთი ანგელოზის ვერცხლის შარავანდი დაკარგულია. ფერწერული ზედაპირი კრაკელურებითაა დაფარული. ხატის ჩარჩოს ზედაპირზე მცირედი ანატეკეცებია.

15. ვერცხლის ბარძიმი და ვარსკვლავი; 1810 წ., სემხმ. საინვ. №ქ. 777. ბარძიმი: სიგრძე – 30,15 სმ., დიამეტრი – 10 სმ. ვარსკვლავი: დიამეტრი – 10 სმ. (სურ. 13).

ბარძიმს აქვს სპირალურად განლაგებული მხედრული წარწერა:

მეტეხის ეკლესიასა ყდ წისა მიცუალებისასა შემგწირე ანნამ ბარძიმი ფეშხუმი კამარა კოვზი და ლახვარი ვერცხლისა დაფარებით რა მეუღლესა ჩემსა მლარე პეტრეს ტაძარსა მას

დაფლულსა მეცა შდ სიკუდილისა მეუღლესა თა საფლველსა სძალსა თუთას მაიათი გვენხო მისა შენისათა დღესა საშინელსა შემწირველნი მგვიხსენებდეთ დეკტემბერს ა წელსა ჩყი.

ვარსკვლავის ცენტრში მედალიონში ჩაწერილი, სამყურა მკლავებიანი ჯვარია განთავსებული.

16. მღუღრის ჭურჭელი; XIX ს., სემხმ. საინვ. №ქ. 781. მასალა: ვერცხლი. სიგრძე – 5 სმ., დიამეტრი – 5 სმ., ძირის დიამეტრი – 4 სმ. (სურ. 14).

მცირე ზომის ჭურჭელს ზედა არეზე აქვს ერთსტრიქონიანი მხედრული წარწერა:

ქ. შემოგწირე მეტ(ე)ხთა ხვთიშობელს იოსბე (sic) ყავარაშვილი*

17. მცირე ნივთების შესანახი ბუდე (17,5x11 სმ); სემხმ. საინვ. №1495. ფერადი აბრეშუმის ძაფი, ბამბისა და აბრეშუმის ქსოვილი, ვერცხლმკედი. შექმნილია 1925 წ.

ბუდის ჩალისფერ-მოყვითალო მიწარზე სახეს ქმნის ჭვირული ყაისნაღურით ნაკერი კვადრატები. ამ კვადრატებში ყავისფერი, წითელი, ყვითელი აბრეშუმის ძაფებით და ვერცხლმკედით ამოყვანილი გეომეტრიული ფიგურებია ჩაწერილი. ბუდის კიდეს ზოლად გასდევს აბრეშუმის ძაფითა და ვერცხლმკედით ნაქარგი სამკუთხედებითა და რომბებით შექმნილი სახეები. ბუდის სარჩულად გამოყენებულია მცენარეული ორნამენტებით შექმნილი, დაჩითული ბამბის ქსოვილი.

ბუდე დაზიანებულია: მისი სარჩული შემოფლეთილი და გახუნებულია,

ხოლო აბრეშუმის ძაფი კი ალაგ-ალაგ დაწვეტილია.

18. სამკვეთლოს გადასაფარებელი (105x98 სმ.); სემხმ. საინვ. №2274; მაუდი, ბამბის ძაფი (სურ. 15).

წითელი ფერის სწორკუთხა მიწარი რამდენიმე სახის ჩარჩოშია მოქცეული; მოჩარჩოებისთვის ძირითადად ორი ტიპის ორნამენტი გამოყენებული: მცენარეული და ტალღოვანი. მცენარეული ორნამენტი შავი და თეთრი ფერის ქსოვილითაა შექმნილი, ხოლო ტალღოვანი – ყვითლითა და მწვანეთი. წითელი ფერის მიწარის ცენტრში მედალიონში ჩაწერილი, ცენტრიდან გარეთ მიმართული, წრიულად განლაგებული რვა ცალი ყვავილია წარმოდგენილი. მიწარის ოთხივე კუთხეს წრეების მეოთხედებით შექმნილ არეში ჩაწერილი ყვავილები ამკობს, ისე, რომ ყვავილთა თავები მედალიონისკენაა მიმართული. მედალიონი და წრეების მეოთხედები წითელი და ლურჯი ფერის ქსოვილებითაა მოჩარჩოებული.

გადასაფარებელი დაზიანებულია, მაუდი დაჩრჩილული და დახეულია.

ქართლის მეტეხის ტაძარში დაცული მაღალაანთ ეკლესიის კუთვნილი ნივთები

19. ღმრთისმშობელი ოდიგიტრიის ფერწერული ხატი (47x33,8 სმ.); XVII საუკუნის მეორე ნახევარი. სემხმ. საინვ. №ქ. 757; ხე, ტემპერა, ვერცხლი, ნახევრად ძვირფასი ქვები (სურ. 16).

შუშთან კუბოში ჩასვენებულ ხატზე გამოსახული ღმრთისმშობელი ლურჯი სტოლით და წითელი მაფორიუმითაა შემოსილი, მარცხენა ხელში ყრმა მაცხოვარი უჭირავს, ხოლო მარჯვენა მისკენ აქვს მიმართული. მაცხოვარი ლურჯი ქიტონით და თეთრი ჰიმატიონითაა შემოსილი, მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს, მარჯვენა კი მაკურთხეველი აქვს. ჭედური ჩარჩოს ქვედა არშიაზე ძლიერ დაზიანებული სამ-სტრიქონიანი მხედრული წარწერაა, რომლის თანახმადაც ბეთლემის ღმრთისმშობლის ხატი მოუჭედვინებია მღვდელ-ქადაგ ნიკოლოზ მაღალაძეს:

ქ . მე . ყ(ოვლა)დ . უღირსმან . მღვდელ(მან) . მაღალ[აძემან] . ქადაგმან . ნიკოლოზ . [მოვაჭ]ედინე | ხატი . ესე . ბეთლემის . ღ(მრ)თის . მშობლისა . საოხად . სულთა . და . ჯორცთა . ჩემთა . და [ძ]ეთ[ა] | და . აღსაზრდელად . და . მეუღლისა . ჩემისა . სა[ოხად] . შეიწირე . [...] მწ[ვლილი]

ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის ჭედური შარავანდები რვა ძვირფასი თვლითაა შემკული. ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის თავებთან, ვერცხლის ფონზე განმარტებითი ასომთავრული წარწერებია. ღმრთისმშობელთან: **ბეთლ(ემ)ისა ყ(ოვლა)დ წ(მიდა)ღ ღ(მრ)თის მშ(ო)ბ(ე)ლი;** მაცხოვართან: **ი(ეს)ო ქ(რისტ)ე.**

ხატის ჩარჩოს ზედა არშიაზე, ცენტრში განთავსებული ხუთ სტრიქონიანი მხედრული წარწერა მოგვითხრობს 1888 წელს, მეტეხის ტაძრის სამალავში ხატისა და მასთან ერთად სახარების პოვნის ამბავს:

ქ . ხატი ესე ღვთისმშობლისა და მასთან პატარა

**სახარება ტყავზედ დაწერილი 1049 წ.⁵⁹ ვიპო
ვე სიზმრით მეტეხის ეკლესიის სამალავში 6
ინო მიხეილ (ბატონიშვილის) ასულმა მაღალაშვი
ლისა საყვარელიძის ქვრივმა 1886 წ. ეკენ. 15 დ.**

ხატი, როგორც ჩანს, მოგვიანოდ განუახლებიათ. განახლება შეეხო როგორც ფერწერას, ისე ჭედურობასაც. კერძოდ, ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის შარავანდები ძვირფასი ქვებითურთ და ხატის ჩარჩო მოგვიანებით იქნა დამატებული, ხოლო ვერცხლის ფონი დედაღვთისას და იესო ქრისტეს სახელებით თავდაპირველი, XVII საუკუნის მეორე ნახევრისა უნდა იყოს. მოგვიანებით ჩანს განახლებულ-გადაწერილი ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის გამოსახულებებიც. განახლება, სავარაუდოდ, უნდა მომხდარიყო ხატის პოვნის შემდგომ, 1886 წელს. თუმცა, სავანებო კვლევამდე ამის თაობაზე დაზუსტებით რამის თქმა ძნელია.

ხატი დაზიანებულია. ფერწერული ფენის ზედაპირზე ანატკეცებია. მოჭედილობა დეფორმირებულია, ზოგ მონაკვეთში ვერცხლის ფირფიტები ამოტეხილია. ჭედური ჩარჩოს დაზიანებული ნაწილების ქვემოთ მოჩანს წითელი საღებავის კვალი.

20. აღდგომის ფერწერული ხატი, ტრიპტიქის ცენტრალური ნაწილი (50x26,5 სმ.); 1689 წ., სემსმ. საინვ. №456; ხე, ტემპერა (სურ. 17).

ხატი ძლიერაა დაზიანებული: ცენტრალურ ნაწილზე ფერწერა მთლიანად წარსოცილია. ხატის ცენტრალური არე გრეხილი ლილვითაა მოჩარჩოებული; ზედა არე ხუთი მცირე მონაკვეთისაგან შედგება. ცენტრალურ მედალიონში შემორჩენილია მარგალიტებით მორთული გვირგვინის ფრაგმენტი, როგორც ჩანს, აქ მაცხოვრის ფიგურა იყო გამოსახული. ხატის კუთხეებში არსებულ უბეებში მთავარანგელოზთა ფიგურები გაირჩევა.

გ. ბოჭორიძის ჩანაწერებით, ხატის ცენტრალურ ნაწილზე ქრისტეს აღდგომის („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“) სცენა ყოფილა გამოსახული, ამასვე იმეორებს ვ. ბერიძეც, რომელმაც პირველმა წაიკითხა და გამოსცა ხატის ზურგზე, შავი საღებავით შესრულებული რვა სტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა⁶⁰:

**ქ : ჩემო : სასოო : და შესავქედრებელო ბეთლემისა : ღ(მრ)ის : | მშობელო
: შეიწირე : მონისა : შენისა : ნიკოლოზ : მ(ა)ღ(ა)ლ(ა)ძ(ი)საგ(ა)ნ : ვით(ა)რცა :
ძემ(ა)ნ : შენმ(ა)ნ : ქ(უ)რივის : მწველილნი და შე(ე)წყ(ა)ლე : სული : მ(ა)მის : |
ჩემის : პაპუასი და დედისა | ელენესი : ქ(ორონი)კ(ონ)ს : ტოზ .**

არც ვ. ბოჭორიძესთან და არც ვ. ბერიძესთან კომპოზიციის დაწვრილებითი აღწერა მოტანილი არ არის; შესაბამისად, უცნობია, თუ როგორ იყო იმხანად ტახზე არსებული გამოსახულებები შემონახული.

21. ბარძიმი; 1750 წ. სემსმ. საინვ. №778; სიგრძე: 28 სმ., დიამეტრი 9 სმ.

59 იგულისხმება ქართლის მეტეხის 1581 წლის ოთხთავი (დამატება №1). ქორონიკონის გამოთვლისას შეცდომით იქნა მიჩნეული მეტეხის სახარების თარიღად 1049 წელი.

60 ეს წარწერა პირველად გამოაქვეყნა ვ. ბერიძემ, წინარეხელ მაღალაძეთა მშენებლობა XVII-XVIII საუკუნეებში. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. 14B, 1947, გვ. 200.

ვერცხლი (სურ. 18).

ბარძიმს აქვს წრედ განლაგებული, სამსტრიქონიანი, მხედრული წარწერა:

ქ . მე . უღირსმან . და . არარსა . კადნიერმან . მაღალაძემ . მღდელ .
მდივან . ქადაგმან . ნიკ(ოლო)ზ . შემ(ო)გწირე . ბარძიმი . ესე ვერცხლისა .
შენ : | სამკვიდრებელს . ჩვენს . ბეთლემს . ღ(მრ)თის . მშობელსა . პირველ .
პაპის . ჩემ(ი)სა . ძმას . არქიმანდრიტს . ნიკ(ოლო)ზ . გაეკეთებინა . და . აწ .
რ(აო)დენ . ძალ . მედვა . განგავრცელე :: | და შეიწირე მსახურება . ესე . ჩემი
. და . მეოხ . მეყავ . მეუღლით . ძმებით . ძით . და ასულ(ი)თ . ჩემით ვ(ითარც)
ა . მწულილნი . იგი . ქვრივ(ი)სანი . ეგრეთ . შეიწირე . ქ(რისტეს) . აქათ .
ჩღნ . მისხალი რი

22. ფეშხუმი; 1796 წ. სემხმ. საინვ. №779 მასალა: ვერცხლი. სიმაღლე: 6,5 სმ., დიამეტრი: 17 სმ. (სურ. 19).

ფეშხუმს, ზედა ფირფიტის უკანა მხარეს აქვს ორსტრიქონიანი, წრიულად განლაგებული, მხედრული წარწერა:

ქ :: მე ყ(ოვლა)დ უღირსმან მაღალაძე მრ(ოველ) მიტრ(ო)პოლიტმან,
ძემან სოლ(ო)მონ მდივნისამან იუსტინემ შემოგწირე ჩვენს სასოს ბეთლემისა
მღთის მშობელს ფეშხუმი ესე სულისა ჩემისა სა(ო)ხად რათა დღესა მას
განკითხვისასა შემეწი(ო) მე ცოდვილსა | წელსა :: ჩღჟვ :: ქ(ორონი)კ(ონ)ს ::
პდ :: ისხალი : ნთ ::

* * *

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ნივთებისა, გ. ბოჭორიძის მიერ 1924 წელს ქართლის მეტეხის ტაძრიდან წამოღებულ სიძველეთა შორის არის ფერწერული ხატები, რომლებიც დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში, თუმცა ტექნიკურ მიზეზთა გამო მათი ნახვა და ფოტოების გადაღება ვერ მოხერხდა. გ. ბოჭორიძის აღწერით⁶¹ ესენია:

№759 – ტილოზე ნახატი ხატები ძველი კანკელისა, 21 ცალი.

№762 – ალსაველის კარები ექვსი ხატით, 2 ცალი.

№771 – ფიცარზე ნახატი ხატი ღმრთისმშობლისა, 28,5x21,5 სმ.

№773 – ფიცარზე ნახატი ხატი ღმრთისმშობლისა, 31,5x26,5 სმ., რუსული ხელოვნებისა.

№775 – ფიცარზე ნახატი ხატი ღმრთისმშობლისა, 29x31,5 სმ., რუსული ხელოვნებისა.

№776 – ფიცარზე ნახატი ხატი ქრისტესი, წინ დავითისა და სხვ., 26,25x19,75 სმ., რუსული ხელოვნების.

№782 – წვრილი ნივთები: გულსაკიდი ჯვრები, შანები, მძივები და სხვ. ბოხნით, სულ 14 ცალი.

№784 – ფიცარზე ნახატი ხატი ღმრთისმშობლისა, 7x5,25 სმ., რუსული ხელოვნებისა.

61 საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალური საისტორიო არქივი, გიორგი ბოჭორიძის პირადი ფონდი № 1753, საქმე № 5.

Natalia Chitishvili

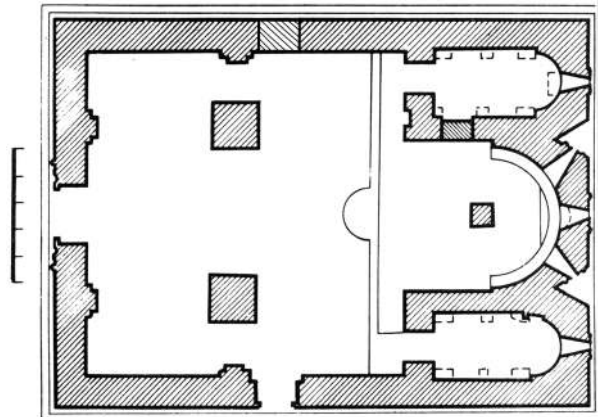
Materials for the History of the Metekhi Church in Kartli

Based on the oral tradition, the church of the Virgin in the village Metekhi, in Kartli (eastern Georgia) is linked with the name of Vakhtang Gorgasali, although the extant building is dated to the first half of the 13th c. This is an “inscribed cross” type church, which used to be built in Georgia in the 11th-13th cc. Remarkable is the cross carved on the north-west pillar, most likely denoting the place of the archimandrite. Exterior walls of the church (damaged and altered) are decorated similar to the late 12th-early 13th cc. domed churches, while the lateral walls of the cross-arms are adorned with the blind arcade (a relief with the Dormition is embedded in the tympanum of the west door – the portal is deteriorated).

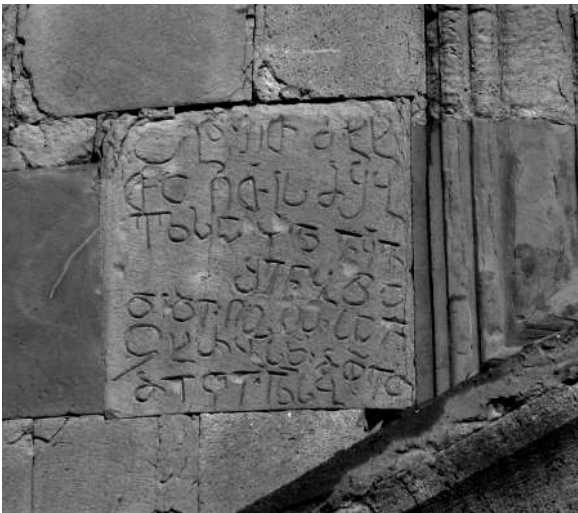
The church is first mentioned in the sygelion of Kakha Toreli, dated to 1260. In the 14th-15th cc. the village Metekhi formed part of the domain of the Catholicos of Georgia. As evidenced by the preserved inscriptions, in 1527-1556, the damaged church was renovated further to the will of the king Luarsab I, while the “zedamdegi” (supervisor) of the masons was Sagir (the dome, arches between the pillars and the west wall are ascribable to this period; facade decoration was also altered at that time). In 1580s, Catholicos Nikoloz VI had donated a Gospel copied in 1581 to the church; in 1572 this Gospel was renovated and set in a silver cover by Prince Ashotan and his family, while the cover was made by a Shahni Al-Habi. In the 17th c., Catholicos Domenti III (1658-1676) commissioned marble baldachins at the pastophoria doors and marble chancel-barrier. In 1687, the church – namely, its south wall – was repaired by the Catholicos Nikoloz IX (Amilakhori), who is generally known as the builder and renovator of the churches. In the 18th c. it housed a monastery, where Ioseb, Bishop of Rustavi (Jandieri), who used to be Catholicos, lived for a certain spell in 1764. In 1802, Anna (daughter of Ksani eristavi), wife of Prince Parnavaz (son of the king Erekle II), had donated an embroidery (now lost) to the church; in 1810, Anna, widow of the “molare” (cashier) Petré, had donated silver liturgical objects (only two of them are preserved). Till 1884, two silver icons of the Virgin were kept in the church. In late 18th-early 19th cc. icons and other objects of the “Magalaant Eklesia” were moved to the Metekhi church (this should have happened after 1796). In 1886, the icon of the Virgin, which was found by Nino Magaladze, widow of the Colonel Sakvarelidze, further to the vision in a dream, was transferred to the church (as evidenced by the inscription, the first donor of this icon was the priest Nikoloz Magaladze). In the 19th c., a Ioseb Kavarashvili had donated a “hot water vessel” to the church. In 1891, the church was repaired – damaged facing masonry stones were replaced. On 9.VIII.1998, the church was consecrated; it was closed for 20 years. In 1920s-1990s the church was non-functional.



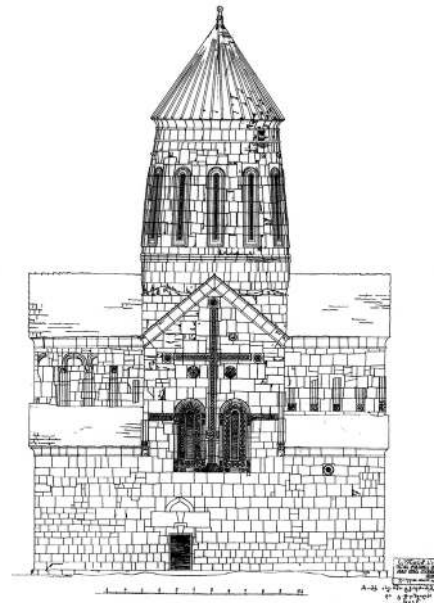
სურ. 1. ქართლის მეტეხი, ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან.



სურ. 2. ქართლის მეტეხი, გეგმა



სურ. 4. ლუარსაბ მეფის ასომთავრული წარწერა გუმბათის ყელის სამხრეთ-დასავლეთით.



სურ. 3. ქართლის მეტეხი, სამხრეთი ფასადი



სურ. 5. გალატოზთა ზედამდეგ საღირის ასომთავრული წარწერა გუმბათის ყელის სამხრეთ-დასავლეთით



სურ. 6. კათოლიკოს ნიკოლოზ IX-ის წარწერა სამხრეთ ფასადზე



სურ. 7. მეტეხის ოთხთავი და მისი ბუდე



სურ. 8. მეტეხის ოთხთავის ბუდის ფრაგმენტი აშოთანის წარწერით



სურ. 9. მეტეხის ოთხთავის ბუდის ფრაგმენტი შაჰინ ალ-ჰაბის წარწერით



სურ. 10. წმ. კოზმან და დამიანეს
ფერწერული ხატი.



სურ. 11. ღმრთისმშობელი
ჯვარცმით, ფერწერული ხატი.



სურ. 12. ჯვარცის ფერწერული
ხატი



სურ. 13. ღმრთისმშობლის ხატი



სურ. 14. ვერცხლის
ბარძიმი და ვარსკვლავი



სურ. 15. მღუღრის ჭურჭელი.



სურ. 16. სამკვეთლოს
გადასაფარებელი



სურ. 17. ბეთლემის
ღმრთისმშობლის ხატი



სურ. 18. ჯოჯოხეთის
წარმოტყვევნა. ტრიპტიხის
ცენტრალური ნაწილი



სურ. 19. ჯოჯოხეთის
წარმოტყვევნა. ტრიპტიხის
ცენტრალური ნაწილის
ზურგი.



სურ. 20. ვერცხლის
ბარძიმი.



სურ. 21. ვერცხლის ფეშხუმი

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

თეკენების “შეელის” ეკლესიის საფასადო სკულპტურა

ნასოფლარი თეკენების¹ “შეელის” ეკლესია მდ. მაშავერას მარჯვენა ნაპირზე, სოფ. ტნუსის (დმანისის რაიონი) აღმოსავლეთით 1-2 კმ. დაშორებით მდებარეობს. დარბაზული ტაძარი, სამრეკლო და საკმარისად მორღვეული ყორექვის გალავანი მთის დამრეცი კლდოვანი ფერდის შემადღებულ, მცირე არეალზეა მოხდენილად განლაგებული (სურ.1).

საგარაუდოდ წმ. გიორგის სახელობის ეს მომცრო ზომის, მონაცრისფრო-მოღვინისფრო-სოსანისფერი სუფთად გათლილი ტუფის ქვით ნაგებობ² დარბაზული ეკლესია (5,90×4,90 მ.) კარგადაა შემონახული (თუმც სახურავი მთლიანადაა დაზიანებული, ხოლო პროფილირებული თარო-კარნიზი - ნაწილობრივ). თართი და მსხვილი ლილვით შედგენილ ცოკოლზე მდგარ ეკლესიას ერთადერთი კარი დასავლეთით აქვს, ხოლო ორი სარკმელი დასავლეთ და აღმოსავლეთ კედლებშია დატანილი.

ტაძარი ზუსტად თარიღდება 1688 წლით – იმ სომხური წარწერის მიხედვით, რომელიც ინტერიერში ჩრდილოეთი კედლის თაღოვან ნიშაში ჩადგმულ ემბაზზეა ამოკვეთილი.³ გ. გაგოშიძის კვლევის თანახმად “შეელის ეკლესიის” კომპლექსი მდიდარი ქტიტორის შემწეობით უნდა იყოს აგებული, ხოლო მაშენებელი ოსტატი ქვემო ქართლის მცხოვრებია, რომელიც კარგად იცნობს თანადროულ აღმოსავლეთ ქართულ ხუროთმოძღვრებას, რაც ნათლად აისახა კიდევ ტაძრის შემამკობელ დეკორშიც (ფასადთა კუთხეებზე აყოლებული ლილვები, ნახევარწრიული დისკოები და ფერდებშეზნექილი დეტალებით გაფორმებული, ისევე როგორც სკულპტურულ გამოსახულებათა სტილი).⁴ მისივე დასკვნით “ეს ეკლესია მონოფიზიტი ქართველებისთვის განკუთვნილი სამლოცველოა, რაზეც სამრეკლოზე არსებული ქართული საქტიტორო წარწერა მეტყველებს. ეკლესიაზე შემორჩენილი სამი დაქარაგმებული სომხური განმარტებითი წარწერა კი მის კონფესიურ კუთვნილებას ასახავს”.⁵

ამგვარად, ეკლესიის მონოფიზიტურობის მიუხედავად, როგორც მის ხუროთმოძღვრულ დეტალებში, ისე ფიგურულ რელიეფებში საქართველოს ამ რეგიონის ეპოქისმიერი სტილი და დამახასიათებელი დეკორატიული

1 “თეკენები სომხური სახელია. 1721 წ. ხალხის აღწერის დავთარში (გვ. 182,356) ეს სახელი უფრო სწორადაა დაცული: “თეკენამ”, სომხურად ნიშნავს “რათა ვცხოვნიდე”. (გ.ბერიძის მიხედვით – “თუ ვიცოცხლე”, გ. ბერიძე, ძველი თბილისის გარეუბნების ისტორია, თბ. 1977), ამგვარი სახელის მქონე ტაძარი თბილისშიც ყოფილა. ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავერის ხეობაში, თბ. 1941, გვ.35

2 ინტერიერი ნატეხი ქვითაა ნაგები

3 იხ. გ. გაგოშიძე, ნ. ჩანტლაძე, მონოფიზიტური ძეგლები საქართველოში, თბ. 2009; გვ. 54-57. ამგვარი ემბაზის არსებობის გარდა, ეკლესიას მონოფიზიტური ტაძრებისთვის დამახასიათებელი სხვა ნიშანიც აქვს – მაღალი (25 სმ.) არდაბავი.

4 გ. გაგოშიძე, ნ. ჩანტლაძე, თბ. 2009, გვ.57.

5 იქვე

ელემენტებია გამჟღავნებული.

ეს მომცრო ტაძარი, როგორც ითქვა, ფიგურული პლასტიკით უხვადაა შემკული. საინტერესოა, არის კი ეს ქანდაკებები ერთმანეთთან კომპოზიციურად მართლაც დაუკავშირებელი, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს? ან საერთოდ, რას უნდა გამოსატავდნენ ისინი?

ტაძართან, სამხრეთი მხრიდან, კლდეში დაუდევრად გაჭრილ დაბალსაფეხურებთან კიბეს მიყვავართ (გალავნის, თუმცა დღეს მორღვეული შესასვლელი სწორედ აქ არის საგულეებელი). ამ ფასადზე (სურ.2) ზედა რეგისტრში, სამ რელიეფიან ფილას ვხედავთ: ფასადის დასავლეთ ნაწილში, უშუალოდ კარნიზის ქვეშ ცხენზე ამხედრებული, გველეშაპის განმგირავი წმ. გიორგის გამოსახულებაა (60×48 სმ.) (სურ.3). მის ორსავე მხარეს, წმ. გიორგის განმარტებითი, დაქარაგმებული სომხური წარწერა იკითხება. ფილა შედარებით დაზიანებულია, მისი ზედაპირი რამდენადმე ატკეჩილი ან განღეულია. იგი მარჯვენა მხარეს ვერტიკალურადაა თითქოს გაპობილი (ღარი ცხენის კისერთან გადის), ხოლო ფილის კიდეები მარცხნივ ცემენტის გვიანი ნალესობითაა უხეშად გადალესილი ისე, რომ რელიეფიანი ფილის ზედაპირი ამ მხარეს ნაწილობრივ იფარება კიდეც. დაბალი რელიეფით შესრულებულ სიბრტყობრივ გამოსახულებათა პირობითობისა და სიმარტივის მიუხედავად ფიგურათა კვეთაში თავჩენილია ფორმათა მომრგვალებისკენ მიდრეკილება, ერთგვარი “მოდელირების” სურვილი. მაგ., წმ. გიორგის მაღლად აზიდული მხრები და შუბით შემართული მკლავი, სხვადასხვა სიბრტყით ფენებზე გამოკვეთილი თავი და შარავანდი, საგანგებოდ გამოყვანილი კისერი, ცხენისა და S- ებრ დაკლანძილი გველეშაპის სილუეტი. წმ. გიორგის სახეს ძალზე სახასიათოს ხდის ღრმად ჩაკვეთით გამოყვანილი დიდრონი, ნუშისებრი, ოდნავ ქვემოთ დაშვებული თვალები, ფართოდ გაბურღული გუბებით, განიერი ცხვირი და ბაგეების მოკლე ჭრილი.

უშუალოდ ამ გამოსახულების ქვეშ ორი, ერთმანეთზე განთავსებული და საპირისპირო მიმართულებით მოძრავი ლომის (ან შესაძლოა, რომელიღაც სხვა მტაცებელი ცხოველის), კომპოზიციურად კარგად შეკრული რელიეფიანი ფილაა (60×46 სმ.). ბრტყელი, გადათლილი ზედაპირებით და დაბალი რელიეფით მარტივად გადმოცემული ცხოველთა ფიგურები თითქოს ყალფზე არიან შემდგარნი, მათი პოზა მოძრაობისა და ერთგვარი დაძაბულობის ამსახველია: ბასრი ბრტყალები და კბილები, კუთხოვნად მოკეცილი ფეხები, ქვემოთ დაშვებული, გადრეკილი მუცლები, ზემოთ აპრეხილი და გადანასკეული კუდები, რომლებიც რელიეფთა ერთგვარ აპლიკაციისებურობასთან ერთად თავისებურ დეკორატიულ-არტისტულ იერს ანიჭებს გამოსახულებას.

ფასადის აღმოსავლეთ მხარეს, სარკმლის გვერდით, ზუსტად წმ. გიორგის რელიეფიანი ფილის გასწვრივ, ამგვარივე ხელწერით, გლუვზედაპირიანი სიბრტყობრივი მანერით შესრულებული, რელიეფურად კვეთილ ჩარჩოში მოქცეული კომპოზიციია – ხარირემი მისდევს ფურირემს (78×39 სმ.) (სურ.4). როგორც ამბობენ, ტაძარს, სწორედ, ამ მომხიბვლელი, რამდენადმე “ლირიკული” გამოსახულების გამო შეერქვა “შველის ეკლესია”. გაქცეულ შველს მაღალი კისერი ნაზად მოუღერებია მისკენ მსრბოლი გრძელ-გატოტვილრქებიანი ირმისკენ. ირმებს წინა ფეხები მოძრაობისას წინ აქვთ გაწვდილი. მიუხედავად ქანდაკების კვეთის რამდენადმე სიხისტისა და სიმარტივისა, გამოსახულებას

თავისებური სიმსუბუქე და მხატვრული დახვეწილობა მსჭვალავს. რელიეფი ნაწილობრივ დაზიანებულია და ფიგურათა ზედაპირები ალაგ-ალაგაა ატკეპილი.

ტაძრის საპირე წყობის მოვარდისფრო-ღვინისფერი ტუფისგან სრულიად განსხვავებული ფერისა და ჯიშის, მცირე ზომის ქვიშისფერი ქვაა ჩადგმული სამხრეთი ფასადის კარნიშის ერთ მონაკვეთზე, დაახლოებით სარკმელსა და წმ. გიორგის გამოსახულებას შორის (სურ.5). მასზე კვეთის განსხვავებული სტილით შესრულებული ბოლნური ჯვარია გრეხილლიღვიან წრეში ჩასმული. სავარაუდოდ, ეს რელიეფიანი ქვა სხვა ტაძრისა უნდა იყოს, ყოველ შემთხვევაში, იგი ამ ტაძრისთვის საგანგებოდ შექმნილი არ ჩანს.

ტაძრის აღმოსავლეთი მხარე ზუსტად კლდის ქარაფის გასწვრივ დგას ისე, რომ ტაძარს ამ მხარეს ვერ შემოუვლი. აღმოსავლეთი ფასადის (სურ.6) მოხილვა შესაძლებელია სამრეკლოდან, რომელიც ეკლესიის 2 მეტრის დაშორებით, მის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში, ტაძრის ცოკოლიდან დაახლოებით 4 მეტრით ქვემოთ დგას.⁶ მიუხედავად იმისა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის დათვალიერება არც ისე მარტივი უნდა ყოფილიყო, იგი საკმარისად უხვადაა არქიტექტურული დეკორით შემკული. ცენტრში მოთავსებული შეისრული ღიობის მქონე სარკმელს (60×109 სმ.), ასევე შეისრული, პროფილირებული ჩარჩო გარშემოსდევს (სურ.7). მის ზემოთ, საგანგებოდ გამოკვეთილ არეზე, რომელიც სარკმლის შეისრული ჩარჩოს სილუეტისამებრ შუისკენ სამკუთხედისებრია შეჭრილი, კუთხეებში მედალიონებია რელიეფურად გამოკვეთილი. ერთ-ერთი მათგანი კონცენტრული წრეებითაა შევსებული (ბორჯღალი), მეორეზე კი ექვსქიმიანი ვარსკვლავია ჩასმული, ხოლო მათ შორის სომხური დაქარაგმებული, ღრმად ამოჭრილი წარწერა (“იესო ქრისტე”) იკითხება.

სარკმლის ორსავე მხარეს ფიგურული ქანდაკებებია განთავსებული. მარცხნივ (სამხრეთით) გველეშაპის განმგმირავი წმ. გიორგის ცხენოსანი ხატისებრი გამოსახულებაა (40×40 სმ.), მის ქვემოთ კი ბევრად მოზრდილ ფილაზე (64×64 სმ.) საკმაოდ მაღალი რელიეფით ამოჭრილი, გულში წნული ორნამენტით შემკული და გარედან წვეთოვანი გრეხილით გარშემოვლებული რომბია, რომლის წახნაგებზე ლომთა თუ რომელიღაც მტაცებელ სხვა ოთხფეხა ცხოველთა პორელიეფური ფიგურებია ერთგვარ მოძრაობაში განლაგებული (სურ.8). მათგან ზედა ორი რომბის წახნაგებზე ფეხებითაა შემდგარი, ხოლო ქვედა ორი – ზურგებით ეხება წიბოებს. სარკმლის მარჯვნივ (ჩრდილოეთით) პირით სარკმლისკენ მიმართული არწივის (სავარაუდოდ) მაღალი რელიეფით შესრულებული მოზრდილი ფიგურაა, რომელიც კლანჭებით იჭერს ცხვარს (66×46 სმ.) (სურ.9). მათ შესრულებაში თავისებური შებოჭილობა იგრძნობა; ხისტია არწივის კუთხოვნად გადმოცემული ფრთები, ხოლო ბუმბულის აღმნიშვნელი არაღრმად კვეთილი პარალელური ზოლები – ძალზე პირობითი. შესანიშნავია, არწივისა და ცხვრის, დანარჩენ ფიგურათაგან გამორჩეული, სახასიათო, თითქოს დაბერილი სახეები (მომრგვალებული და ქვემოთ დაშვებული ნისკარტი და ცხვრის ცხვირ-პირი), რასაც ქართულ რელიეფურ გამოსახულებებში თითქმის

6 აღსანიშნავია სამრეკლოს კარის არქიტრავად გამოყენებული ორი ფილა (სავარაუდოდ, კანკელის), რომელსაც XIII ს. ქართული წნული ორნამენტი ამკობს. გ.გაგოშიძის აზრით, ისინი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე თეკენების ნასოფლარის შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიიდან უნდა იყოს გადმოტანილი. გ. გაგოშიძე, ნ. ჩანტლაძე, თბ. 2009, გვ. 56.

არ ვხვდებით.

ჩრდილოეთი ფასადი თითქმის შეუმკობელია – მხოლოდ ერთგან, ზედა რეგისტრში ძნელად განიხილება ფრთებით ერთმანეთზე გადაბმული ორი ექვსფრთედის სანახევროდ ატკეპილი, დაბალრელიეფიანი, შედარებით განსხვავებული ხელწერით შესრულებული გამოსახულება (52×48 სმ.) (სურ.10). ქერობინთა ფრთების გადაკვეთის ადგილას, შუაში კვერცხისებრი აბრისის მქონე თავებია გამოკვეთილი. მარცხენა ქერობინის სახე (თვალები, ცხვირი) ნაწილობრივ იკითხება, მარჯვენისა კი ან უკვე გადარეცხილია, ან სულაც გლუვად დატოვებული.

ამგვარად, თვალის ერთი გადავლებითაც ჩანს, ტაძრის საფასადო ქანდაკების როგორც თემატური მრავალფეროვნება, ისე სტილური ნაირგვარობა. საგულისხმოა რელიეფური გამოსახულებების ტაძრის ფასადებზე განთავსება, რომელიც, ერთი შეხედვით, არაორგანიზებულ შთაბეჭდილებას ქმნის, თუმცა დაკვირვებისთანავე შევნიშნავთ ფასადებზე კომპოზიციათა გარკვეული მთლიანობის შემქმნელ კანონზომიერ კავშირს. მაგ., სამხრეთ ფასადზე თითქოს ერთ ფრიზად გააზრებული, წმ.გიორგისა და ირმების რელიეფურ გამოსახულებათა მოძრაობა აღმოსავლეთისკენაა (საკურთხევლისკენ) მიმართული, ხოლო სარკმელი და ჯვარი კარნიზზე თითქმის მათ შორისაა მოთავსებული; აღმოსავლეთ ფასადზე კომპოზიცია კიდევ უფრო იკვრება – ცენტრალურ ღერძზე ჩადგმული პროფილებითა და მედალიონებით აქცენტირებული სარკმლის გარშემო თავმოყრილი სცენებიდან წმ.გიორგისა და არწივის ფიგურები სარკმელს შესცქერაინ. შესანიშნია რელიეფთა სახვითი პირობითობა, ფიგურათა გადმოცემისას დეტალების არაკონკრეტიზაცია, ნაკვთების განზოგადება (იმდენად, რომ ზოგან ჭირს კიდევ რომელიმე ცხოველის სიზუსტით ამოცნობა). ფიგურები ზოგან დაბალი, ზოგანაც საკმარისად მაღალი რელიეფით იკვეთება; ისინი ხან გლუვად გადათლილი სიბრტყობრივი ზედაპირებითა და მკვეთრი, კუთხოვანი, ხისტი აბრისებით სრულდება, ხან კი ფორმები შედარებით უფრო მომრგვალებულია და თითქოს მოდელირებულიც. სტილური თვალსაზრისით ეს თავისებური “სიჭრელე” და არაერთგვაროვნება ეპოქისეულია და ამ ხანის ძეგლებისთვის სახასიათო. ამდენად, თეკენების რელიეფებისთვის პარალელური ნიმუშებიც, შესაბამისად, სხვადასხვა თანადროულ ძეგლშია საძიებელი.

სამხრეთ ფასადზე განთავსებული ქანდაკებები თითქმის მსგავსი კვეთის ხასიათით გამოირჩევა. დაბალი რელიეფით გამოკვეთილი გამოსახულებანი ერთგვარი აპლიკაციისებრი სიხისტით, სიბრტყობრივი, გლუვი ზედაპირებით სრულდება. მათი როგორც სტილი, ისე სუბექტები შეხედვისთანავე მოგვაგონებენ, უპირველესად, მაღალაძეების კოშკის (1679 წ.) და ნიაბის (1682 წ.) თანადროული საფასადო სკულპტურის ნიმუშებს. ფორმის მსგავსი გრძნობაა თავჩენილი დავით-გარეჯის კარიბჭის (XVII-XVIII სს) ქანდაკებებშიც.

განსხვავებული მიდგომითაა შესრულებული აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფური გამოსახულებანი, გარდა წმ.გიორგის ხატისებრი რელიეფისა, რომელიც სამხრეთი ფასადის სკულპტურათა მსგავსია. საკმარისად მაღალი რელიეფით კვეთილ ცხოველთა ფიგურებში შეინიშნება ანანურის მიძინების ტაძრის (1689წ.) საფასადო ქანდაკებასთან ერთგვარი სტილური სიახლოვეც. თეკენების ეკლესიის ეს გამოსახულებები თუმცა მომრგვალებულ ფორმებს



ავლენს, მათი უმეტესად გლუვი ზედაპირი თითქოს “გაბრტყელებულია” და ნაკვეთები პირობით-განზოგადებულად, ზოგჯერ რამდენადმე მოუხეშავადაცაა შესრულებული, თუმც, ამავედროულად, ყურადსაღებია რომის გარშემო თავმოყრილ ოთხფეხა ცხოველთა შედარებით დენადი, მოქნილი და დინამიკური სილუეტები.

ეს ხელწერისმიერი სხვაობა, ვფიქრობთ, გარკვეულწილად მოქანდაკე-ოსტატთა ეროვნულ-კონფესიურ განსხვავებასაც შეიძლება უკავშირდებოდეს. ანუ ტაძრის საფასადო დეკორის შემკობისას, სავარაუდოდ, ერთი მხრივ, ქართული შუა საუკუნეების ქანდაკების ტრადიციების გამგრძელებელი და, ამავედროულად, თანადროული ნიშნების მცოდნე, მეორე მხრივ კი, სომხური (მონოფიზიტური) საფასადო სკულპტურის მნახველი ოსტატების ერთობლივი თანამშრომლობა აშკარავდება.

საგანგებოდაა აღსანიშნავი ირმების კომპოზიცია (სურ.11), რომელიც განსაცვიფრებელ, თითქმის ასლისმიერ მსგავსებას ავლენს ოშკის X საუკუნის გუმბათის რელიეფთან.⁷ ეს ანალოგიური, დროსა და სივრცეში ასე დაშორებული, კომპოზიცია, ძნელი წარმოსადგენია, რა გზით შეიძლებოდა ჰქონოდათ ნანახი ქვემოქართულ ოსტატებს – თავად ოშკში ნახეს მათ იგი, თუ ამ რელიეფის შესაძლო ორიგინალი ან, კიდევ უფრო სარწმუნო, რომელიმე ასლი-კომპოზიცია სადმე სხვაგან? ვფიქრობთ, ამ უაღრესად საინტერესო კავშირ-ურთიერთობების გარკვევა შემდგომი კვლევის საგანია.

რთულია დაბეჯითებით ითქვას, ქვემო ქართლის წიაღში შექმნილი ეკლესიის საფასადო სკულპტურის იკონოლოგიურ-თეოლოგიური რაგვარობა რამდენად არის განპირობებული მონოფიზიტური ტაძრის კონფესიური დოგმატების თავისებურებებით. ვფიქრობთ, ამ მიმართებით ტაძრის ქანდაკვან შემკულობაში პრინციპული ზეგავლენა არ მჟღავნდება.

ტაძრის სკულპტურული დეკორი თავისი იდეით, უპირველესად, წმინდა გიორგისა და, ზოგადად, სიკეთისა და ბოროტების კოსმიურ ბრძოლას და ბოროტების სიკეთით – ქრისტიანული რწმენით დამარცხების უნივერსალურ თემას ეძღვნება.

წმ. გიორგის იკონური გამოსახულება ფასადებზე ორგან – (უდავოდ, ტაძრის სახელობიდან გამომდინარეც) წარმოიხდება. გველეშაპის მლახვრელი წმ.მხედრის გამოსახულება ჩვენში, და საერთოდ, სამართლმადიდებლოში, ძალზე პოპულარული და ახლობელი ხატია. მისი უმნიშვნელოვანესი საზრისი ქრისტიანული ძალმოსილებით ბოროტების ტრიუმფალური ძლევაა.⁸ ამავე თემას ეხმიანება სცენები ცხოველთა გამოსახულებებით (ლომთა შერკინება, ხარ-ირმისა და ფურ-ირმის სრბოლა და სხვ.).

ცხოველთა შებრძოლების სცენებს, ისევე როგორც ცხვარზე (ან კურდღელზე) ბრჭყალებზავლებულ არწივთა გამოსახულებებს არა მხოლოდ ქართულ პლასტიკაში (ოშკი, X ს.; ხახული, X ს., საფარის კარიბჭე, XIII-XIV ს. მაღალაანთ კოშკი, XVII ს. და სხვ.), არამედ სომხურ (გელარდი, XIII ს.;

7 E. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинций Грузии, Тб. 1952 გვ.53., ტაბ.58; ღ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავრის ხეობაში, თბ. 1941, გვ.35-44, ტაბ.X.

8 Lexikon der christlichen Ikonographie, B.6, 1994 გვ.365-390; Oya Pancaroğlu, The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia, in: Gesta, Vol. 43, No. 2 (2004), გვ. 151-164.

ელვარდი XIV ს.; მაქარავანი, XIII ს.; წმ. სტეფანეს მონასტერი, XVII ს.) და ბიზანტიურ საფასადო რელიეფებშიც (თესალონიკი, ბიზანტიური კულტურის მუზეუმი⁹) მრავლად ვხვდებით.¹⁰ იგი განსაკუთრებით პოპულარული X-XI საუკუნეებშია. ცხოველთა შერკინების სცენათა სემანტიკა მრავალპლასტიანია და, უმთავრესად, მარადიულობის წრე-ბრუნვას, უწყვეტად განმეორებად ციკლს გამოხატავს, როგორც მარადიულობის უსასრულობასა და ჰარმონიას. ამ იდეის თვალსაჩინო გამომხატველია რომბის (მარადიულობის, განსრულების სიმბოლო) გარშემო მოძრავი ღომების კომპოზიცია. ყურადსაღებია ისიც, რომ ცხოველთა შერკინების სფუჟეტები უმეტესად წრიულ კონფიგურაციას ქმნის ხოლმე, როგორც ეს ჩვენს რელიეფებშიცაა ასახული. იგი აგრეთვე სიკეთისა და ბოროტების დაუსრულებელ ჭიდილზე მიანიშნებს.¹¹ საგულისხმოა, ღომთა ფიგურები ტაძრის ორთავე ფასადზე სწორედ გველეშაპის მლახგრელი წმ. გიორგის იკონური ხატის ქვეშ რომ თავსდება, რაც ამახვილებს სიკვდილისა და ბოროტების წინააღმდეგობისა და ძლევის (კოსმიური გაცხადების) ხატებას. ამ კონტექსტში (განსაკუთრებით სამხრეთ ფასადზე გამოსახული ღომთა შერკინების სცენის შემთხვევაში) ღომი, შესაძლოა, გავიაზროთ როგორც ბოროტი, დემონური ძალების დათრგუნვაც, რაც ფსალმუნის სიტყვებშია პირდაპირ გამოლაგებული: “დათრგუნო შენ ღომი და ვეშაპი” (ფს. 90, 13), “მისხენ მე პირისაგან ღომისა” (ფს. 21, 21); “ნუსადა წარიტაცოს ვითარცა ღომიან სული ჩემი” (ფს. 7, 2).

ზოგადად აღებული ღომის სიმბოლური მნიშვნელობა შუა საუკუნეების სახისმეტყველებაში მრავალპლანიანია და, თანაც, ამბივალენტური¹². იგი სახვით ხელოვნებაში ხან ქრისტეს, მესიას, მარკოზ მოციქულის სიმბოლოს, ხან მეფეს, იმპერიულ ძალებს, მცველს, ან თვით დემონს განასახიერებს. შუა საუკუნეების “ფიზიოლოგოსის” მიხედვით ღომი ქრისტეს სამი “სახის”, თვისების: განკაცების, ჯვარცმის, აღდგომის სიმბოლურ განსახიერებადაა განმარტებული¹³.

ამგვარად, წმ. გიორგისა და ღომთა სცენების საერთო კონტექსტი, ვფიქრობთ, ბოროტების მძლეველი ქრისტიანობის ყოვლისშემძლეობისა და ტრიუმფის ნათელ გამოხატულებად გვევლინება.

სამხრეთ ფასადზე, ზემოთ განხილულ კომპოზიციათა გარდა ხარ-ირმისა და ფურ-ირმის სრბოლის სცენაცაა წარმოდგენილი. ირმები აქ აშკარად აღმოსავლეთით, საკურთხევლისკენ ისწრაფვიან (აღმოსავლეთი სამოთხის მხარეა), რაც მაშინათვე ფსალმუნის სიტყვებს გვახსენებს: “ვითარცა სახედ სურინ ირემსა წყაროთა მიმართა წყალთასა, ეგრე სურის სულსა ჩემსა შენდამი, ღმერთო” (ფს. 41, 1). ირმის ქრისტიანული სემანტიკა მრავალმხრივია, ქრისტიანულ ხელოვნებაში უმეტესად გავრცელებულია “სიცოცხლის წყაროსთან” მდგომი ირმების გამოსახულება, როგორც “ცხორების წყაროსადმი” (ანუ ქრისტესადმი) მსწრაფი

9 M. Bogisch, The Appropriation of Imperial Splendour (Ecclesiastical Architecture and Monumental Sculpture in Medieval Tao-Klarjeti around 1000 AD, Faculty of Humanities University of Copenhagen, 2009, გვ. 218.

10 აღსანიშნავია აგრეთვე ისიც, რომ ცხოველთა შერკინების სცენები მუსლიმურ ხელოვნებაშიც ძალზე გავრცელებულია.

11 Lexikon der christlichen Ikonographie, B.3, გვ. 112

12 Lexikon der christlichen Ikonographie, B.3, ..., გვ. 112-119

13 წმ. ბასილი დიდი (კესარიელი), მცეტათვის სახისა სიტყუაი. შატბერდის კრებული (X საუკუნის), გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1979, გვ. 175-176.

მორწმუნის სულის სახე, რომელიც სამოთხის წიაღში დაბრუნებას ესწრაფვის (იოანე, 7,34-39; იოანე, 4,14). ქრისტიანული სახისმეტყველებით, ირემი ქრისტესაც არის შედარებული, როგორც გველის (ე.ი. ბოროტის, მაცდურის, ეშმაკის) მტერი და მასზე გამარჯვებული: “მივიდის ირემი იგი და აღივსნის ფერდნი თვისნი წყლითა წყაროდსაჲთა და მივიდის ჳურელად, სადა-იგი გუელი დამალულ არნ და დაასხის წყალი იგი და აღივსის ჳურელი იგი, ვიდრემდე გამოწვდის გუელი იგი და დათრგუნის ფერჯითა და მოკლის. ეგრეცა მაცხოვარმან ჩუენმან იესუ ქრისტემან მოკლა დიდი იგი ეშმაკი ეშმაკი წყლითა ცისაჲთა”.¹⁴ “სადაც ირემია, იქედან მთელი ბოროტება ქვეწარმავალთა განდევნილია”.¹⁵ ამგვარად, ირმის პოლისემანტიკაში ბოროტებასთან მებრძოლის სიმბოლური სახეც იკვეთება, რაც სკულპტურის პროგრამის საერთო კონტექსტსაც პასუხობს.

აღმოსავლეთი ფასადის განსაკუთრებული საკრალურობა აქცენტირებულია სარკმლის ასტრალური ნიშნებით შემკობით. სარკმელი, ვითარცა ნათლის სიმბოლო, ორი სივრცის მიჯნის საზღვარი (მით უფრო საკურთხეველის მხრიდან) ქრისტეს განასახიერებს, რასაც თანმხლები წარწერაც განმარტავს (“იესო ქრისტე”). იგი, ერთგვარად, ჯვრის გამოსახულებას ენაცვლება და, თითქოს, მის ფუნქციასაც ტვირთულობს. ამდენად, ქრისტე მნათობთა თანხლებით სარკმლის ნათლის სახითაა გაცხადებული. საცნაურია ისიც, რომ თვით მნათობებიც (ბორჯღალი-მზე, ვარსკვლავი) ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში სულიერი მნიშვნელობით თავად ქრისტეს სიმბოლური ხატებაა, ან სხვადასხვა სცენებში (“დღე განკითხვისა”, “ჯვარცმა” და სხვ.) ქრისტეს განუყოფელი ატრიბუტებია, რითაც, უმეტესწილად, სამყაროში (კოსმოსში) ქრისტეს ყოვლისმპყრობელობა იდიდება. წმ. დიონისე არეოპაგელი მზე-მნათობს უწოდებს ხატს ღვთისას. საეკლესიო ჰიმნოგრაფიასა და სასულიერო ლიტურატურაში ხშირად ვხვდებით ქრისტეს ამგვარი ეპითეტებით (მეტაფორული სახელებით) მოხსენიებას: “მზე სიმართლისა”, “ნათელი ჭეშმარიტი” (იოანე 1, 9; 3, 20-21), “მზე ჭეშმარიტებისა” და სხვ. ყურადსაღებია მათი სწორედ აღმოსავლეთ ფასადზე განთავსება, რომელიც მხარეთა ქრისტიანული ეგზეგეტიკით “მზე ჭეშმარიტებისას”, ჭეშმარიტი ნათლის, მადლისა და ხსნის მხარედ მოიაზრება.¹⁶ სარკმლის გარშემო განთავსებული გამოსახულებანი კი, თავისთავად, შინაარსობრივად მას მიემართება: გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. გიორგის ხატი, რომელიც როგორც ზეციური მხედარი-მცველი აპოტროპეულ საზრისსაც იძენს, რომბის გარშემო მბრუნავი ღომების კომპოზიცია და ცხვარზე კლანჭებჩავლებული არწივის გამოსახულება.¹⁷

14 წმ. ბასილი დიდი (კესარიელი), მხეცთათვის სახისა სიტყუაი. – «შატბერდის კრებული» (X საუკუნის) ... თბ., 1979, გვ. 190; ირმის იკონოგრაფიისა და სიმბოლიკის შესახებ იხ.: G. Heiz – Mohr, Lexikon der Symbole, Düsseldorf, Köln, 1972, გვ. 134-136; Уваров, Христианская Символика, М-И, 2001, გვ. 244-245.

15 წმიდა ბასილი დიდი, თხზულებანი: ფსალმუნთა განმარტებანი; ჰომილიები ექვსი დღისათვის (თარგმნა გვანცა კოპლატაძემ) 2-ე გამოცემა, თბ., 2002, გვ. 89-90.

16 გალიბეგაშვილი, გეოგრაფიული მხარეები ბიბლიაში. ლიტურატურა და ხელოვნება, 1993 წ. №1, გვ.5; F. W. Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt, 1983, გვ.90.

17 არწივის გამოსახულების შესახებ, რომელიც კლანჭებით ცხვარს (კურდღელს) იჭერს იხ. პუბლიკაციები: ა. ოქროპირიძე, სახულის სამხრეთი სარკმლის მორთულობისათვის, 2010, (ხელნაწერი); ი. გვიგიაშვილი, ი. კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ. 2004, გვ. 144; M. Bogisch, The Appropriation of Imperial Splendour. . . , 2009, გვ. 217-218.

არწივის ქრისტიანული სემანტიკაც მრავალფენოვანია, იგი სხვადასხვა კონტექსტში სამეფო ძალაუფლების სიმბოლოა, ამავდროულად ქრისტეს მეუფების, ამადლებისა და აღდგომის განსახიერებაცაა.¹⁸ ჯვარზე მდგომი, ან სამსხვერპლო ბატკნის (ჯვრით) გვერდით მდგომი არწივი მკვდრეთით აღმდგარის მნიშვნელობით გაიაზრება. არწივის ბრძოლა გველთან გაიგივებულია ქრისტეს ბოროტებასთან ბრძოლასთან და სატანის დამარცხებასთან. ცხვარზე ბრჭყალებჩაველებული არწივის სცენა უფლის მიერ მიწიერი ამოებიდან ზეცად ატაცებულის ცხოვნებასაც განასახიერებს, რის ახსნასაც ფიზიოლოგოსთან ვგებულობთ. იგი ფსალმუნის სიტყვებზე დაყრდნობით: “განახლდეს ვითარცა ორბი სიჭაბუკე შენი” (ფს. 102,5)¹⁹ განმარტავს: დაბერებული არწივი აფრინდება მზისკენ “განუხურვნის ფრთენი და თვალნი შეპიშუებულნი და შთაჯდის წყაროსა და იბანის სამჯერ და განჭაპუენის”, ასე “განიძარცო ძუელი იგი კაცი საქმითურთ და შეიმოსოთ ახალი”.²⁰ ამგვარად, არწივის ამ სახეში გაცხადებულია ნათლისღების საიდუმლო, რომლითაც წარისხოცება ცოდვები, რისი მეშვეობითაც ხდება განახლება ანუ ცხოვნება.

წრდილოეთ ფასადზე დღეს მხოლოდ ქერობინის დაზიანებულ ფრაგმენტს ვხედავთ. რთულია ფასადზე შემორჩენილი მხოლოდ ერთი ფრაგმენტით იმსჯელო მის წვლილზე პროგრამის საერთო კონტექსტში. შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში ქერობინები თანადამსწრენი არიან ჯვარცმის, აღდგომის, ამადლების, განკითხვის დღისა და “საყდარი გამზადებული“-ს სცენებში.²¹ ისინი აგრეთვე როგორც მცველნი (შესაქმე 3,24) წარმონდებიან სამოთხის კარიბჭესთან სიცოცხლის ხეებს შორის; მათ მცველ ფუნქციას (ისინი “მუდამ ფხიზელი“-ა) ფრთებზე მიმობნეული თვალებიც ხაზს უსვამს.

ვფიქრობთ, ქანდაკოვანი სამკაული ტაძრის ფასადებზე სახისმეტყველებითად საკმარისად კარგადაა გააზრებული, მიუხედავად იმისა, რომ სკულპტურის ტექნიკური შესრულება თუ მისი მხატვრული და შემოქმედებითი ღირებულება არც იმდენადაა გამორჩეული. ტაძრის მრავალმხრივად საინტერესო სკულპტურული პროგრამის საზრისი სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილის მარადიული თემაა, რომელიც ფასადებზე მრავალფეროვანი სცენებითაა განსახიერებული.

18 Lexikon der christlichen Ikonographie 1....., 1994, გვ. 70-76

19 საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ქ-ნ ასმათ ოქროპირიძეს, რომელიც ხახულის არწივის კომპოზიციის სემანტიკას მრავალმხრივად განიხილავს როგორც სულიწმინდის, ნათლისღების, ცხოვნების და, რაც სრულიად ახლებურია, წმ. ნინოს სიმბოლურ ხატებად. ა. ოქროპირიძე, ხახულის სამხრეთ სარკმლის მორთულობისათვის, 2010 წ. (ხელნაწერი, გადაცემულია დასაბუქლად).

20 წმ. ბასილი დიდი (კესარიელი), მხეცთათვის სახისა სიტყუაი. – «შატბერდის კრებული» (X საუკუნის) ... თბ., 1979, გვ. 179.

21 M. Tatić-Djirić, Das Bild der Engel, Recklingshausen, 1962, გვ. 15.

Ekateriné Kvachatadze
Facade Sculpture of Tekenebi “Fallow Deer” Church

Village-site Tekenebi is located to the East of the village Tnusi (historic Lower Kartli, eastern Georgia, Dmanisi district). “Fallow Deer” church is an aisless vaulted church built of greyish-wine reddish hewn tufa quadrae. It was constructed in 1688 by a Monophysite donor (presumably, ethnic Georgian), besides, architectural details of the church place it within the group of contemporary eastern Georgian churches. A number of reliefs is included in its decoration: on the upper part of the south facade – to the west – St. George piercing dragon (with the Armenian inscription), below it – a plaque with two confronting lions (?); to the east – a plaque with the female deer pursued by the stag. All these reliefs are flat, although the superimposed forms are indicated, while the character of rounded lines of the lions introduce decorativeness (“Bolnisi” type Cross, embedded on the same facade is of different character and seems likely to have been brought from some other church). On almost inaccessible east facade, reliefs are placed on both sides of the window and medallions flanking it – to the left, St. George piercing a dragon and below it, a rhomb with the lion-like beings on its facets; to the right – an eagle, holding a sheep in its claws (modelling of this relief differs from that of the others, and of Georgian reliefs, in general). On the north facade, low relief images of two Seraphim are seen, executed by a different craftsman.

Beyond a seeming disorder, compositional order is discernible (direction towards the east, on the south facade; symmetrical arrangement of the east facade). If south facade reliefs and image of St. George on the east facade show affinity with the reliefs of the Magaladzes’ tower (1679), of the Niabi church (1682) and of the porch of St. David Garejeli’s Laura, while second relief of the east facade is akin of the reliefs of Ananuri Dormition church (1689) and samples of Armenian sculpture, relief with the deer and the stag on the south facade looks like a copy of the Oshki church dome relief (963-973), which needs further explanation.

In terms of general concept, the reliefs bear implication of the victory over the evil in the cosmic dimension. Triumph over the evil is the meaning of the image of St. George piercing the dragon; animal fight or an eagle with the grass-eating animal in his claws bear multi-aspect meaning – major idea is the eternal rotation, struggle between the evil and the good (placing the lions below St. George emphasizes the significance of the victory over the evil). Deer and stag rushing towards the east, immediately bring to mind the soul striving for the Paradise (psalm 41:1), at the same time, the deer is the symbol of Christ, i.e., the fighter with the evil and its defeater. On the east facade, astral signs by the window, a symbol of light (the inscription identifies it as Jesus Christ and, to a certain extent, it replaces the Cross), are symbolic images of the Saviour and His eternal “companions”; in this context, the image of St. George acquires an apothrophic meaning, while the eagle visualises Resurrection, ascension of the righteous, renewal–salvation of the soul through baptism. It is hard to explain, what are the links between Seraphim (in Christian iconography, they are seen in Crucifixion, Resurrection, Ascension, Last Judgement) and other images.



სურ. 7. აღმოსავლეთი
ფასადის სარკმელი



სურ. 9. ცხვარზე კლანჭებხავლე-
ბული არწივი



სურ. 10. კერუბინი



სურ. 8. აღმოსავლეთი ფასადის
სკულპტურა



სურ. 11. ოშკი. ირმები.
მულაჟი



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

ავლევის შესახვევის ძველი სახლი და მისი მიკროუბანი

თბილისის უძველესი უბნების ურბანული ქსელის ისტორიულ-არქიტექტურული ღირებულების განმსაზღვრელი (შუასაუკუნეებრივ დაგეგმარებასთან, XIX საუკუნის ძველთბილისური სახლის შემორჩენილ, ტიპოლოგიურად მრავალფეროვან ნიმუშებთან, ცალკეული სახლის და შესაბამისად მთელი ურბანული ქსოვილის უნიკალურ სივრცით ორგანიზაციასთან, შემორჩენილ უძველეს მრავალკონფესიურ საკულტო ნაგებობებთან და სხვ. ერთად) თბილისის საერო ნაგებობების – როგორც საცხოვრებელი სახლების, ისე ქარვასლების და აბანოების შენობებში გადარჩენილი სიძველის ნაშთებია, ცალკეული ფენების – სარდაფების, გვერდითი თუ ზურგის კედლების სახით. საუკუნეების მანძილზე გამუდმებული შემოსევების, 1795 წელს სპარსელებისგან თბილისის დანგრევის, XIX საუკუნის განმავლობაში კი მუდმივი განახლების გამო, იშვიათობას წარმოადგენს კალა-ისან-სეიდაბადში სრული სახით შემორჩენილი, ხელუხლებელი სიძველე. მითუმეტეს სანთლით საძებარია თავდაპირველი სახით მოღწეული XIX საუკუნემდელი საცხოვრებელი სახლი.

დიდი ხანია, რაც ჩვენი ყურადღება ორმა საცხოვრებელმა სახლმა მიიპყრო. ორივე კალას დიდი სამოსახლო უბნის ჩრდილოეთ განაპირა ნაწილში, კალას ჩრდილოეთიდან მომზღუდავი გალავნის სიახლოვეს, ზემო კალას თითქმის შუაგულში, ავლევის (დღევანდელი ნინო და ილია ნაკაშიძეების)¹ შესახვევში მდებარეობს. ერთი დღესაც დგას, მეორე ნანგრევების სახით არის გადარჩენილი. მაგრამ 2002 წელს გადაღებული ორიოდ ფოტოსურათი და ის, რაც ჯერ კიდევ გადარჩენილია ანალიზისა და მსჯელობის საშუალებას გვაძლევს და სავარაუდოდ გვიანი შუა საუკუნეების თბილისის ურბანული ქსელის შემადგენელი საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთი ტიპის ნაირსახეობის არსებობაზე მიგვითითებს. ამავე დროს, აღნიშნული ორი სახლი იმ მასალის ნაწილად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომელიც რამდენიმე გრაფიკულ წყაროსთან და კალა-ისან-სეიდაბადში გადარჩენილი გვიანი შუა საუკუნეების სახლების ზურგის კედლებთან ერთად, შუასაუკუნეებრივი თბილისის ამ კონკრეტული ნაწილის მასშტაბსა და სართულიანობაზეც გვაძლევს ინფორმაციას. და მეტიც, ძველ ქალაქში ჯერ კიდევ ხილული აღნიშნული სიძველე კედლების სპეციფიკური წყობით, ძველი ქალაქის გარეგან სახეს, ძველი ოსტატების მშენებლობის მაღალ ხარისხს და ესთეტიკურ ღირებულებას, მხატვრულ ფასეულობებს, თბილისის როგორც მხატვრულ მთლიანობას წარმოგვადგენინებს.

წინამდებარე ნაშრომი ავლევის (დღევანდელი ნინო და ილია ნაკაშიძეების) შესახვევის № 20-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლის შესწავლას, მის ანალიზს და მის უშუალო ურბანულ გარემოში შემორჩენილი სიძველის გამოვლენას

¹ წინამდებარე ნაშრომში ილია და ნინო ნაკაშიძეების ქუჩაც და შესახვევიც ძველი ტოპონიმით – ავლევის ქუჩით და შესახვევით იქნება მოხსენიებული.

შეეხება.

არქიტექტურული გარემო, რომელშიც ავლევის შეს. №20 საცხოვრებელი სახლი მდებარეობს ტიპოლოგიურად მნიშვნელოვანი, მაღალი მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულების მქონე ნაგებობების კონცენტრაციით ხასიათდება.

მიკროკვარტალი, რომელშიც ავლევის შეს. №20 სახლია მოყოლილი, შემოფარგლულია აღმოსავლეთით ავლევის შესახვევით, სამხრეთ-დასავლეთით იეთიმ-გურჯის, ჩრდილოეთით - ავლევის ქუჩების ხაზით (ნახ. 2).

აღნიშნული სახლის უშუალო სიახლოვეს მდებარე ნაგებობებიდან მაღალი მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულებისაა - ავლევის ქ. №19, 31, იეთიმ-გურჯის ქ. №7, 4/9, 6,3, 1, ავლევის შესახვევი №3 და 12, ჩახრუხადის შესახვევი №5 სახლები. ეს მხატვრული მთლიანობებია, რომელთა თავდაპირველი სახით შენარჩუნება გარდაუვალი აუცილებლობაა.

ავლევის შეს. №20 სახლის მიმდებარე ურბანული ქსოვილი არაერთი ისეთი სახლის შემცველიც არის, რომლებიც მხატვრული ღირებულებისაგან გაძარცვულია, მაგრამ ტიპოლოგიურად არის მნიშვნელოვანი. ამავე დროს, მათ კარგი პროპორცია გამოარჩევს და მკვეთრი ქალაქგეგმარებითი მნიშვნელობისაა. ასეთია - ავლევის შეს. №22/ავლევის ქ.№27, ავლევის ქ. №25, 29/15, იეთიმ-გურჯის ქ. №5, 1/10, ავლევის შეს. №7, 14, ჩახრუხადის შეს. №3.²

მიკროკვარტალი, რომელშიც ავლევის შეს. №20 სახლი მდებარეობს, ერთი შეხედვით არქიტექტურულ ღირებულებას მოკლებულ ნაგებობებსაც შეიცავს, მაგრამ მათი ყურადღებით დათვალიერება გვარწმუნებს, რომ თითოეული სახლი ძველი, გვიანი შუასაუკუნეების სამშენებლო ფენის შემცველია და, შესაბამისად, ისტორიული ღირებულების მატარებელი. ეს ნაგებობები თბილისური სპეციფიკის მატარებელიც არის. მათი “ზომა-წონა” და მასშტაბიც ხომ მრავალი საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული ტრადიციით არის ნაკარნახევი და, ამდენად, შესანახადაც საყურადღებოა.

აღნიშნული და მიმდებარე კვარტალების განაშენიანებას უპირატესად XIX საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული და ამავე საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთში აშენებული ე.წ. თბილისური ეზოიანი და აივნისანი სახლის ორი ცნობილი ტიპი (გახსნილი და დახურული ეზოთი) და მათი ნაირსახეობა ქმნის. სწორედ ამ სახლების მიღმა იმალება გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისისაგან გადარჩენილი ადრეული ფენები, რაც განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას და ისტორიულ მნიშვნელობას ანიჭებს ცალკეულ მხატვრულ მთლიანობას თუ ურბანულ კვანძს.

ავლევის ქუჩა ზემო კალას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი არტერიია. იგი ოდინდელი გალაგნის მიმყოლი ნიშნიანობის ქუჩის მეტ-ნაკლებად პარალელურად, მტკვრის მართობულად მიედინება, დასავლეთით, ჭრის ვერცხლის ქუჩას და კალისტრატე ცინცაძის ქუჩის გადაკვეთასთან, სადაც ის სათავეს იღებს,

2 აღნიშნულ კვარტალში შემავალი ნაგებობების მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულების შეფასებისას ვემყარებით საკუთარ შეხედულებებს და არ ვეყრდნობით კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროში არსებულ მასალას, თუმცა ზოგიერთი ძეგლად მიჩნეული შენობის მონაცემი ემთხვევა ჩვენსას.



ალექსანდრე დიუმას (საბჭოთა დროის უელიაბოვის) ქუჩას ებჯინება და მის შუაწელს მონიშნავს. თბილისის უძველეს გეგმებზე – ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ 1735 წლის, 1782, 1785, 1800, 1802 და სხვა ჩვენთვის ცნობილ გეგმებზე დღევანდელი ავლევის ქუჩის წინაპარი ქუჩა ასევე ირიბად ჰკვეთს ზემოაღნიშნულ ნაწილს ქალაქისას, ოღონდ თუ ვახუშტი ბატონიშვილის რუკაზე დღევანდელი ნიშნიანი ქუჩის წინაპარი ქუჩა გამოტოვებულია, მის მომდევნო 1800, 1802, 1809 წლების რუკებზე ორივე ქუჩა დატანილია და, მეტიც გამოკვეთილია ავლევის შესახვევის წინაპარი ხაზიც და იმ მიკრო კვარტალის კონტური, რომელშიც ავლევის შესახვევის №20 სახლია მოქცეული. რუკებზე მოხაზული მიკროკვარტალის კონტური ამ უბნის დღევანდელი ფორმის თითქმის იდენტურია. ამდენად, ავლევისა და ნიშნიანი ქუჩები ზემო კალას განაპირა ნაწილების, ვერცხლის ქუჩის, ქალაქის ერთ-ერთი შესასვლელის, დიდმის ანუ შუა კარის ყოფილი წყლის კარის (დღევანდელი შავთელის) ქუჩასთან და ანჩისხატის ეკლესიასა და უბანთან დამაკავშირებელია.

ჩვენი საკვლევი სახლი და მისი მიმდებარე მიკროუბნის კონტური თითქმის დღევანდელი კონტურით არის დატანილი 1844 წლის თბილისის რუკაზე. 1844 წლის აღნიშნული რუკა ტოპოგრაფიულ აზომვას ეფუძნება, იგი მკაფიოა და სიზუსტით გამოირჩევა. ამ რუკის მიხედვით, ავლევის ქუჩა იგივე მიმართულებას ინარჩუნებს, როგორც ზემოხსენებულ რუკებზე, ოღონდ არა პლასტიკურ, არამედ ტეხილ ხაზს ქმნის. 1844 წლის რუკაზე სრულიად მკაფიოა ავლევის შესახვევიც, ოღონდ იგი უსახელოა.

ავლევის ქუჩას დიდ მნიშვნელობას სძენს მის შუაწელზე ოდესღაც მდებარე კვირაცხოვლის ეკლესია. ისტორიკოს მამისა ბერძნიშვილის შენიშვნით, ავლევის ქუჩას ადრე კვირაცხოვლისა ან Фоминная ერქვა (იხ. 1800 წლის თბილისის გეგმა, № 34) და მიუხედავად იმისა, რომ იგი ვახუშტისა და 1785 წლის გეგმაზე დატანილი არ არის, „ამ დროს იგი ნამდვილად არსებობდა და კიდევაც იხსენიება XVIII საუკუნის შუა წლებში, მას მთავარეპისკოპოსის საყდარსაც ეძახდნენ, რადგან სამთავროს მთავარეპისკოპოსის ადგილსამყოფელად ითვლებოდა“.³ პლატონ იოსელიანის ცნობით, კვირაცხოვლის ეკლესია 1840 წელს დაუღუქაეთ, რასაც, მამისა ბერძნიშვილის შენიშვნით, მარი ბროსეც ადასტურებს.⁴

ზემოხსენებული 1844 წლის თბილისის ტოპოგრაფიული რუკაც ავლევის ქუჩას Фоминная - დ მოიხსენიებს და მისი შუაწელის სიახლოვეს, განაშენიანებით გარშემორტყმული ეკლესიაა დატანილი (№42). ექსპლიკაციის მიხედვით ეს ეკლესია Во имя Святого Апостола Фомы (Квирацховели) -ა.

აღსანიშნავია და ფრიად საყურადღებო, რომ კვირაცხოვლის ეკლესიის საძირკვლის ნაწილმა დღევანდლამდე მოაღწია. ავლევისა და ნიშნიანი ქუჩებს შორის მოქცეული განაშენიანების ვიწრო ზოლში, XIX საუკუნის ძველ სახლებს შორის, საბავშვო ბაღის ახალი (1980-იანი წწ.) შენობა დგას. შენობის ეზო ორ დონეზე – ქუჩის და ქუჩის ნიშნულზე ორიოდ მეტრით დაბლა

3 მამისა ბერძნიშვილი, თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბილისი, 1965, გვ. 25
 4 იქვე. გვ. 25, იხ. აგრეთვე, Платон Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис, 1866, გვ. 270

მოთავსებულ სიბრტყეზეა გაშლილი. ეზოს ქვედა ნიშნულის შუაგულიდან ამოზრდილია ძველი ნაგებობის კუთხე, ამოყვანილი ძველი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობით. იგი ზედა მხარეს ახალი აგურის წყობით გრძელდება, ქვედა მხრიდან კი ბაზალტის ფილებით შემოსილ ცოკოლს ეყრდნობა. ჩვენს წინაშეა ძველი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობით (ქვევიდან ზევით - ორი რიგი რიყის ქვის, ორი რიგი ძველი აგურის, ერთი რიგი რიყის ქვის, ერთი რიგი აგურის და ერთი რიგი რიყის ქვის) ნაგები კედლის წყობის ფრაგმენტი (სურ. 6). ეს, კი XVIII საუკუნეში ამ ადგილას აშენებული კვირაცხოვლის ეკლესიის საძირკველი უნდა იყოს. კედლის ამ ფრაგმენტის თუნდაც თბილისის სხვა ძველ უბანში, ისანში, დედოფალ დარეჯანის სასახლის კომპლექსის ტერიტორიაზე არსებულ კედლებთან შედარება მათ შორის სიახლოვესა და მსგავსებას ამჟღავნებს. კვირაცხოვლის ეკლესიის შემორჩენილი კედელი ანალოგიას საკუთრივ თბილისის და იმავე ისნის ქუჩათა ქსელში შემონახულ ძველ, სავარაუდოდ XVIII საუკუნის, საცხოვრებელი სახლების ზურგებთანაც პოულობს. თვალშისაცემია ერთი და იგივე სამშენებლო მასალა – ძველი აგური და რიყის (და არა ფლეთილი ან თლილი ან ნატეხი!) ქვა და წყობის ხასიათი. კვირაცხოვლის ეკლესიის ზუსტი ადგილსამყოფელის დადგენა, არა მხოლოდ სიძველის გამოვლენის თვალსაზრისითაა მნიშვნელოვანი. კვირაცხოვლის ეკლესიის ზუსტი ადგილის მოძებნა შუასაუკუნეების თბილისის ურბანული ქსოვილის შესწავლისა და კვლევის თვალსაზრისითაც არის საყურადღებო. კვირაცხოვლის ეკლესია, შესაძლოა ზემო კალას ამ ნაწილში მდებარე სურბნიშნის ეკლესიასთან ერთად, თბილისის ძველ რუკებსა და გეგმებზე მუშაობისას ერთგვარ ორიენტირად განვიხილოთ.

ავლევის შესახვევი, ავლევის ქუჩისაგან განსხვავებით ოდიოგანვე ნაკლები მნიშვნელობისა უნდა ყოფილიყო. იგი, როგორც ზემოთ ითქვა, უკვე გამოკვეთილია თბილისის ვახუშტის რუკის შემდგომ რუკებზე და სრულიად ჩამოყალიბებულია თბილისის 1844 წლის ტოპოგეგმაზე. შესახვევიც, ავლევის ქუჩის მსგავსად, საცხოვრებელი სახლების სიმრავლით გამოირჩევა. ავლევის შესახვევი ავლევის ქუჩაზე მოკლეა და ქუჩის თითქმის მართობულად არის გაჭრილი. ამ ორი ქუჩის მეზობლად მდებარე ვერცხლის ქუჩა საცხოვრებელ ფუნქციასთან ერთად სავაჭროსაც შეიცავდა, ავლევის ქუჩა საცხოვრებელთან ერთად საზოგადოებრივ ფუნქციასაც ითავსებდა, ავლევის შესახვევი კი მხოლოდ სამოსახლოა. აღსანიშნავია, რომ დღევანდელი ვერცხლის ქუჩის წინაპარი ქუჩის მხოლოდ ერთ, სამხრეთ ნაწილს ჰქვია 1844 წლის რუკაზე *Серебряный Путь*. დარჩენილ მონაკვეთს, ვიდრე დიდმის კარამდე, ციციანოვის ქუჩა ეწოდება.

მამისა ბერძნიშვილის მიერ მოძიებული საარქივო მასალის მიხედვით (1769 წლის ნაწყიდობის წიგნი და სხვა) ავლევის ქუჩასა და მის სიახლოვეს, კვირაცხოვლის ეკლესიასთან მსხვილ ფეოდალთა სახლები მდგარა. „ამ ქუჩაზე (ავლევის, მ.მ.) მცხოვრებთა გვარები თავისთავად მეტყველებს იმაზე, რომ ეს ნაწილი ზემო უბნისა არისტოკრატიულ უბანს წარმოადგენდა, ისევე, როგორც წყლის კარის ქუჩა“⁵

ჩვენს მიერ მოხაზულ ზემო კალას ამ უბანში, რომელიც უთუოდ

5 მამისა ბერძნიშვილის დასახ. ნაშრომი, გვ. 25-26



კვირაცხოვლის მიკროუბნის შემადგენელია, საველე სამუშაოების ჩატარებამ და ხანგრძლივმა დაკვირვებებმა საშუალება მოგვცა ზოგიერთი შენობის ნაწილები XVII-XVIII საუკუნეებით დაგვეთარიღებინა და ამით მამისა ბერძნიშვილის ვარაუდიც გაგვემყარებინა.

ჩვენი საკვლევი მიკროუბნის შემადგენელი საცხოვრებელი სახლები, როგორც ითქვა, XIX საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთში აგებული ნაგებობებია და ზოგიერთი მათგანი ცალკეული კედლებისა და სარდაფში შემორჩენილი ნაწილების სახით შეიცავს ადრეულ ფენებს.

XVII საუკუნით შეიძლება დათარიღდეს, ჩვენი აზრით, იეთიმ-გურჯის ქუჩის №7 საცხოვრებელი სახლის პირველი სართული. ეს ნაგებობა სამეცნიერო ლიტერატურაში „ალაყაფის კარის“ სახელით არის ცნობილი.⁶

ორსართულიანი ნაგებობა ქუჩის მიმართ ირიბად არის აშენებული.

„ალაყაფის კარი“ თბილისური საცხოვრებელი სახლების იმ ადრეულ (XIX საუკუნის I ნახევარი) ნიმუშებს მიეკუთვნება, რომლის არქიტექტურული სახის ძირითადი განმსაზღვრელი ელემენტი ხის ძლიერად შვერილი ფართო აივანია. აივანს ფასადის მთელი სიგრძე უჭირავს. იგი ჰარმონიულად ერწყმოდა მუშარაბით მორთულ დარაბებიან ფანჯრებს. ისლამური არქიტექტურის მორთულობა ფასადზე დღეს დაბრტყელებული ისრული თაღით დაბოლოებული ღიობების სახითდა შემორჩა. ისრულ ღიობებს შორის ყველაზე ფართო შენობის ტანში არაცენტრულად გაჭრილი ეზოში შესასვლელი ღიობია, რომელიც კუბური მოცულობის, საფიქრებელია, ოდესღაც გუმბათით გადახურულ გასასვლელ – ვესტიბულს უკავშირდება. ძველი აგურით ნაშენი ვესტიბულის კვადრატული საფუძვლიდან წრიულზე გადასვლა ტრომპების მეშვეობით ხორციელდება. ეს საყურადღებოა, რადგან მისი ძირი უფრო არქაულ ეპოქაში, თბილისურ აბანოთა არქიტექტურაში უნდა ვეძებოთ. აღნიშნული ვესტიბულის შედარება საკუთრივ თბილისში მდებარე, XVII და XVIII საუკუნით დათარიღებულ ზოგიერთ აბანოსთან (სიონის, იგივე დედოფალ დარეჯანისა და მეფე ერეკლე II აბანოს მთავარი დარბაზი, ბებუთაშვილების (გვიან გარნიზონის), ყოფილი მეთორის, გვიან - სუმბათაშვილის აბანოს ინტერიერი და სხვა) შედარება ამჟღავნებს მსგავსებას მათ შორის (აგურის წყობა, კონსტრუქციული თავისებურება - კვადრატული საფუძვლიდან წრიულ ფორმაზე ტრომპების მეშვეობით გადასვლა, ტრომპის მოყვანილობა და სხვა).

ალაყაფის კარის პირველი სართული შესაძლოა XVII საუკუნეში, თუნდაც ქართლის მეფე როსტომის (1632-1656 წწ.) ეპოქაში შექმნილიყო, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ისლამური არქიტექტურული ფორმები, რაც საზოგადოდ ხშირად გვხვდება XVI-XVIII საუკუნეების ქართული სასახლეების არქიტექტურაში. მაგრამ ვესტიბულის ისრული თაღების იდეალური მოყვანილობა, ძველი აგურის შეუცდომელი წყობა, ინტერიერის მონუმენტურობა გვაძლევს საშუალებას კიდევ უფრო დავაკონკრეტოთ „ალაყაფის კარის“ პირველი სართულის აგების პერიოდი და იგი სწორედ როსტომის ზეობის წლებით განვსაზღვროთ.

6 Вахтанг Цинцадзе, Тбилиси, архитектура старого города и жилые дома первой половины XIX столетия, Тбилиси, 1958, გვ. 99



გამოკვეთილად სასახლის არქიტექტურის თუ არა, ქართველი ფეოდალის ნასახლარისაგან გადარჩენილი ნაწილი შეიძლება იყოს ჩვენს მიერ ავლევის შესახვევის №14-ის სარდაფში მიკვლეული თაღოვან-კამაროვანი სისტემით გადახურული სადგომი (სურ. 15, 16). კედლების განსაკუთრებული სისქე, ძველი აგურის მჭიდრო, მკვრივი წყობა, თაღებისა და კამარის ისრული მოყვანილობა, გამოკვეთილი ისლამური არქიტექტურული ფორმები და სადგომის მონუმენტური იერი გვაფიქრებინებენ, რომ იგი ამ უბანში მცხოვრები ფეოდალის კუთვნილი სახლის ნაწილია, რომელიც შესაძლოა 1795 წელს ან სხვა დროს თბილისის დარბევას ემსხვერპლა და მოგვიანებით XIX საუკუნეში აგებულ ნაგებობაში აღმოჩნდა. აღწერილ სარდაფში ჩასახვლეელი დღეს ბინიდან არის მოწყობილი, მაგრამ გადახურვაში გაჭრილი და ეზოში ამავალიკვადრატული მოყვანილობის ერთ სპეციალურად არის დატოვებული მიწისქვეშა სადგომის გასანათებლად.

აღწერილი სარდაფი აგურის წყობის ხასიათითა და თაღებისა და კამარის სიმკვრივით, მონუმენტური იერით ახლოს დგას სიონის ტაძრის სამხრეთით მდებარე მრავალფენიანი ყოფილი ქარვასლის სარდაფთან (სიონის ქ. № 8). როგორც, ცნობილია ყოფილი ქარვასლის ეს ნაგებობა ქართლის მეფე როსტომისდროინდელ, ძველი აგურით ნაგებ, ჯვრული კამარების მთელი სისტემით გადახურულ სარდაფს შეიცავს. ავლევის შესახვევის №14-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლის ქვეშ მდებარე ზემოაღწერილი სარდაფი, სწორედ აღნიშნული მსგავსების გამო, შესაძლოა ასევე მეფე როსტომის მოღვაწეობის – 1632-1656 წლებით განისაზღვროს. აღნიშნული სარდაფის ადრეული ეპოქით დათარიღებით გაჩნდა კიდევ ერთი დასაყრდენი გვიან შუასაუკუნეებრივი კალას ურბანული ქსელისა თუ მისი შემადგენელი ნაგებობების ტიპოლოგიის შესასწავლად. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა “ალაყაფის კარის” პირველი სართულის ქრონოლოგიის ქართლის მეფე როსტომის ეპოქით შემოფარგვლა.

ავლევის შესახვევის №20 სახლის აღწერა

ავლევის შეს. №20-ში მდებარე სახლი ქუჩის მიმდებარე მოშენების რამდენადმე სიღრმეშია მოთავსებული. ქუჩისგან მას ძველი აგურის ზღუდე და ეზოს სივრცე ჰყოფს (სურ. 1, 2). ზღუდე თბილისის ძველ უბნებში (კალა, ისანი, სეიდაბადი) გადარჩენილ ზრუდეებს შორის ერთ-ერთი უძველესია და ტიპოლოგიური თვალსაზრისითაც საყურადღებოა (იხ. ქვემოთ).

ორსართულიანი ნაგებობა ეზოსკენ მეორე სართულზე მოთავსებული ხის აივნის ფასადით იყურება. აივანს ფასადის მთელი სივრცე უჭირავს. მის მარცხენა მხარეს (პირით სახლისკენ) ხის გადახურული კიბეა მოწყობილი, რომელიც უშუალოდ აივნის სივრცეს ერწყმის. კიბის გვერდი აფიცრულია და მისი შიდა სივრცე გარედან უხილავია.

აივანს ხის ხუთი სვეტი ანაწევრებს. მისი მოაჯირი ოთხკუთხა კვეთის ხის ძელაკების ჯვარედინი წყობით არის მიღებული (სურ. 1, 2). სვეტებიც ოთხკუთხა კვეთის არის და მისი წიბოები, ტრადიციისამებრ ჩამოთლილია. 1 მ. და 55 სმ. სიღრმის აივანი ბოძებს ეყრდნობა, ოღონდ ბოძები ერთმანეთის თანადროული არ არის და მეორადი გამოყენებისაა. ზედა სვეტების რიტმს მხოლოდ ერთი, განაპირა მარჯვენა ბოძი ემთხვევა, დანარჩენი კი აცდენილია.

აივნის გადახურვა სახლის გადახურვის ქანობის გაგრძელებას წარმოადგენს. ციკაბო ცალფერდიანი თუნუქის სახურავი შიფერის გოფირებული ფილებით არის დაფარული, აივნის გადამხურავი სახურავის ნაწილი კი თუნუქის არის. აივანს ხის ფიცრული იატაკი აქვს.

აივნის შიგნითა კედელს მეორე სართულზე სამი ფანჯრის და ორი კარის დიობი ანაწევრებს. პირველ სართულზე, განაპირა მარცხენა მხარეს შეღრმავებაა, რომელსაც აივნის ქვეშ, სიღრმითა კედლის უკარო და უფანჯრო სიბრტყე ქმნის. მარჯვენა მხარე, კი კედლით გრძელდება, რომელშიც კარის და ფანჯრის თითო დიობია დატანებული.

აღწერილი ფასადი ქუჩის მიმართ გრძივად განვითარებული ვიწრო ეზოსკენ იყურება. ეზოს, ისევე როგორც სახლის გვერდით კედლებს, მეზობელი სახლები ემიჯნება. ეზოს მარჯვენა (პირით ფასადისკენ) ზღვარს მის სამხრეთით მდებარე სახლის შეუღლესავი ძველი აგურის კედელი წარმოადგენს, მარცხნივ ზემოთ ნახსენები ხის გადახურული კიბეა, რომელიც სახლისა და ეზოს ჩრდილოეთით მდებარე სახლის გვერდით კედელს ეყრდნობა. განაპირა მარჯვენა ნაგებობის გვერდითი კედლის ძველი აგურის წყობაში აგურის ჩარჩოთი მოსაზღვრული კვადრატული ხვრელებია დატოვებული. ეს სავენტილაციო ხვრელები უნდა იყოს, რომლითაც მეზობელი სახლის სხვენი ნიაველება და ნათდება. თავად სხვენის ავლევის შესახვევის №20 ეზოსპირა კედელი კი ხის ფიცრების, უფრო სწორედ ნახევარმორების პარალელური წყობით მიღებულ სიბრტყეს წარმოადგენს. სხვენის ქუჩისკენ მიქცეული სიბრტყე ძველი აგურის წყობის არის და კლასიციტურ ტრადიციას მისდევს. აღწერილი სხვენის კედლის გამაწონასწორებელი, ეზოს სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით, მარცხენა სახლის სხვენის კედელია, რომელიც გვერდითი სახლის კედლის ფრაგმენტს მონიშნავს მხოლოდ და ამოზიდულია.

სიღრმეში, ზურგის კედლით სახლი იეთიმ-გურჯის ქუჩის № 7 სახლის ეზოში მდებარე ერთსართულიან საცხოვრებელ სახლს ემიჯნება.

წაგრძელებული მოყვანილობის ეზოს აღმოსავლეთ ზღვარს ზემოთ ნახსენები ძველი აგურის ზღუდე და მასში დატანებული ხის კარი წარმოადგენს. ზღუდეცა და ხის ორფრთიანი კარიც გამორჩეული ღირებულების არის სიძველის თვალსაზრისით და საყურადღებოა ტიპოლოგიურადაც (ზღუდის აღწერა იხ. ქვემოთ).

ავლევის შესახვევის №20 სახლის ეზოს დახასიათებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება უძველეს იფანს, რომელიც ეზოს მარჯვენა მხარის შუაშია მოქცეული. იფანის ღეროს ვერტიკალი ცას სწვდება და ზევით, სახლების თავზე იტოტება მხოლოდ. აღწერილი ეზოს სივრცის კუთვნილებაა ასევე ხანდაზმული ვაზიც, რომელიც აგურის ზღუდეს გასდევს და გვერდითი სახლისა და სახურავის მოვლით იფნის ტოტებზე გადადის. ეზოშივე, მის მარჯვენა მხარეს გვხვდება სახლის სარდაფში ჩასასვლელიც, რომელიც ძველი აგურით ნაშენი არქაული კიბით არის მონიშნული.

ასეთია ავლევის შესახვევის სახლის ეზოს გარემო (ნახ. 1, სურ. 2, 18, 19, 20), რომლისკენაც სახლი მთავარი ფასადით იხსნება და რომლის ნახვისას ადამიანი ძველი თბილისის არქაულ სამყაროში ამოყოფს თავს. მაგრამ აღწერილი ხის აივანი, აფიცრული კიბე და ცალფერდიანი ციკაბო სახურავიც ამ სახლის გვიანი ნაწილებია. ისინი მას, სავარაუდოდ, XX საუკუნის დასაწყისში

უნდა დამატებოდა ამ ადგილს, მაშინ, როდესაც იგი სიღნაღში ცნობილმა მეღვინემ სანდრო საინოვმა შეიძინა. მეღვინე ძმები საინოვები 1910-იდან 1922 წლამდე ტაშკენტში ცხოვრობდნენ. 1922 წელს კი ავლევის შესახვევში მდებარე აღწერილ სახლში სანდრო საინოვი და მისი მეუღლე ნატალია გონაშვილი დაფუძნებულან. აღსანიშნავია, რომ ამ სახლში 2006 წლამდე საინოვების მემკვიდრე ბორის საინოვი ცხოვრობდა. საინოვების ოჯახში დაცულ საარქივო ფოტოებს შორის, რომელზეც სახლის აღწერილი აივანია ასახული ამ აივნის არაერთგზის გადაკეთებას ადასტურებს. აივანი მარჯვენა მხარეს სწორ კუთხეს ქმნიდა და გადასასვლელის სახით გრძელდებოდა და საფიქრებელია, ზღუდეს ეყრდნობოდა. გადასასვლელი სავარაუდოდ 1960-იან წლებში მოუხსნიათ.⁷

აღწერილი აივნის მშენებლობის თარიღად შესაძლოა სანდრო საინოვის თბილისში დაფუძნების წელი - 1922 ვივარაუდოდ.

სახლის აღწერილი ნაწილების ქვეშ იმალება სიძველე, ერთიანი მხატვრულ-არქიტექტურული მთლიანობა, რომლის აღსაქმელად მნახველი მომზადებულია ქვეცნობიერად ამ სახლის გარედან ხილული ძველი კედლებით, სარდაფში ჩასასვლელი არქაული კიბით, გვერდითი სახლების შეუღესავი აგურის კედლებითა და სხვა ხილული ნაწილებით და, რაც ასევე დიდი მნიშვნელობის არის, ეზოს არქაული საფარით, რომელიც შექმნილია წვრილი რიყის ქვების გარკვეული წესით განლაგებით მიწატკეპნილ ზედაპირზე. ვფიქრობთ, ამ ეზოს მოკირწყლული ზედაპირი ძველი თბილისის შემორჩენილ მოშანდაკებულ ეზოებს შორის ერთ-ერთი უძველესი და კარგად შენახულია.

მთავარი ფასადის აღწერილი ხის აივნის მიღმა, განაშენიანების სიღრმეში მოქცეული ნაგებობა კუბური მოცულობის არის. ჩვენი ღრმა რწმენით, იგი XIX საუკუნეზე უფრო ადრეულ ეპოქას განეკუთვნება და ორ სამშენებლო ფენას შეიცავს (ნახ. 1).

ორსართულიანი შენობა გეგმით კვადრატს უახლოვდება. მისი სიგრძე სრულიად უმნიშვნელოდ ჭარბობს სიგანეს (9მ.60სმ.X9მ.50სმ.). კვადრატული გეგმის ფარგლებში უნდა ყოფილიყო მოქცეული ძველი ნაგებობის ხის აივანიც, რომელიც, სავარაუდებელია, შემდგომ ახალმა შეცვალა.

პირველი სართულის გეგმის კვადრატულ კონტურში მოქცეული ოთახები სხვადასხვა სიგრძე-სიგანის არის და არქიტრაჟული გადახურვის მქონე კარის დიობებით უკავშირდება ერთმანეთს. ოთხი ოთახიდან დასავლეთით, ანუ განაშენიანების სიღრმეში მოქცეული ორი ოთახი უფრო დაბალ ნიშნულზეა მოთავსებული. ეზოსპირა ოთახებსა და სიღრმეში მოქცეული ოთახების ნიშნული ერთმანეთისგან უმნიშვნელოდ განსხვავდება (20 სმ.), მაგრამ მიუხედავად მიწის ნაკვეთის სისწორისა და სიბრტყელისა, სახლი თითქოს ზურგით მიწაშია შეჭრილი. არსებითად, მიწაში ორი სიღრმითა ოთახია მოთავსებული, რაც შესაძლოა ამ სახლის თბილისის რთულ რელიეფზე ოდესღაც განლაგებულ ბანიან სახლებთან კავშირზე მიუთითებს. დასავლეთი კედლის პირველ სართულზე, თითო ოთახში, თითო ბუხარია მოწყობილი. მარჯვენა (პირით სახლისკენ) ოთახის ბუხარი ჩამონგრეულია და კარგად

⁷ ავლევის შესახვევის №20 სახლის 1940-იან 1950-იანი წლებით დათარიღებული საარქივო ფოტოები ინახება სანდრო საინოვის შვილის შვილის, ნატალია ტროიცკაია-ჩიტაძის პირად არქივში. მანვე მომავლად სანდრო საინოვის ბიოგრაფიული ცნობები.



მოჩანს ზურგის კედლის რიყის ქვისა და ძველი აგურის მონაცვლებითი წყობა, 35 სმ. დიამეტრის მქონე საბუხრე მილი კი ძველი აგურის არის.

პირველი სართულის კედლები თვალშისაცემად სქელია (86 სმ-დან 1 მ.-მდე). კედლის სისქეში კარი და თახჩაა ამოღებული. კარიცა და თახჩაც დასავლეთისკენ, ე.ი. სიღრმეში მოქცეული სადგომისაკენ ფართოვდება. არწერილი სადგომის სიმაღლე 2 მ. და 42 სმ-ია. ეზოსკენ მოქცეული სადგომი, რომელიც აღწერილი ოთახის წინ მდებარეობს და მას სქელ კედელში დატანებული კარით უკავშირდება, კვადრატული მოყვანილობის არის, მისი იატაკი სიღრმითა სადგომის იატაკთან შედარებით 20-იოდე სმ-ით უფრო მაღალ ნიშნულზეა აშენებული და მისი სიმაღლეც შესაბამისად, უმნიშვნელოდ დაბალია წინა ოთახისაზე (სიმაღლე – 2მ. 25 სმ.). ის, რაც ამ ოთახში ყურადრებას იპყრობს, ჭერის გადახურვაა, რომელსაც ხის მსხვილი კოჭები შეადგენს. კოჭებს შორის ბიჯები არათანაბარია (ხან 55, ხან 60 ან 73 სმ-ია). გარედან კოჭები დღეს შპალერით არის დაფარული.

აღწერილ სათავსოთა მარცხნივ მდებარე ოთახებიდან, სიღრმითა, ბუხრიანი ოთახი დალუქული და ჩახერგილია; მისი დათვალიერება ვერ ხერხდება. მის წინ მდებარე ოთახი, კი ეზოს მხრიდან უკედლოა, იგი პირდაპირ იხსნება ეზოს სივრცისკენ. ღია ოთახის იატაკი ძველი აგურით არის მოგებული. აგურის მოგების წესი, შენახულობა, წყობა – ყოველივე მის არქაულობას მეტყველებს. იატაკის აივნის შესატყვისი ნაწილი მოკირწყელებულია და სიღრმეში აგურის წყობით გრძელდება. ეს ღია სადგომი, შესაძლოა სამზარეულოც ყოფილიყო და მოსაცდელიც, რადგან სწორედ აქედან ვხვდებით ორსართულიანი შენობის კიბის უჯრედში, რომელიც სახლის სამხრეთ კედელს შიგნიდან მიუყვება (იხ. ქვემოთ). აღნიშნული ღია სადგომის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის სიახლოვეს იატაკში ოთხკუთხა ჩაღრმავებაა. ეს შეიძლება მაცივრად ან უბრალოდ სურსათის შესანახად იყო გამიზნული.

აღწერილი ნაგებობის მეორე სართულზეც ოთხი განსხვავებული სიდიდის ოთახია. სწორედ აქ, მეორე სართულის ერთ-ერთი ოთახის გადახურვაში ვხვდებით კონსტრუქციული და სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით საყურადღებო ისეთ ელემენტსა და ხერხს, რომელიც ჩვენს საკვლევ სახლს საყურადღებოს ხდის ტიპოლოგიური და ევოლუციური თვალსაზრისით. ეს ერდოა, რომელიც ბრტყელი გადახურვის მქონე სახლის მეორე სართულის ყველაზე ფართო, სამხრეთით მდებარე, სიღრმითა ოთახს აქვს სახურავში დატანებული.

ერდო ქვედა მხრიდან ხის კოჭებით არის შეკრული. ხის კოჭებზე მჭიდრო წყობის ძველი აგურის რამდენიმე რიგია დაყრდნობილი. ერდოს წყობის ბოლო ნაწილი ახალი აგურის არის და ბანის მიწატკეპნილ ზედაპირს უერთდება. უკანასკნელი ფენა, ცხადია, გვიანია, მთელი ერდო, კი რომელიც 60 სმ-ის სიღრმის არის, ავთენტური მასალის და წყობისაა; ერდოს სიგრძე-სიგანე 1მ. და 20 სმ. X 0 მ. 55 სმ-ია (სურ. 3).

ინტერიერში ერდოს გარდა ყურადრებას სიძველით ბევრი რამ იპყრობს (სურ. 3). ერდოიან ოთახში, დასავლეთ კედელში ღრმა ნიშაა გაჭრილი. იგი კედლის ზედა ნაწილშია მოწყობილი და 0,55 სმ. სიგანისაა და ღრმაც არის. ნიშა ღრმა არის. მისი სიღრმე გვაფიქრებინებს, რომ ეს საჭრაქვა. ორი ოთახი თახჩებს შეიცავს. თახჩებიც ღრმა არის და მათი კედლები ინტერიერისკენ ფართოვდება და თითოეული ხის ორფრთიანი კარით არის აღჭურვილი. თითო

ფრთა რომბის მოყვანილობის რელიგიური ფორმით არის მონიშნული ზემოდან. თახჩების ასეთი მორთულობა XIX საუკუნის პირველი ნახევრისა და შუა წლების თბილისის საცხოვრებელი სახლების ნიმუშებშიც გვხვდება, ოღონდ აღნიშნული თახჩები, თითქოს მეტი სიძველით გამოირჩევა. ამ განცდას თახჩის კარის ტექნიკური შესრულებისა და ნახატის უკიდურესი სიმარტივე, სისადავე და ერთგვარი გულუბრყვილობა ბადებს.

ერდო აღწერილი სახლის უმთავრესი თავისებურებაა და იგი ინტერიერის მორთულობის სხვა დამახასიათებელ ნიშნებთან ერთად მთელის არქაულ სახესა და ნაგებობის გარკვეულ ტიპს ქმნის. მაგრამ ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლის ტიპის წარმოსადგენად უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ასევე მისი სამხრეთი კედლის სისქეში დატანებულ ძველ აგურის კიბეს, რომელიც გრძივად მიუყვება სახლის გვერდს (სურ. 5, 6). მასში ასასვლელი პირველი სართულის «გახსნილი» ოთახის სიღრმიდან იწყება, შუა წელზე კი ის ბაქანს ქმნის, საიდანაც მარჯვნივ მდებარე ძველი აგურის კედელში გაჭრილი კარის ღიობი მეორე სართულის ოთახებს, კერძოდ კი ერდოიან ოთახს უკავშირდება. კიბე სწორხაზოვნად მიემართება ზევით და ბრტყელი გადახურვის სახურავზე ადის. კიბის კედლები ძველი შეუღლესავი აგურის არის, მის განაპირა ნაწილებში დატანებული ხის თითო კოჭით. ხის კოჭები კიბის მიმყოფ სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებს გრძივად მიუყვება და მეორე სართულზე, ერდოიან ოთახში შესასვლელი კარის ღიობის არქიტრავსაც მონიშნავს. კიბის საფეხურები მსხვილი ხის კოჭის არის, რომელთაც ქვევით აგურის ორი ფენა მიუყვება. კიბის გადახურვა ძველი აგურის საფეხურებრივ წყობას წარმოადგენს. კიბის საფეხურები ზევითაც და ქვევითაც უმნიშვნელოდ უხვევს და ზედა მხრიდან კიბის უჯრედი ხის კოჭების ჩარჩოთია შეკრული.

აღწერილი სახლის სახურავი ბრტყელი გადახურვის მქონე მიწატკეპნილ ბანს წარმოადგენს (ნახ. 1, სურ. 9). კვადრატული მოყვანილობის ბანის ბრტყელ ზედაპირზე, მის უკიდურეს სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში კიბის მომნიშვნელი ხის ჩარჩოა, სამხრეთ-დასავლეთი მხარის მეტ-ნაკლებად შუაგულში, კი ერდოს მომნიშვნელი ღუკია. როგორც ზემოთ აღინიშნა, კიბე ზემოდან ხის კოჭებით არის შეკრული, ღუკი კი უშუალოდ მიწატკეპნილი სახურავით სრულდება. ერდოს პერიმეტრი აგურის მჭიდრო წყობით არის შეკრული, ქვედა მხრიდან კი ხის კოჭებით. დღეს ერდოზე რკინის, წვრილი ნახატის ბადეა დაფარებული.

ბანის დასავლეთ მხარეს, ერთმანეთისგან დაშორებული ორი საბუხრე მილია, რომელთა ქვედა ნაწილები ძველი აგურის საფეხურებრივი წყობის არის, ზედა კი ახალი აგურით არის განახლებულ-გაგრძელებული.

აღწერილი ბრტყელი გადახურვა დღეს მთლიანად ცალქანობიანი სახურავის ქვეშ არის მოქცეული, ისე, რომ ძველი სახლის ბანი მთელი თავისებურებებით (მიწატკეპნილი სახურავი, ერდო, კიბის უჯრედი, საბუხრე მილები და სხვა) მხოლოდ სახურავზე ყოფნისას ჩანს (ნახ. 1).

აღწერილი ბანიდან მოჩანს ნაგებობის გარე კედლების სამშენებლო მასალაც და კედლის წყობის ხასიათიც, რაც ასევე ამ სახლის ადრეული ასაკით დათარიღების ვარაუდის გამოთქმის უფლებას გვაძლევს.

სახლის გარე – სამხრეთი (სურ. 9), დასავლეთი და ჩრდილოეთი, - კედლები ნაგებობის შიდა კედლებისაგან განსხვავდება. განსხვავებას ქმნის როგორც სამშენებლო მასალა, ისე კედლის წყობის ხასიათიც. კიბის უჯრედის,

თახნების, სადგომთშორისი სქელი კედლების ძველი აგურის მჭიდრო წყობის ნაცვლად, გარე კედლები რიყის ქვისა და ძველი აგურის მონაცვლეობითი წყობით არის ნაშენი.

სახლის სამხრეთი კედელი, რომელიც ზემოაღწერილ კიბეს მიუყვება, წარმოადგენს რიყის ქვის დახრილი წყობისა და ძველი აგურის რიგების მონაცვლეობას, ოღონდ რიყის ქვის ორი რიგი ერთ რიგ აგურის ფენას ენაცვლება, აგურის ფენის ქვეშ ორიოდ ადგილას, კი ნახევარი აგურის თევზისფხური რიგია. ზოგან წყობაში დაუმუშავებელი, ოღონდ საგანგებოდ შერჩეული დიდი ზომის ქვა არის ნახმარი. წყობაში ხის კოჭიცაა დატანებული. კიბის საფეხურების კოჭებიც გარედან საფეხურებრივად ვლინდება. აღწერილ კედელზე დაკვირვება სახურავზე ყოფნისას, ავლევის შესახვევის №20 და №18 სახლებს შორის 20 სმ-იანი ნაპრალიდან არის შესაძლებელი. ანუ აღწერილ სამხრეთ კედელს შიდა მხრიდან ძველი აგურის კედელი ეკვრის. განსხვავებულია აგურის ზომები – შიდა მხარეს შედარებით პატარა ზომის კვადრატული აგურია ნახმარი (19X19X3სმ.), გარეთ კი ოდნავ დიდი ზომის (20X20X3 სმ.).(სურ. სურ. ..).

ზემოთ აღწერილი სამხრეთი გვერდითი კედლის წყობის იდენტურია სხვა, დასავლეთი და ჩრდილოეთი კედლებიც. განსხვავებას ქმნის დასავლეთ კედელში დატანებული ორი ბუხარი და ჩრდილოეთი კედლის მხოლოდ მონაცვლეობითი, უბუხრო და უკიბეო წყობა.

აღნიშნული სახლის სხვენზე ყოფნისას მეზობელი სახლების (ავლევის შეს. №№ 18 და 22 სახლების, სურ. 7) გვერდითი კედლები მოჩანს და საყურადღებოა, რომ ეს კედლები, №20 სახლის ზემოაღწერილი კედლების იდენტურია. ისინი იმავე სამშენებლო მასალით, ძველი აგურითა და რიყის ქვით არის ნაგები და წყობის ხასიათიც იმგვარივე აქვს როგორც № 20 სახლის გვერდით და ზურგის კედლებს. შესაბამისად, სამივე სახლის ძველი ნაწილები ერთი ქრონოლოგიური პერიოდით შეიძლება განვსაზღვროთ. მეზობელი სახლების ძველი გვერდითი კედლები დღეს XIX საუკუნის ეზოიან-აივნიანი სახლების კომპოზიციაშია ჩართული და, მეტიც, № 18 სახლი იმდენად სახეცვლილია, რომ გარედან XIX საუკუნის ნაწილიც კი ძნელი წასაკითხია. მხოლოდ მის ვიწრო გასასვლელში მოხვედრისას, რომელიც ამავე დროს ეზოს ფუნქციას ითავსებს და, ჩვენი ვარაუდით, შუასაუკუნეებრივი წარმოშობის ჩიხია, მოჩანს XIX საუკუნის 30-იან- 50-იანი წლების თბილისის საცხოვრებელი სახლების თაღოვანი დიობებისათვის დამახასიათებელი სათაურები და არქივოლტები. აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობით ნაგები ძველი კედლები კი გარედან ხილული არსაიდან არის. გამონაკლისს შეადგენს ამ (№ 18) სახლის სარდაფი, რომლის სიღრმითა კედელი (ეს სახლის ჩრდილოეთი მხარეა, ანუ ის კედელი რომელიც № 20 სახლს ემიჯნება, ძველი აგურის თითო რიგის და რიყის ქვის მონაცვლეობას ეფუძნება. სარდაფის კედლის ეს წყობა ჩვენი საკვლევი სახლის სარდაფის კედლის მსგავსია (სარდაფის შესახებ მსჯელობა იხ. ქვემოთ).

ავლევის შესახვევის ჩვენს წინ მდებარე სახლის არქიტექტურა თითქმის უდეკორო და სადაა. არც მისი ფასადის, არც ინტერიერის დიობებს პროფილები არ აქვს. უკარნიზო და უპროფილოა მისი ყველა ნაწილი. მაგრამ მისი ერთადერთი ფასადის მარჯვენა (პირით სახლისკენ) მხარეს, სარდაფში ჩასასვლელის თავზე პირველი სართულის მოაჯირის სიმაღლეზე აგურის

წყობით გამოყვანილი საფეხურებრივი სალტის ფრაგმენტი შესამჩნევი აღნიშნული ფრაგმენტი მრავალჯერ გაღესილი ჩანს და პროფილირებულს ემსგავსება.

თუ ჩვენ არქიტექტურული მორთულობის გადარჩენილ ამ მცირე ფრაგმენტს სტილისტური მახასიათებლის ნიშნად დავინახავთ და მას მნიშვნელობას მივანიჭებთ, მაშინ ის XVIII საუკუნისად უნდა მივიჩნიოთ და შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კლასიციზმის სტილის ნიშნების შემოსვლა თბილისში რამდენადმე წინ უსწრებს XIX საუკუნის ცნობილ მოვლენებს, კერძოდ, რუსეთის გზით კლასიციზმის ფორმების შემოსვლას, დამკვიდრებას და შემოქმედებით გადამუშავებას თბილისის არქიტექტურაში. ამ მხრივ საყურადღებოა XVIII საუკუნით დათარიღებული თბილისის ნაგებობების არქიტექტურული მორთულობის სხვა ნიმუშებთან ერთად (საკულტო შენობებიდან ნორაშენის ეკლესია კალაში (1793 წ.), შამქორეთის ღვთისმშობელი ისანში, საერო ნაგებობებიდან თბილელის ქარვასლის სამხრეთი ფასადის მორთულობა (XVIII ს. დასაწყისი) ჩვენი საკვლევი სახლის წარმოდგენა.

ავლევის შესახვევის № 20 სახლის ზემოაღწერილი ძველი კედლები წყობის ხასიათით და სამშენებლო მასალით მის გადასწვრივ, ოდესღაც ვიწრო ჩიხში მოქცეული მცირე ზომის საცხოვრებელი სახლის გადარჩენილი კედლების (ავლევის ქ. № 29/ ავლევის შესახვევი № 15) ანალოგიურია. ეს ორი ნაგებობა ტიპოლოგიურადაც მსგავსი უნდა იყოს (სურ. 21, 22, 23, 24).

დღეს ჩიხი, რომელშიც ჩვენი საკვლევი მეორე სახლი მდებარეობს, გაუქმებულია და აქ მაცხოვრებელთა მიერ ეზოს ნაწილად არის ქცეული. ჩიხში შესასვლელი ავლევის ქუჩიდან იყო და მისი წარმომავლობა, უთუოდ შუა საუკუნეებს უნდა დაეუკავშიროთ. აღნიშნული ჩიხი 1844 წლის რუკაზე მკაფიოდ იკითხება. ჩვენი მეორე სახლიც ჩიხის სიღრმეში დგომისას, მხარმარჯვნივ მდებარეობს და დღეს იგი ნანგრევის სახით არის შემორჩენილი. 1995 წელს სახლი უკვე მიტოვებული იყო, მაგრამ, მრავალი გადაკეთების მიუხედავად, ჯერ კიდევ ინარჩუნებდა თავის სივრცით სტრუქტურას. მსგავსად ჩვენი საკვლევი პირველი სახლისა, მასაც ბრტყელი გადახურვა ჰქონდა, რომელშიც ერდო იყო დატანებული. 2000 წლის ახლო ხანებში აქ ხანძარი მომხდარა და სახლი განადგურდა. შესწავლის მიზნით, ჩვენ სახლი კიდევ 2002 წელს მოვინახულეთ. მაშინ ჯერ კიდევ იკითხებოდა ერდოს, № 20 სახლის ერდოსგან განსხვავებული კვადრატული კონტური. სახურავის სისქეში დატანებული, ერდოს მომზადებული აგურის წყობა უკვე დაღუპული იყო, ერდოს ქვემოდან შემკრავი ხის კოჭები კი გადარჩენილი. სახლი № 20 სახლისგან განსხვავებით, აღნიშნული სახლი უფრო მცირე გაბარიტების არის და უსარდაფოა. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ სარდაფში ჩასასვლელს ვერსად მივაკვლიეთ და ვერც ჩახერგილი პირველი სართულის სადგომის კარგად დათვალიერება მოვახერხეთ. პირველი სართულის ძველი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობით ნაგები კედელი დასავლეთ მხარეს ჩამოჩეხილი ჩანს. დასავლეთით მას ძველი აგურის წყობა აგრძელებს, ოღონდ აგური მეორადი გამოყენების არის. მეორე სართულზე ასასვლელი კიბე არსად იკითხება. კედლები, რომელიც კიბეს მოიცავდა დაღუპული ჩანს. სახელდახელოდ აგებული ხის კიბე ამ სახლს 2002 წელს სამხრეთი კედლის მხრიდან ჯერ კიდევ შერჩენილი ჰქონდა.



ჩვენს წინაშე არსებული ნანგრევიც კი გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისის სამშენებლო ფენებისა და საცხოვრებლის ძველი ტიპის გამოვლენისა თუ შესწავლის თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელია.

სარდაფის აღწერა :

ავლევის ქუჩის №20 ბანიანი სახლი მიწაში ღრმად მოთავსებულ სარდაფის კედლებს ეყრდნობა. სარდაფი ორი სადგომისაგან შედგება – ერთი სიღრმითა დიდი სადგომია (სურ. 10), რომელიც სახლის ძირითად ნაწილს შეესაბამება, მეორე კი ვიწრო სივრცეა, რომელიც ნაგებობის ეზოსპირა მხარეს გრძივად მიუყვება (სურ. 11, 12). სარდაფის კედლების წყობაში, ჩვენი დაკვირვებით, ორი სამშენებლო ფენა ენაცვლება ერთმანეთს. სარდაფის კედლების ძირითადი ნაწილი – სამხრეთი, დასავლეთი და ჩრდილოეთი კედლები რიყის ქვის და ძველი აგურის მონაცვლეობითი წყობით არის ნაშენი. აქ ორ ან სამ რიგ აგურის წყობას რიყის ქვის წყობის ერთი რიგი ენაცვლება. კედლების ქვედა ნაწილებში ზოგან დიდრონი რიყის ქვებიც არის ნახმარი. კედლების ზოგიერთ ფრაგმენტში აგურის სწორხაზოვან რიგს ნახევარი აგურის თეჯისფხურად დაწყობილი რიგი ენაცვლება. აღნიშნული წყობის ორივე ოთახის კედლის სიბრტყე მასზე დადებული ხის მსხვილი კოჭების ჩარჩოებით არის შეკრული, ისე, რომ კედლის ძველი ფენა ოდესღაც ძველი აგურის წყობით იქნებოდა დაფარული. დღეს აგურის კედლის ფენა ჩამოვარდნილია და იქვე, ორივე სადგომში არის გორებად დაყრილი. აგურის კედლის რამდენიმე ფრაგმენტი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობის კედლის სიბრტყეს მოშორებული განცალკევებით დგას სივრცეში (სურ. 13, 14). აგურის წყობის ორიოდვე ფრაგმენტში რიყის დიდრონი ქვებია წყობაში ჩასმული.

სახლის აღწერილი გარე კედლების დათვალიერება დიდ სირთულესთან არის დაკავშირებული, რადგან ისინი მხოლოდ სახლის ბანზე ყოფნისას იხილვება. მაგრამ ზემოაღწერილი წყობის დუღაბი კირისა და თიხის ხსნარს ჰგავს, მაშინ როდესაც სარდაფის შიდა კედლების დუღაბი წარმოადგენს კირხსნარს დაფქვილი აგურის მინარევებით (სურ. 8 და 10).

სარდაფის იატაკი მიწატკეპნილია.

სარდაფის ზედმიწევნით დათვალიერება შეუძლებელია მისი ჩახერგილობის გამო. მაგრამ დიდი სადგომი უდიობო ჩანს, ბუხარი კი დასავლეთ კედელშია სავარაუდებელი. ვიწრო სადგომი დერეფანს წარმოადგენს, რომელიც სარდაფში ეზოდან ჩამავალი კიბიდან ნათდება. კიბესთან მოწყობილ შესასვლელში ხის ორფრთიანი კარია. კიბის საფეხურები ორ-ორი წყება ძველი აგურის არის, ზემოდან კი ხის კოჭებია დაგებული. სარდაფში შესავლის ძირს ფართო ფიცარი ხურავს. ფიცარი კი მყარად არ არის დამაგრებული, იგი მოძრავია. ფიცრის ახდისას წრიული კვეთის ხვრელი აღმოვაჩინეთ. ეს 30სმ-ის დიამეტრის ძველი აგურით ოსტატურად ნაშენი ორმო აღმოჩნდა. ორმოს სიღრმის განსაზღვრა ვერ შევძელით. შესაძლოა, ეს რაიმე საიდუმლო სანახი ან მაცივარი ყოფილიყო.

სარდაფის ორივე სადგომის ჭერს სამხრეთ-ჩრდილოეთის მიმართულებით დაწყობილი ხის მსხვილი კოჭები ანაწევრებს. კოჭები სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების კოჭებისაგან შეკრულ ჩარჩოებს ეყრდნობა. ვიწრო სადგომის კოჭებს ხანძრის კვალი ატყვია.

სარდაფის ვიწრო სადგომის აღმოსავლეთი კედელი მთლიანად ძველი აგურით არის ნაშენი.

ვფიქრობთ, აღწერილი სარდაფის სახით საქმე ორ ქრონოლოგიურ შრესთან გვაქვს. პირველი შრე რიყის ქვის და ძველი აგურის ზემოაღწერილი მონაცვლეობითი წყობის გარე კედლებია. ამ კედლების შედარება XVIII საუკუნით დათარიღებულ იმავე სამშენებლო მასალით ნაგებ კედლებთან ამჟღავნებს საერთოს მათ შორის, მაგრამ წყობის ხასიათი, მაინც განსხვავებულად გვესახება. შესადარებლად თუნდაც დარეჯან დედოფლის ნასახსხლარის ტერიტორიაზე დღემდე გადარჩენილი რიყის ქვის და აგურის დამჭერი კედლები გამოგვადგება, ან ისინი უძველეს კვარტალში ცალკეული კედლების სახით გადარჩენილი, მოგვიანო შენობებში ჩართული ასევე რიყის წყობის ძველი საცხოვრებელი სახლის ნაწილები უფრო. XVIII საუკუნის კედლის წყობა უფრო ტექტონიკურია, მონაცვლეობითი რიგები უფრო სწორი, თევზისფხური ზოლებიც უფრო წესიერი. ავლევის შესახვევის სახლის სარდაფის კედლები უფრო არეულ-დარეულია; წყობა გამოქარულია. არც ის არის ტექტონიკურობას მოკლებული, მაგრამ დანამდვილებით მეტი ცხოველხატულობა ახასიათებს. ასეთი კედლებით შექმნილი სივრცე უფრო არქაულ განცდას ბადებს. ქართლის მეფე როსტომის ეპოქაშიც არ გვხვდება ასეთი კედლები. ორი სამშენებლო მასალის მონაცვლეობითი წყობა XVII საუკუნეშიც არის სავარაუდებელი, მაგრამ როსტომისდროინდელ სადგომებს წყობის განსაკუთრებული სიმკვრივე და მთელი სტრუქტურის ტექტონიკურობა გამოარჩევს.

ქართლის მეფე როსტომისდროინდელი სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობებიდან გადარჩენილი ნაწილები განსაკუთრებული მონუმენტურობითა და სიმკაცრით ხასიათდება, აგურის წყობა მკვრივია და “მონოლითურის” განცდას ბადებს. ამას მოწმობს ორიოდვე საცხოვრებელი სახლის გადარჩენილი სარდაფი (იხ. ზემოთ ნახსენები ავლევის ქ. №14 საცხოვრებელი სახლის სარდაფი) და მეფე როსტომის მიერ აგებული სასახლისაგან გადარჩენილი აბანო (ერეკლე II მოედანი № 3) და, რაც მთავარია, როსტომის მიერ სიონის ტაძრის გვერდით, მის სამხრეთით აგებული ქარვასლისაგან გადარჩენილი, ჯვაროვან-კამაროვანი მთელი სისტემით გადახურული ვეებერთელა სადგომი ჩართული თბილელი ეპისკოპოსის (მოგვიანებით არწრუნის, დღეს იოსებ გრიშაშვილის სახ. თბილისის ისტორიის მუზეუმის – “ქარვასლა”) ქარვასლის შენობაში.

ავლევის შესახვევის №20-ში მდებარე სახლის სარდაფის გარე და ორი სადგომის გამმიჯნავი კედლები XVII საუკუნეზე ადრინდელი, სავარაუდოდ XVI საუკუნით შეიძლება დავათარიღოთ. ძველი აგურით ნაშენი, სივრცეში თავისუფლად მდგომი ზემონახსენები კედლის ფრაგმენტები კი ჩვენი ვარაუდით, XVIII საუკუნეში, სარდაფის გამაგრებისა და გაძლიერების მიზნით უნდა აეშენებინათ სახლის იმდროინდელ პატრონებს, მაშინ, როდესაც სახლს ერდოიანი გადახურვა გაუკეთდა.

ეზოს ზღუდე

საგანგებოდ საგულისხმოა არქიტექტურული, ტიპოლოგიური და სიძველის თვალსაზრისით ავლევის შეს. №20 სახლის ეზოს ზღუდე (სურ. 1 ,2, 19, 29, 22).

შეუღესავი ძველი აგურის ზღუდე სწვრივად მიუყვება ავლევის შესახვევს

და სახლის წინ მდებარე ეზოს ქუჩისაგან მიჯნავს.

ზღუდე XIX საუკუნის თბილისის ურბანული ქსელის შემადგენელი საცხოვრებელი სახლების ერთ-ერთი ტიპის – გახსნილეზოიანი სახლის ტიპის სივრცითი სტრუქტურის აუცილებელი ნაწილია. თბილისური ეზოს ზღუდეები, როგორც წესი, აგურით არის ნაშენი, ზოგჯერ შეუღლესავია, ხშირად შეღლესილი და შეღებებილიცაა. ზოგიერთი ზღუდე საგანგებოდ არის დამუშავებული არქიტექტურული თვალსაზრისით. ზღუდის დამასრულებელი პროფილირებული კარნიზი, ღიობთა საპირე, ცხაური - თბილისური ზღუდის მორთულობის ელემენტებია. ზღუდეში ხშირად კარის ღიობის გარდა ზევიდან გახსნილი, უზღუდარო ღიობია გაჭრილი, რომელიც რკინის ცხაურით არის შევსებული. XIX საუკუნის თბილისური ეზოიან-აივნიანი სახლის ზღუდე, როგორც წესი, დაბალია, ისეთი სიმაღლის არის, რომ ეზოს სივრცე გარედანაც ხილული იყოს.

ავლევის შესახვევის № 20 ზღუდის სიმაღლე 2 მ და 85 სანტიმეტრია. ზღუდე ძველი აგურით არის ნაშენი და შეუღლესავია. მასში მხოლოდ ერთი, შესასვლელის ღიობია გაჭრილი, ისე, რომ ღიობის ხის ზღუდარით მონიშნული არქიტრავეული გადახურვა, ძველი აგურის წყობაშია მოქცეული. ზღუდარის თავზე კიდევ 7 ფენა აგურია (სურ. 17). ზღუდის სიმაღლე ეზოს სივრცეს გარედან ხილულს არ ხდის - შესახვევიდან მხოლოდ მეორე სართულის ზედა მხარე მოსჩანს. აღწერილი ზღუდის განაპირა მარცხენა მხარე (პირით ზღუდისაკენ) ახლა ბლოკით არის აშენებული.

სიძველით ზღუდის ძველი აგურის წყობის გარდა, კედელში დატანებული ორფრთიანი კარი იპყრობს ყურადღებას (სურ. 4).

ხის ჩარჩო, რომელშიც ორფრთიანი კარია მოთავსებული, პროფილირებულია. კარის თითო ფრთა - მარჯვენა, ორი (ფართო და ვიწრო) და მარცხენა სამი არათანაბარი ფიცრისგან არის შედგენილი. ფრთების შუაწელს თარაზულად ორი ნაწილისაგან შემდგარი ძელი ჰკვეთს. მარჯვენა ფრთას ვერტიკალურად ხის საპირე მიუყვება ისე, რომ კარს ჯვრის ფორმა ანაწევრებს. “ჯვრის” ქვედა “მკლავი” დაკარგულია.

აღწერილ ხის კარს რკინის ორი საკაკუნებელი აქვს – წრიული მოხაზულობის, მარცხენა და უფრო ტრადიციული, ვერტიკალური კომპოზიციის, მარჯვენა მხარეს.

ძველ ხის კარებსა და რკინის ადრეულ საკაკუნებლებზე ყურადღებას ამახვილებენ ძველი თბილისის არქიტექტურის მკვლევარნი ვახტანგ ცინცაძე და ვახტანგ ბერიძე. სწორედ თბილისის არქიტექტურის შესახებ მათ წიგნებში (1958, 1960) მოცემულია ავლევის შესახვევის №20 ზღუდეში ჩართული ხის კარისა და საკაკუნებლების მსგავსი გრაფიკული გამოსახულებები (ანაზომები ვ. ცინცაძესთან, ნახატი ვ. ბერიძესთან). ზემომოტანილი საკაკუნებელის მსგავს ძველ ნიმუშს ინახავს ჯერ კიდევ ქვემო კალა (აბო თბილელის ქუჩაზე) და ძველი თბილისის სხვა უბნები, კერძოდ, ავალბარი და სოლოლაკი, (ამაღლების შესახვევში).

ზღუდის აგურის წყობა მჭიდროა; აგურის ზომა 20x20სმ-ია. ზღუდის შუა ნაწილი, რომელშიც კარია ჩასმული, განაპირა ნაწილებზე უფრო სქელია (90 სმ.). ეზოს მხრიდან ზღუდე, ასევე შეუღლესავი აგურის არის და მისი შუაწელი, რომელშიც კარია მოთავსებული, ძლიერ შევირღის ქმის ეზოს სივრცისკენ.

ზღუდის ეზოსპირა მხარის ძველი აგურის იდეალური წყობაც შიგნითა მხრიდან უფრო შენახულია. თუ ხის კარი შესახვევის მხრიდან რამდენიმე სანტიმეტრით არის სიღრმეში მოთავსებული, ეზოს მხრიდან იგი ღრმა ბუდეშია ჩასმული (სურ. 2, 20). სიძველით იპყრობს ყურადღებას კარის რკინის დეტალებიც, როგორცაა ურდული, კაუჭები, ლურსმანი.

ზღუდე-კედლის ქუჩისკენ მიმართული მხარე ნაწილობრივ ცემენტით არის გაღესილი. გამოქარული, ავთენტური, ოღონდ დეფორმირებული წყობა მარცხენა განაპირა მხარის ზედა ნაწილზეა დარჩენილი.

ეზოს მხრიდან ზღუდეზე ჩრდილო – აღმოსავლეთ კუთხეში კვადრატული გეგმის, ძველი აგურით ნაშენი საპირფარეშოა მიდგმული. არ გამოვრიცხავთ, რომ ეს ასეთი დანიშნულების ერთ-ერთი უადრესი ნაგებობაა ძველ თბილისში შემორჩენილთა შორის. კიდევ ერთი ადრეული საპირფარეშო გვეგულება ზემო კალაშივე, ჩახრუხადის ქუჩის შესახვევში. შესაძლოა არა საპირფარეშოს გაუმართაობამ, არამედ მის გვერდით არსებულმა ონკანმა, რომლიდანაც გამუდმებით დის წყალი, დააზიანა ზღუდე. სწორედ ამ ადგილასაა ის გამობურცული და ზედა მხრიდან ჩამონგრეული კედლის ნაწილიც.

ზღუდეს ოდესღაც სათუთად მოვლილი, დღეს კი უკონტროლოდ მის თავზე გადასული ვაზიც აზიანებს. ვაზის მსხვილი ტოტები მიუყვება კედელს ზვეიდან და ორსავე მხარეს გრძელდება, გადადის მარცხნივ გადახურულ კიბეზე და კიბიდან ნაწილობრივ აივანზე, ნაწილობრივ სახურავზე ვრცელდება. ვაზის ტოტები ზემოთ ნახსენები იფნის ტოტებსაც სწვდება.

აღწერილი ზღუდე იმდენად არის დაზიანებული, რომ იგი მოცილებულია გვერდითი, № 22 სახლის კედელს.

როგორც აღინიშნა, ზღუდის განაპირა მარცხენა მხარე ბლოკით არის ამოყვანილი. ბლოკის კედლის ჩანართი 117-120 სანტიმეტრია, სიმაღლე კი არ სცდება ავთენტურ მხარეს და 285 სანტიმეტრს ინარჩუნებს.

რატომ უნდა გაჩენილიყო ბლოკის შეგული ჩანართი ავლევის შესახვევის №20 სახლის ეზოს ზღუდის წყობაში?

ბლოკის ჩანართის სივანე მეზობელ № 18 სახლის ყრუ კედელზე, სავარაუდოდ XX საუკუნის დასაწყისში მიდგმული გადახურული კიბის სივანეს ემთხვევა. გადახურული კიბე სახლის ხის აივანს უერთდება, რომელიც სახლს ასევე XX საუკუნის დასაწყისში გაუჩნდა.

გარედან ძველი აგურის ზღუდე მექანიკურად ჩამოთლილის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამას მოწმობს ძველი აგურის “მოკრეჭილი” დაბოლოება. შესაძლოა კედლის ნაწილის დაშლა XX საუკუნის მეპატრონეებს უშუალოდ გადახურულ კიბეზე მოხვედრის მიზნით დასჭირდათ, მოგვიანებით კი ეზოს მხრიდან, ეზოს სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში საკუჭნაოს მოსაწყობად ახალი დიობი გააუქმეს, ბლოკით ამოაშენეს და ეზოს მხრიდან კი აგურის კუბური მოცულობა ჩადგეს.

ავლევის შესახვევის №20 ეზოს ზღუდე თბილისში შემორჩენილ ძველ ზღუდეებს შორის ერთ-ერთი უძველესი ჩანს. ზღუდის ადრეულობაზე მიგვითითებს, უპირველეს ყოვლისა, XIX საუკუნის თბილისურ ზღუდეებთან შედარებით, მისი მაღალი პროპორცია. ავლევის შესახვევის ეზოს ზღუდის შედარება, იქვე, ზემო კალაშივე მდებარე სხვა ეზოიანი სახლების ზღუდეებთან ამჟღავნებს დიდ განსხვავებას მათ შორის. განსხვავებულია როგორც



პროპორციული თანაფარდობა, ასევე არქიტექტურული მორთულობის ხასიათი. ავლევის შესახვევის №12, ავლევის ქუჩის № 19, ვერცხლის შესახვევის №20, იეთიმ გურჯის ქუჩის №6 და სხვ. ახლომდებარე სახლების ეზოთა მომფარგლავი ზღუდეები ავლევის შესახვევის №20-ის ზღუდეზე საგრძნობლად დაბალია. თუკი ავლევის შესახვევის №20-ის ზღუდის საკმაო სიმაღლე ეზოს სივრცეს თითქმის უხილავს ხდის ქუჩაში მოსიარულეთათვის, სხვა ეზოთა ზღუდეების სიდაბლე, კი ამა თუ იმ ეზოს სივრცეს მეტ-ნაკლებად ხილულს ქმნის, მეტიც ზღუდის სახლთან შედარებით დაბალი პროპორცია ეზოიანი სახლის გახსნილ ხასიათს განაპირობებს.

ავლევის შესახვევის №20 ეზოს ზღუდის არქიტექტურაც მკაცრ კონტრასტს ქმნის ზემოთ ნახსენები სახლების შემცველი ეზოების ზღუდეების არქიტექტურულ მორთულობასთან, რომელთა გარეგანი სახე ეფუძნება ზღუდის კომპოზიციაში ჩართული რკინის აჟურული ცხაურისა და აგურის წყობის ფრაგმენტების გარკვეულ მონაცვლეობას (ავლევის შეს. №22/ ავლევის ქუჩა №), ან ზოგიერთ შემთხვევაში ზღუდე წარმოადგენს რკინის აჟურული ჭიშკრისა და მის გარდიგარდმო, აგურის კედელში, ან აგურის ბოძებს შორის ჩაქსოვილ რკინის ცხაურიან კომპოზიციას (ავლევის ქუჩა №19, ვერცხლის შეს. №20) და სხვა. ასეთი ზღუდეები ხშირად კლასიციტიური არქიტექტურის ნიშნებსაც ატარებენ ზღუდეთა დამასრულებელი პროფილირებული კარნიზის სახით, ან აგურით ნაშენი ოთხკუთხა გეგმის მქონე ბოძების დამასრულებელი ფორმები და სხვა. ზემო კალას ნახსენები ზღუდეები XIX საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთით თარიღდება, ზოგიერთი - სახლზე გვიანია (ავლევის ქ. №19). მაგრამ საერთო ის არის, რომ ყველა იცავს სახლის ეზოთი სივრცითი ორგანიზაციის გარკვეულ წესს და ზღუდის ნაწილების პროპორციულ თანაფარდობას.

ავლევის შესახვევის ზღუდე წარმოადგენს მაღალ, მოურთავ კედელს, რომლის ერთად ერთ მახვილს, კედლის წყობაში არაცენტრულად მოთავსებული ხის კარი წარმოადგენს. ზღუდის ძველი აგურის მჭიდრო წყობა, ძველი თბილისის საცხოვრებელი სახლების სხვა ზღუდეებთან შედარებით მისი სისქე, კარის ბუდის ეზოსკენ ძლიერად შვერილი ფორმა, კარის მორთულობის უკიდურესი სისადავეც შემკრავი ჩარჩოს ძლივს შესამჩნევი პროფილებით, ზღუდის კომპოზიციის ავთენტურობასა და ადრეულ წარმოშობაზე მიგვითითებს. მისი ასაკის განსაზღვრა, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნით არის შესაძლებელი.

ავლევის შესახვევის ზღუდის სახით ჩვენს წინაშეა ძველი თბილისის გვიანი შუა საუკუნეების ერთი კონკრეტული ფრაგმენტი, რომლის ისტორიული ღირებულებაც მისი სიძველით, არქიტექტურული - ტიპოლოგიური იშვიათობით გამოირჩევა, ესთეტიკური კი კარგი პროპორციებით, ძველი აგურის მჭიდრო წყობითა და ხის კარის სადა დამუშავებით განისაზღვრება.

XIX საუკუნის ურბანულ გარემოში არსებული, ზემოაღწერილი ერდოიანი სახლი და მისი ეზოს ზღუდე, ნანგრევების სახით შემონახული ერდოიანი ნაგებობა ავლევის შესახვევშივე და მიმდებარე შენობებში ჩართული სრული სახით შემორჩენილი ზურგის ძველი კედლები შუასაუკუნეებრივი თბილისის ურბანული სტრუქტურის კვლევის გზაზე მნიშვნელოვან საყრდენებად უნდა მივიჩნიოთ.

ავლევის შესახვევის №20-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლი არ არის ერთ ქრონოლოგიურ პერიოდში აშენებული შენობა. ამ სახლზე ხანგრძლივმა

დაკვირვებამ გვაფიქრებინა, რომ აქ სავარაუდოდ სამი ქრონოლოგიური შრეა – XVI, XVIII, და XX საუკუნის დასაწყისი. ყოველი ფენა თავისი ეპოქის სამშენებლო ტრადიციის ამსახველია, შემონახული არქიტექტურული მთელი, კი ძველთბილისური საცხოვრებელი სახლის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპია და საყურადღებოა როგორც ევოლუციური, ისე ტიპოლოგიური თვალსაზრისით. ეს ჩვენამდე, მეტ-ნაკლებად სრული სახით მოღწეული ერთიანი სახლის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა და უკნასკნელი გადარჩენილი ნიმუში.

XVII–XVIII საუკუნეების თბილისის საცხოვრებლის ძირითად ტიპს, როგორც ცნობილია, ქართული დარბაზი და ე.წ. შირვანულად დახურული სახლი წარმოადგენდა. ქალაქის ურბანულ ქსოვილს ძირითადად ამ ორი ტიპის სიმრავლე, მათი სპეციფიკური განლაგება თბილისის დამრეც რელიეფზე, თუ მის ვაკე ნაწილებზე, ქმნიდა. ტერასულად განლაგებული სახლები ბანებითა და კარაპნებით მტკვრისკენ იყო მიმართული, მდინარისკენ იხსნებოდა. ცნობილია გვიანშუასაუკუნეებრივ თბილისში კოშკურა საცხოვრებელი სახლებიც, რომლებსაც ასევე ბრტყელი გადახურვა ჰქონდა. ისინიც თბილისის რელიეფიან ნაწილებს ერწყმოდა და მათაც წველილი ჰქონდა შეტანილი თბილისის, როგორც ურბანული ერთეულის “პერწვაში”.

ძველი თბილისის სახის ამსახველ უადრეს თბილისის ხედზე, რომელიც ჟან შარდენის კომპანიონ მხატვარი – მოგზაურის გიომ ჟოსეფ გრელოს (Guillaume-Joseph Grelot) ნატურიდან აქვს დახატული. ნახატის პირობითობის მიუხედავად, იგი სამოსახლო უბნების ასახვისას საცხოვრებელი სახლების მიმანიშნებელ სამ ტიპს ქმნის. შარდენის წიგნში მოთავსებული თბილისის ხედის შესახებ ვახტანგ ცინცაძე აღნიშნავს, რომ “Эти изображения не кажутся фантазией автора”-ო.⁸ მართლაც, გრელოს ნახატზე მოცემული საცხოვრებელი სახლის ამსახველი სამი პირობითი ნიშანი შენობების სწორედ სამ სხვადასხვა ტიპზე უნდა მიაჩნებოდეს.

ერთი ტიპი, ცხადია დარბაზული საცხოვრებელია. მისი სფერული გუმბათით დახურული სახის ამოცნობა შარდენის გრაფიკურაზე ადვილია.

ზურგით მიწაში შეჭრილი, მიწატკეპნილობიანი თბილისური დარბაზი, მისი ყველაზე უბრალო ნიმუშიც კი, სივრცითი აგებულების მხრივ გააზრებულია, არქიტექტურული თვალსაზრისით ჩამოყალიბებულია, მისი ინტერიერი - მხატვრულად სრულყოფილი; იგი ქართული ხალხური არქიტექტურის ჩამოყალიბებული ფორმაა. თბილისური ბანიანი სახლი მხატვრული თვალსაზრისით უთუოდ ნაკლები მნიშვნელობის უნდა ყოფილიყო. არადა, დიმიტრი ერმაკოვის ადრეულ (1860-იანი ან 1880-ანი წწ.) თბილისის პანორამებსა თუ ცალკეულ ფოტოებზე სწორედ უბრალო ბანიანი სახლების სიმრავლეა თვალშისაცემი. დარბაზული საცხოვრებელი თავისი მიწატკეპნილი ბანიდან ამოშვერილი სპეციფიკური გადახურვით, გარედან გამომჟღავნებული კონუსით ან სფერული გუმბათით უფრო ძნელი მოსაძებნია, ვიდრე უბრალოდ მიწატკეპნილობიანი სახლი.

შარდენის თუ ტურნეფორის კომპანიონი-მხატვრების გრელოს და ობრიეს (1701), ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერეს მხატვრის (მ. ფრიმანი, 1830-იანი წწ.

8 В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ.76



დასაწყისი) გრაფიურებსა თუ ნიკანორ ჩერნეცოვის (1829-1831 წწ.) ნახატებზე მარტივი გეომეტრიის, უგუმბათო შენობები ჭარბობს გუმბათიან დარბაზს. ნაკლებად შექმნილი თბილისელი, ეტყობა, საცხოვრებლის უფრო მარტივ ტიპს – ბანიან სახლს ირჩევდა ასაშენებლად.

გრაფიკული გამოსახულებები, ნ. ჩერნეცოვის გამოკლებით, ყველა ძალიან პირობითია. და მაინც, სხვადასხვა ავტორების მიერ შესრულებული გრაფიკულად შესრულებული სახლების სიმრავლის თუ ფოტოპანორამების ნაწილად უნდა ვიგულისხმოთ დღემდე გადარჩენილი ავლევის შეს. №20 სახლი, ადრეული სახით გრელო-ობრიესა და XIX საუკუნის დასაწყისის ერთ ანონიმ-გრაფიკორთან, უკვე ერდოიანი სივრცითი სტრუქტურით - ჩერნეცოვ-ერმაკოვთან.

ამრიგად, ავლევის შესახვევის № 20-ში მდებარე თითქმის ხელუხლებლად დღემდე მოღწეული და მის გადასწვრივ ავლევის ქუჩის № 29/15-ში მდებარე, ფრაგმენტულად, ნანგრევის სახით შემორჩენილი საცხოვრებელი სახლები ტიპოლოგიურად ერთი და იგივე ტიპის შენობებია – **ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლი მეორე სართულის ერთ-ერთი სადგომის გადახურვაში დატანებული ერდოთი**, რაც გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისის ურბანული ქსელის შემადგენელი საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთი ტიპის, ბანიანი სახლის ნაირსახეობაა.

აღწერილი სახლები, ავლევის ქუჩისა თუ ავლევის შესახვევის მიმდებარე ქსელში გადარჩენილ ამავე ტიპისა და ამავე დროის სხვა ფრაგმენტებთან ერთად ძველი შენობების ერთიან, ერთმანეთთან ახლოს მდებარე ჯგუფს შეადგენს, რაც გვიან შუა საუკუნეებში თბილისის ამ კონკრეტული მიკროუბნის ურბანულ სახეს წარმოგვადგენინებს. ზემოაღწერილი ორი სახლი საცხოვრებელი სახლების იმდროინდელი ტიპების მრავალფეროვნების, ნაგებობათა სამშენებლო მასალისა და სართულიანობის თვალსაზრისითაც დიდად საყურადღებოა. საქმე გვაქვს ტრადიციული ქართული, ან ტრადიციულ-თბილისური, თუ ხალხურ-ქალაქური არაღარბაზული ტიპის საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთ გადარჩენილ გვიან ნიმუშთან.

აღნიშნულ ტიპს თავისი ადგილი უნდა მიეჩინოს ძველთბილისური საცხოვრებელი სახლის განვითარების ისტორიაში, როგორც ბანიანი სახლის განვითარების ერთ-ერთ ნაირსახეობას. როგორც მხატვრული მთლიანობა, საფიქრებელია, იგი დიდად ჩამოუვარდებოდა დარბაზული ტიპის თბილისურ შენობებს. შედარებისთვის ისანში ფორაქიშვილების სახელგანთქმული დარბაზის კარლ ცაარის ნახატზე აღბეჭდილი სახეა საკმარისი. მაგრამ ავლევის შესახვევის № 20-ში დღესაც მდებარე ნაგებობა თავისი კუბური მოცულობის სივრცითი აგებულებით, ძველი აგურისა და ხან ფლეთილი, ხან საგანგებოდ ნარჩევი ქვის მონაცვლებითი წყობის კედლების ცხოველხატულობით, ან შეუღესავი ძველი აგურის შეუცდომელი წყობის ტექტონიკურობით, ინტერიერის მორთულობის უკიდურესი სისადავით, თითქმის უდგეორო, მოუხარატებელი თახჩისა და განჯინების კარის ფრთებით, პირველი სართულის ინტერიერში ხილული სართულშუაგადახურვის მსხვილი კოჭების მონოლითურობითა და მონუმენტურობით, აგურით ნაშენი ბუხრებითა და ბუხრის მიღებით, ძველი (XVIII საუკუნის) აივნის ბოძების შთამბეჭდავი ბუდეებით, ეზოს თავდაპირველი მოკირწყლვის შენახულობით, თბილისში შემორჩენილთა შორის ეზოს უძველესი ზღუდით - არქაულ-თბილისურ და, ამავე

დროს, საოცრად მოძრავ სურათს ქმნის. ეს ხალხურ-ქალაქური საცხოვრებლის ერთ-ერთი სახეა, სამი ქრონოლოგიური ფენის შემცველი ავთენტური მთლიანობაა, ჭეშმარიტად გადასარჩენი ფასეულობა: გვიანი შუა საუკუნეების თბილისის დღემდე მოღწეული ერთი სრული ფრაგმენტი.

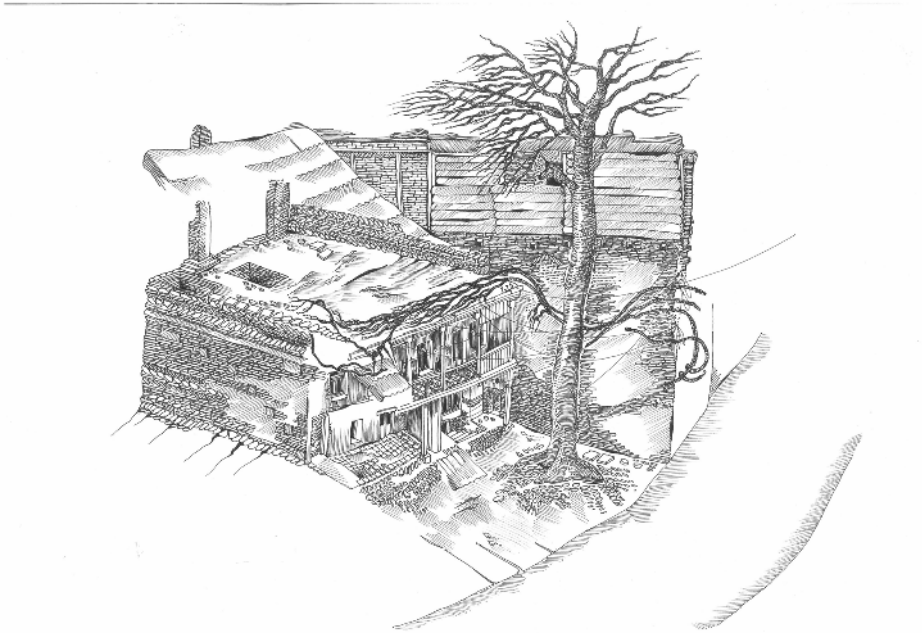
Maia Mania Old House in Avlevi Lane and Its Surroundings

Among all those aged secular buildings or layers which are still kept in the largest and oldest residential district of Tbilisi, Kala, two residential structures are of particular interest. Both are located close to the north city-wall of Kala, almost in the middle of Zemo Kala, in Avlevi (now Nino and Ilia Nakashidze) Lane. The one in 20, Avlevi Lane still stands intact, another in 29/15, Avlevi Street is in ruins. The article is dedicated to the research and analysis of the dwelling in 20, Avlevi Lane and revealing of old layers of the adjacent micro quarter.

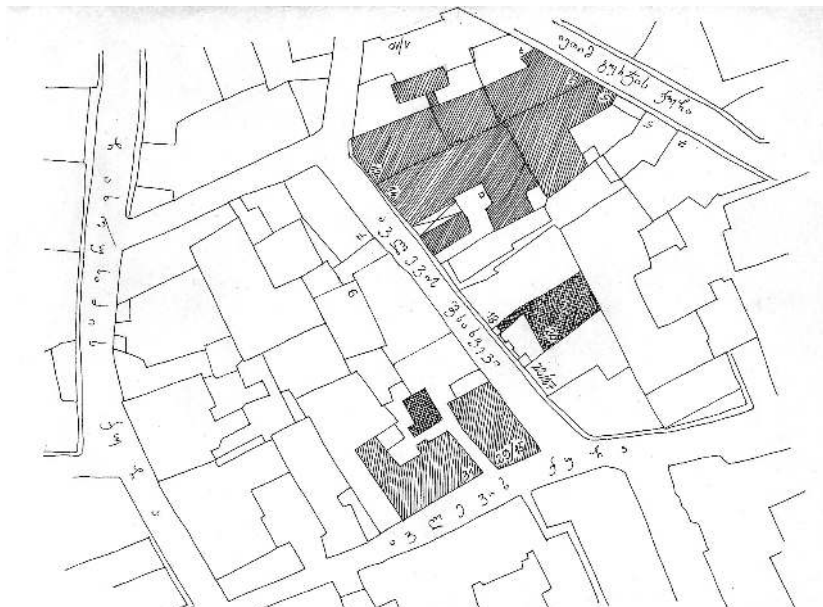
Long term observations on the house in 20, Avlevi Lane, revealed that the house, tentatively, includes three chronological layers – those of the 16th, 18th and 20th centuries. Each layer reflects the specificity and traditional masonry typical of its own epoch, while the preserved structure represents an important stage in the development of Old Tbilisi dwelling and is noteworthy from the typological and evolutionary points of view. The actual structure is a unit, preserved more or less unaltered and represents one of the varieties of the flat roofed house with a hole.

The author gives a detailed description of the structure – pays attention to the distinguished building materials of the walls, floor constructions, roof construction, chimney pipes, cellar etc. The dating of the building is based on the difference of the building material, craftsmanship technique, as well as the type of floor and roof constructions, shape and type of the staircase and openings and niches. A specific spatial organization of the whole structure with a hole in the flat roof of one of the second floor rooms, together with the straight staircase built of brick with timber beams, connecting the ground and the first floors with the flat roof, are the traits, which allow to date one of the most important layers of the house to the 18th century, while the building material – old brick and natural stone courses with timber construction beams of outer walls of the house, as well as that of the cellar seem to belong to the 16th century. Distinction in the building technique of different epochs, as well as in the perception of the whole space is highlighted. Attached wooden overhanging roofed balcony together with the roofed staircase can be attributed to the early 20th century.

The same building material and similar layers are found in the neighbouring house in Avlevi Lane; space structure of the houses seems identical as well. Based on the detailed description and analysis of the above mentioned two houses, it can be concluded that both structures represent one and the same type of Tbilissian flat roofed house – a two-storied house with a hole in one of the roof constructions of the second floor room. Particular attention is paid to the architecture of the courtyard enclosure wall. It is considered that the enclosure is one of the earliest among the preserved enclosures of Tbilisi urban fabric. Historic value of the enclosure is determined by its early age, architectural value – by its typological uniqueness, aesthetic – by its refined proportions, tectonic layout of brick and plane adornment of the wooden door included in the wall. The enclosure is dated to the 18th century. Preserved house in 20, Avlevi Lane – with the special structure of its cubical shape, picturesque layout of old brick and stone courses, tectonic layout of the non-plastered brick walls, plane interior decoration, undecorated doors of the wall-cupboards and wardrobes, wooden beams of the floor construction visible in the interior of the ground floor, brick masonry of chimneys, impressive remnants of the holes of the old beams on the main facade, original cobbling of the courtyard, massive courtyard enclosure – creates an archaic and at the same time very dynamic perception of the whole. This is an urban-vernacular type of Old Tbilisi dwelling, containing three layers, being an authentic entity, which should be preserved – one particular original fragment preserved from the past, which should take its own place in the typology of development of Old Tbilisi residential houses as the last stage in the evolution of the so called flat roofed house with a hole and nearly the last example of the described type.



ნახ. 1. ავლევის შესახვევის ძველი სახლის თავდაპირველი სახე-ვარაუდი. მაია მანია. 2011



ნახ. 2. ავლევის ქუჩის და ავლევის შესახვევის მიმდებარე განაშენიანების სიტუაციური გეგმა. ნახატი ასახავს 2005 წლის მდგომარეობას. მუქად დაშტრიხულია ავლევის შესახვევის №20-ში და ავლევის ქუჩის №29/15-ის ეზოში მდებარე სახლები.



სურ. 1 თბილისი. ავლევის შესახვევი №20. ძველი სახლის საერთო ხედი. 2007



სურ. 2 თბილისი. ავლევის შესახვევი №20. ძველი სახლის საერთო ხედი. 2007



სურ. 3. სახლი № 20. მეორე სართულის ერდოიანი სადგომის ინტერიერი. 2004



სურ. 4. სახლი № 20. ზღუდის ფრაგმენტი. 2007



სურ. 5. სახლი № 20. სახლის ბანზე ამავალი აგურის კიბე. 2007



სურ. 6. სახლი № 20. კიბე. 2007



სურ. 7. სახლი № 20. ბანის ფრაგმენტი და მომიჯნავე საცხოვრებელი სახლის (ავლევის შესახვევი №22) ძველი გვერდითი კედლის ფრაგმენტი. 2007



სურ. 8. თბილისი. ავლევის ქუჩა. კვირაცხოვლის ეკლესიის კედლის გადარჩენილი ფრაგმენტი. 2006



სურ. 9. თბილისი. ავლევის შესახვევი № 20. სამხრეთი გვერდითი კედლის წყობის ფრაგმენტი. 2007



სურ. 10. სახლი № 20. სარდაფი, 2004



სურ. 11. სახლი № 20. სარდაფი, 2004



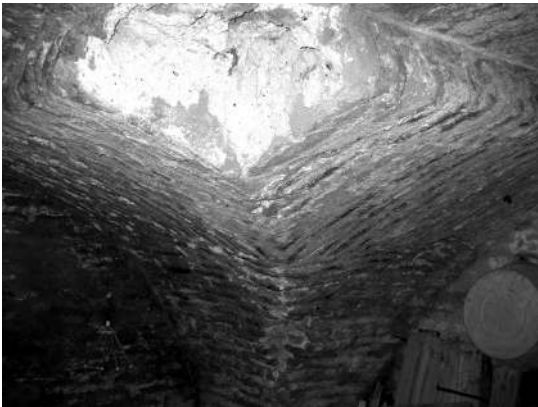
სურ. 12. სახლი № 20. სარდაფი, 2006



სურ. 13. სახლი № 20. სარდაფის კედლის ფრაგმენტი, 2006



სურ. 14 სახლი № 20. სარდაფი კედლის ფრაგმენტი, 2006



სურ. 15. თბილისი. ავლევის შესახვევი № 12. სარდაფის კამარის ფრაგმენტი, 2006



სურ. 16. სახლი № 12. სარდაფი, 2006



სურ. 17. № 20. ეზოს ზღუდე. ხედი ავლევის შესახვევიდან, 2006



სურ. 18. № 20. ეზოს ზღუდე. ხედი ეზოდან, 2004



სურ. 19. № 20. ეზოს მოკირწყლევის ფრაგმენტი და მომიჯნავე სახლის გვერდითი კედლის ძველი აგურის წყობის ნაწილი. 2006



სურ. 20. № 20. ზღუდის ფრაგმენტი. ხედი ეზოდან. 2004



სურ. 21. თბილისი. ავლევის ქუჩა № 29/15. ერდოიანი სახლის ნანგრევი. 2005



სურ. 22. № 29/15. სახლის ერდო ხანძრის შემდეგ.



სურ. 23. № 29/15. ერდოიანი სახლის პირველი სართულის კედლის ფრაგმენტი.



სურ. 24. № 29/15. ერდოიანი სახლის პირველი სართულის კედლის ფრაგმენტი.



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

თერგდალეულთა ეპოქის უცნობი პეიზაჟისტი
(რომანოზ გველესიანის გრაფიკული ჩანახატები)

ახალი დროების ქართულმა კულტურამ, თანამედროვეობასთან შეთანხმების პროცესში, რამდენჯერმე იწვინია მხატვრული ექსპერიმენტების და ინოვაციური იდეების გარდამტეხი პერიოდები. ეს მაძიებელი სული ეპოქალური განახლების და თვითრეფლექსირების ფაზის მთავარ ნიშნულად იქცეოდა ხოლმე. ასეთი განსაკუთრებული მზადყოფნა ქართულმა ხელოვნებამ, გარდა XX საუკუნის თბილისური მოდერნიზმის, 1960-იანელთა და 1980-იანელთა ცნობილი ეტაპებისა, დღევანდელი კულტურული ცნობიერებისათვის შორეულ და დღეს უკვე რომანტიკულ ვუალში მოქცეულ XIX საუკუნეში, კერძოდ, მისი მეორე ნახევრის სინამდვილეშიც გამოიჩინა.

იმპერიული რუსეთის კოლონიური მმართველობით დათრგუნული საქართველო 1860-1870-იანი წლებიდან კარდინალური ცვლილებების გზას დაადგა. ბარათაშვილისეული ეპოქის “მყუდროობა და სიმარტოვე” დრამატულმა ქარტეხილებმა და სოციალურ-პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა შეცვალა. ბატონყმობის გაუქმების ისტორიული ფაქტი, ფეოდალური მემკვიდრეობისაგან გათავისუფლება და ქვეყნის ურბანიზაციის პროცესი ბურჟუაზიული ევროპის გამოცდილებით წარიმართებოდა. თუმცა, ცარისტული რუსეთი ეროვნული თვითშეგნებისთვის მებრძოლ საქართველოს განვითარების საკუთარ კანონებს კარნახობდა. მაგრამ სამხრეთ კავკასია რუსეთის იმპერიაში მიმდინარე პოლიტიკურ-კულტურულ ტენდენციებს ძალდატანებითი მიბაძვის გარეშე მისდევდა, ქმნიდა რა საკუთარ, ეროვნულ შესატყვისობებს.

ქართული კულტურა მიმდინარე საზოგადოებრივ ძვრებს განმანათლებლური იერიშით პასუხობს: წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებასთან ერთად არსდება მთელი რიგი მხატვრულ-საქველმოქმედო საზოგადოებები; ადგილობრივი პერიოდული გამოცემები არსებობის ავტორიტეტულ ხანას ითვლიან და თერგდალეულთა თაობებს მნიშვნელოვან სამოქმედო ასპარეზს უქმნიან. ახალი ქართული კულტურის ფორმირების ეს მეტად საპასუხისმგებლო პროცესი ლიტერატურის საფუძველზე იმართება. ქართული საზოგადოებრიობის მოდერნიზაციას ქვეყნის კულტურის თანამედროვე, ბურჟუაზიულ სტანდარტებზე გადასვლა და მისი სწრაფი განტოტვა მოჰყვა. ეროვნულ ნიადაგზე ყალიბდება პირველი პროფესიული თეატრი, მუსიკალური დასები, სახვითი ხელოვნების ტრადიციული პრაქტიკები: დაზგური ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება. ახალი და მეტად პოპულარული ხილია ფოტოგრაფია, რომელმაც ბეჭდვითი მედიის განვითარება მრავალფეროვან და საინტერესო დიაპაზონში მოაქცია და კომერციულ პოტენციალთან ერთად ამ უკანასკნელის უზარმაზარი მხატვრული პერსპექტივებიც გამოამჟღავნა.

პუბლიცისტიკის დინამიკური წინსვლის და თერგდალეულთა ბრწყინვალე ლიტერატურული პლეადის ფონზე, ქართული სახვითი ხელოვნება თავისი მწირი მემკვიდრეობით თითქმის უჩინარი ხდება. მდიდარი რურალური



კულტურისა და ქალაქში მოქმედი ხელოსნური შემოქმედების პარალელურად პრეცედენტი ექმნება პროფესიული მხატვრული განათლების განვითარებას. ასპარეზზე ჩნდება პირველ პროფესიონალ მხატვართა თაობა. თუ არ ჩავთვლით ისეთ ეპიზოდურ შემთხვევას, როგორც იყო ალ. ჭავჭავაძის ხელდახსნილი ყმა გიორგი მაისურაძე. საუკუნის მეორე ნახევარში, თითქმის ერთ ათწლეულში, 1850-60-იანი წლების მიჯნაზე, დაიბადნენ ალექსანდრე ბერიძე, დავით გურამიშვილი, რომანოზ გველესიანი და გიგო გაბაშვილი. ნიშანდობლივია, რომ ამავე ეპოქის შვილი იყო ფიროსმანი, რომლის “თვითნასწავლმა” გენიამ ბედის ირონიით გადაწონა ამ ნასწავლი მხატვრების შემოქმედებითი გზა-კვალი – მათი უმრავლესობა დღეს დავიწყებულია.

XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედში, პროფესიული მხატვრობა საქართველოში ნაკლებ დიფერენცირებულ და თვითმყოფად სისტემას წარმოადგენდა. არსებული არტეფაქტები ძირითადად ფერწერული ტილოების სახით არის შემორჩენილი. ეს მემკვიდრეობა, ძირითადად, რუსული რეალისტური მხატვრობის გავლენით იქმნება, უფრო მეტად მისდევს იმ დროისთვის აღიარებულ ნორმებს და გარკვეულწილად, ნაკლებ ინდივიდუალურ პროდუქტს წარმოადგენს. ამავე ფერწერის თანმდევი გრაფიკული ნაწარმოებები კი, მათში გაცხადებული მხატვრული ინდივიდუალობის ხარჯზე, ახალი ქართული მხატვრობის პირველ დღეებზე შეიძლება ჩავთვალოთ.

ქართული მხატვრობის პირობით ქრონოლოგიაში “პირველ” მხატვრებს შორის, გარდა ღვაწლმოსილი გიგო გაბაშვილისა, ცალკე დგას რომანოზ გველესიანი. “ნაადრევად გარდაცვლილი ნიჭიერი მხატვარი” – დაახლოებით ასეთ რომანტიკულ სენტენციით შეიძლება მოიხაზოს მისი ცხოვრებისეულ-შემოქმედებითი ბიოგრაფია. თავის თაობაში ის ერთადერთი იყო, ვინც გიორგი მაისურაძის შემდეგ, პეტერბურგის საიმპერიო სამხატვრო აკადემიის სრული კურსის დასრულება შეძლო. გველესიანმა სამშობლოში, სახვითი ხელოვნების განვითარებაში დამოუკიდებლად წვლილის შეტანა ვერ მოასწორო: პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების წელსვე, 25 წლის ასაკში ჭლექისგან აღესრულა.

საზოგადოებისათვის ნაკლებად ცნობილი ან სულაც უცნობი რჩება მხატვრის ხანმოკლე, მაგრამ ნიშანდობლივი შემოქმედება. სამუზეუმო ფონდებში წლების განმავლობაში დაღუპული მასალა უახლოესი წარსულის განმავლობაში საერთოდ არ გამომზეურებულა. ქართული სახელოვნებათმცოდნეო თანამედროვეობისათვის ბოლომდე უკვლევი სინამდვილეა გველესიანის და მასთან ერთად პირველ პროფესიონალ მხატვართა სახვითი მემკვიდრეობა. ახალი დროის ქართულმა ხელოვნებამ თავის წინაისტორია სწორედ მე-19 საუკუნის ბოლო მეოთხედში თერგდალეულთა ეპოქის გაკვალულ გზაზე შექმნა. ქართული კულტურის კვლევით სფეროში ბევრი ხარვეზული ბმული არსებობს, რომელთა შევსება აუცილებლობას წარმოადგენს. მართალია, ამ ისტორიული მთლიანობის აღსადგენად მოვლენათა სრული რეკონსტრუქცია შეუძლებელია, თუნდაც იმიტომ, რომ თანამედროვეობა წარსულის ავთენტურობას პრინციპულად ვერ გაიმეორებს. მაგრამ დაკარგული ეპოქების ფაქტობრივი მასალა, სულ მცირე, სისტემატიზაციას მაინც საჭიროებს. დღევანდელი კულტურული რეალობა პასუხისმგებელია წარსულის წინაშე – მემკვიდრეობის დაცვა თვითიდენტიფიკაციის განმსაზღვრელი წინაპირობაა. აქედან გამომდინარე,

ჩვენი მოკრძალებული მიზანია რომანოზ გველესიანის ნაკლებად ცნობილ გრაფიკულ ნაწარმოებთა წარდგენა და ამ ჟესტით იმ დამატებით კვლევით პრიორიტეტებზე ყურადღების გამახვილება, რომელთა გარეშე ქართული დაზგური მხატვრობის გენეზისის გარკვევა წარმოუდგენელია.

დრო, როდესაც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის წარჩინებული სტუდენტი, რომანოზ გველესიანი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, არც რუსეთის იმპერიისთვის და არც მის ფარგლებში შემაგალი საქართველოსთვის, არ იყო განებივრებულ – თავნაფერები. სოციალური რეფორმები, ომები, რეაქციის წლები იმ პერიოდს ისტორიულად გარდამტეხს ხდიდა. ქვეყნის კულტურა პროგრესულად ითვისებდა კრიტიკული რეალიზმის ფენომენს. სინამდვილის მხილვების მძაფრ მოთხოვნილებას და პოზიტივისტური ცნობიერების მომძლავრებას, თავის მხრივ, რელიგიური თუ რომანტიკული მსოფლმხედველობის ადეპტები უპირისპირდებოდნენ. ამ წინააღმდეგობრივ პროცესებს ადგილი ჰქონდა საქართველოშიც. თუმცა, ადგილობრივი სიტუაცია უფრო ეროვნული სულისკვეთებით იყო მოტივირებული და ისიც სალიტერატურო – პუბლიცისტურ სარბიელზე. კულტურა და ხელოვნება კი, ილია ჭავჭავაძის პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ, სწორედ იმ ცხოვრებისეული ძირის დაღაგებას უცდიდა, რომელის წიაღიდანაც თვითონ იწყებდა აღმოცენებას¹.

გველესიანის შემოქმედებითი გზა ერთი დიდი მოწაფეობის პერიოდია, რომლის განმავლობაშიც მას მკვეთრი ფორმალური, კონცეპტუალური ან იდეოლოგიური ნახტომი არ გაუკეთებია. ამავე დროს, ის არ ვარირებდა ერთხელ ნანახ თემებს; ახალგაზრდული აზარტით ერთგებოდა ახალ და საინტერესო შთაბეჭდილებებზე. მხატვრის მემკვიდრეობის გრაფიკული ნაწილი სწორედ ამის დადასტურებაა. ახალგაზრდა შემოქმედი მაღალმხატვრულ ძიებებთან ერთად, აკადემიური სწავლების კლიშეებით ახუნძლულ სისტემასაც წარმატებულად ეგებოდა და მხატვრული ბაზრის დაკვეთებსაც კომერციული ნიჭიერებით ითვისებდა. საბავშვო ჟურნალებისათვის შესრულებულ სენტიმენტალურ და არცთუ ხშირად, კიტჩურ ილდუსტრაციებს, გველესიანი მხატვრული სილადის და გამბედაობის ჩანახატებს უპირისპირებს². მან, ქართველ მხატვრებს შორის პირველმა, თანამედროული თბილისი ჩახატა, ხოლო ეთნოგრაფიული და პეიზაჟური ჩანახატები უძღვნა მშობლიურ კახეთს. მართალია, გველესიანის მხატვრული მემკვიდრეობა უფრო ფერწერული პორტრეტების სერიით არის ცნობილი, მაგრამ მისი ხელმოწერით აღნიშნულია ხელოვნების სახელწიფო მუზეუმის გრაფიკის ფონდში დაცული რამდენიმე გრაფიკული ალბომი, პერიოდიკისთვის შექმნილი ილდუსტრაციები, სტუდენტობის დროინდელი მაღალპროფესიული “აკადემიები” (შიშველი ნატურის ნახატები – ნ.ჭ.), თაბაშირის ფიგურების და პლასტიკური ანატომიის შესანიშნავი ნახატები.

ჩვენი ინტერესის საგანია ის პეიზაჟური ეტიუდები და ჩანახატები,

1 “ცხოვრება ძირია, ხელოვნება და მეცნიერება მასზედ ამოსული შტოები არიან...მეცნიერება და ხელოვნება ისხამენ ზედ ცხოვრების ნაყოფსა, და როცა მოსწვევენ სათესლოდ, ისევ ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალი ცხოვრების გამოსაკვანძად. ამისთანა დამოკიდებულება აქვს ცნობიერებას ცხოვრებაზედ, და ცხოვრებასა თავის რიგზედ – ცნობიერებაზედ”. პ. ინგოროყვა, თხუხულებათა კრებული, ტომი I, თბილისი, 1963, გვ.423.

2 ამ მხრივ, აღსანიშნავია ქართული ტიპაჟების ჩანახატები ალბომიდან 211-570, სხმ, გრაფიკის ფონდი.

რომლებშიც მხატვარი როგორც ნაციონალურ მოტივებს, ნაცნობ ქართულ ლანდშაფტებს, ასევე უცხო ქვეყნებიდან შთაგონებულ სანახებს მიმართავს. საავტორო ხედვის პეიზაჟთა გარდა, გველესიანი უცხო ორიგინალებიდანაც იღებდა მოტივებს, რომელთაც იმ დროისთვის ფრიად პოპულარული და იოლად გავრცელებადი გრაფიკებიდან ეცნობოდა. ეს ნაკლებად ცნობილი და შეუსწავლელი მხარეა რომანოზ გველესიანის მხატვრობიდან. შერჩეულ გრაფიკულ მასალას მის შემოქმედებაში მთავარი და საეპოქალური ადგილი არ უჭირავს. შესაბამისად, ამ სეგმენტიდან რთულია მხატვრის საერთო მნიშვნელობის დადგენა. მის უდაოდ ნიჭიერ პოტენციალს არ განსაზღვრავს მხოლოდ ეს პეიზაჟური ფრაგმენტები, მაგრამ მათი განხილვა საშუალებას გვაძლევს უკეთ და დამატებითი კუთხიდან გავიცნოთ მხატვრის სამყარო. პეიზაჟური ჟანრისადმი ინტერესი გველესიანმა სამხატვრო განათლების მიღებამდე გამოავლინა და ამ ინსპირირებისათვის არც შემოდგომში უღალატია. უცნობი რჩება ის ფაქტი, თუ რა განზრახვით შექმნა მხატვარმა ეს პეიზაჟები და გამოქვეყნდა თუ არა ისინი საპურნალო ილდუსტრაციებად. თანადროულ ქართულ პერიოდიკასა და ნაბეჭდ წიგნებში ისინი არ გამოცემულა; მათ შესახებ დუმს გველესიანის შესახებ არსებული სტატიების მცირე ჩამონათვალიც. სავსებით შესაძლებელია, იმ პერიოდის ქართული თუ რუსული მხატვრული სივრცისთვის მხატვრის შემოქმედების ეს მხარე შეუმჩნეველი დარჩენილიყო.

საკვლევი პეიზაჟების ყველაზე ადრეული რიგი სამ ნამუშევარს მოიცავს. ავტორის მიერ სამივე რუსულადაა ხელმოწერილი და დათარიღებულია 1878 წლით. ციკლი ნაბეჭდ მონოტიპიას წარმოადგენს და ხელოვნების მუზეუმის გრაფიკის ფონდში “ევროპული პეიზაჟების” სახელით არის რეგისტრირებული. მონოტიპების ეს უაღრესად საინტერესო სერია, რომელსაც სავარაუდოდ სხვა ეგზემპლარებიც უნდა მოეცვა, 19 წლის გველესიანს სამხატვრო განათლების მიღებამდე აქვს შესრულებული. ამ დროს ის მუშაობდა კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს სამშენებლო-საგზაო კომიტეტის ტექნიკურ კანცელარიაში³. ამ საპროექტო-საინჟინრო განყოფილებაში მომავალ მხატვარს არქიტექტურული იდეების და მის სახვითი თავისებურებების გაცნობის საშუალება ჰქონდა. აღსანიშნავია, რომ გველესიანი თბილისის საგუბერნიო ხაზინის კანცელარიიდან მისივე თხოვნით გაამწესეს ამ სამსახურში⁴ — მხატვრის შემოქმედებითმა ლტოლვამ სახელმწიფო სამსახურის ბიუროკრატიულ სამსახურშიც შეძლო შესაბამისი გზის მონახვა.

“ევროპული პეიზაჟები” დამოუკიდებელ ნამუშევრებს წარმოადგენს, რომლებიც ერთიანდება ერთი მოტივით – სახლი პროვინციული ლანდშაფტის გარემოცვაში. გველესიანი წარმოგვიდგენს პეიზაჟებს, რომელთა ტოპოგრაფია უფრო ჰოლანდიურ-ფრანგულ ასოციაციებს ბადებს, ვიდრე ქართულს ან თუნდაც, რუსულს. მხატვარი, რომელიც არასოდეს ყოფილა ევროპაში და რომელიც მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ გაემგზავრება სანკტ-პეტერბურგში და ამით ამოწურავს კიდევ საკუთარ სამოგზაურო გამოცდილებას, უცნაურ ცნობისმოყვარეობას იჩენს გვიანი შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპული

3 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 457.

4 ა.პ. სარაჯიშვილი, მხატვარ რ. გველესიანის ბიოგრაფია. ცხოვრება და ხელოვნება, 1910, №1, გვ. 19-20.



სამამულო კარმიდამოებისა და მაღალ-ქონგურებიანი კოშკების მიმართ უნდა ენახა გველესიანს მსგავსი არქიტექტურული ლანდშაფტები?

შთაგონების წყარო, სავარაუდოდ, ტექნიკურ კანცელარიაში სამსახურის დროს, უფროს კოლეგა-არქიტექტორებთან ურთიერთობაში გაჩენილიყო. პირველწყაროს ფუნქცია უცხო ავტორთა გრაფიკურებსაც შეეძლო შეესრულებინა. კიდევ ერთ გასაღებს, შესაძლოა, თვითონ მხატვრის ერთ-ერთი აკვარელი (სურ. №1, 1877) იძლეოდეს⁵. ეს აკვარელი გველესიანმა “ვეროპულ პეიზაჟებზე” ადრე შეასრულა და ის შემდეგ ჟანრულ სცენას ასახავს: კამერა-ობსკურას მეპატრონე მოხეტიალე ავანტაჟურისტს გზაზე სძინავს; ამით სარგებლობენ ბავშვები და ცდილობენ “ჯადოსნურ” ყუთში ჩუმად ჩაიხედონ. კამერა-ობსკურაზე გარკვევით იკითხება რუსული წარწერა – “панорама городов показание” (“ქალაქების პანორამების ჩვენება” – ნ.ჭ.). კამერა –ობსკურის მოხეტიალე მეპატრონეები, იმ დროის საგუბერნიო სოფლებსა და ქალაქებში, ჩვეული გასართობი მოვლენა უნდა ყოფილიყო. ხალხი ცნობისმოყვარეობასთან ერთად, საკუთარ თვალსაწიერს შთამბეჭდავი ოპტიკური სურათების დათვალიერებით იფართოვებდა. კამერა –ობსკურაში, თანამედროვე ფოტოაპარატის ერთ-ერთ “პრეისტორიულ” სახეობაში, დამახასიათებელი ილდუზორულობით დანახული უცხო და უჩვეულო ადგილთა პანორამების მაგია, ალბათ, ახალგაზრდა გველესიანზეც ახდენდა შთამაგონებელ გავლენას და მგრძობიარედ უღვივებდა ფანტაზიას. რა თქმა უნდა, ეს ჰიპოთეზური ვარაუდია, რომელიც აღნიშნული მონოტიპიების შექმნის მსოფლოდ ერთ-ერთი წინაპირობა შეიძლება დაგამხდარიყო.

1878 წლის მონოტიპიათა სერია თითქმის იდენტურია სტილისტურად. მათთვის დამახასიათებელია პლანურ პერსპექტივაში გახსნილი და თავისუფალი კადრი. ამაღლებული პორიზონტი სივრცული მიმოხილვის საშუალებას აძლევს მაყურებელს, ხოლო მოძრაობა ყოველთვის სიდრმისკენაა მიმართული, მდინარეების შემთხვევაშიც კი, რომლებიც წინა პლანზე შლიან კალაპოტს, მაგრამ წყვეტენ მდორე სვლას და არ გადაიან კადრს მიღმა. კომპოზიციებში ზუსტი რიტმული აქცენტებია დასმული, არსად ირღვევა განლაგების სიმწკრივე. მხატვარი დელიკატურ სუბორდინაციაში აქცევს მთავარს და მეორადს. სერიის ბოლო ორი ნიმუში ამ ურთიერთმიმართებით პრინციპს უფრო დახვეწილ ფორმას აძლევს – პანორამული დიაპაზონის შემცირებამ შესამჩნევად მოახლოვა კადრი და კომპოზიციური მახვილები გამოკვეთა. ოსტატურია კომპონირება სურათზე – “კოშკიანი სახლი მდინარეზე”⁶, სადაც განტვირთულია წინა და უკანა პლანები, რომელთა შორისაც ფოკუსირებულად აღიმართება კოშკივითი სახლი (სურ. №2). თვალშისაცემია ნახატის მოქნილობა: ბუხრის საკვამლე მიღებს და კოშკების თავზე აწვეტილ შიბლებს მანერული სიმსუბუქით შემოწერს კოხტა სილუეტები. შესრულების მანერა უფრო ფერწერულობისაკენ იხრება, რადგან ხაზი, როგორც ასეთი, არ ჩანს. თუმცა, ეს “ფერწერული” განცდა არ იქმნება თამამი მონასმებისა და მსუყვე ტონალობების ხარჯზე. თავშეკავებულად და ფაქიზად გამოყვანილი ფორმები ტონალური ვარიაციების პალიტრასთან ერთად, ახლოსაა აკვარელისა თუ პასტელის სიმსუბუქესა და გამჭვირვალობასთან.

განხილულ პეიზაჟებში გველესიანი არ ინტერესდება საღამოს ბინდის

5 211-107, სხმ. გრაფიკული ფონდი.
6 ნამუშევართა სახელწოდებები აქაც და შემდგომშიც, ჩვენს მიერ პირობითად შეირჩა.

ან წელიწადის დროთა ცვალებადობის გადმოცემით. მის მიერ შერჩეული დღის თანაბარზომიერი განათება სრულად და მშვიდ რიტმში წარმოაჩენს გამოსახულებებს. მეორე მხრივ, ჰაეროვან ჩრდილებში ალაგ-ალაგ ინტენსიური შუქი ჩნდება, რის ხარჯზეც განათება არარეალურ ელფერს იძენს და პეიზაჟებს ემოციურ, რომანტიულ განწყობას უმკვიდრებს. “ევროპულ პეიზაჟებში” რეალისტური მხატვრული ფორმისა და რომანტიზმისთვის მახასიათებელი განათების სპეციფიკა იმ რაოდენობით ერწყმის ერთმანეთს, რომ ერთი და მეორეც კარგავს თავის პროგრამულ მნიშვნელობას და სახვით დომინანტურობას.

ეს ადრეული პეიზაჟები ბუნებრივი და არქიტექტურული ლანდშაფტების ჰარმონიულ სიმბიოზს წარმოგვიდგენს. ნახატზე შექმნილ სამყაროში ადამიანი და მისი ცხოვრებისეული ყოფა განმსაზღვრელია, მაგრამ არანაკლებ საგრძნობია ბუნების აქტიური თანაარსებობაც. კომპოზიციას პეიზაჟის კლასიკური მოტივები განსაზღვრავენ: სახლი, ხე-მცენარეები და მთები, შარავზა და მდინარე. გარდა ამისა, მონოტიპიების მხატვრულ გამომსახველობაში დიდ როლს თამაშობს ჟანრული იკონოგრაფია: მდინარის, გზის პირებზე აღმართულ მყუდრო კოშკებთან და სახლებთან ადვილად ამოიცნობა პასტორალური იდილია. საკმაოდ დეტალური კომპოზიციური თხრობიდან გამომდინარე, სავსებით დასაშვებია, რომ გველესიანს მონოტიპიების დაბეჭდვამდე მოსამზადებელი ნახატები შეექმნა. ახალგაზრდა მხატვრისთვის იმთავითვე მნიშვნელოვანი ჩანს თითოეული გამოსახულების ვიზუალურად დამაჯერებელი ხატის შექმნა. მართალია, “ევროპულ პეიზაჟებს”, ერთი შეხედვით, ნატურიდან აღებული ჩანახატების სიცხადე დაჰყვებათ, მაგრამ ტყის გამჭვირვალე კორომებისა, ფართო შარავზებისა თუ მდინარეების მიმქრქალი სათავეების ხილვისას მაყურებელი გვერდს ვერ აუვლის ფანტაზმაგორიულობის განცდასაც — წვრილად შეფოთლილი ხეებისა და მკვიდრი არქიტექტურული ფორმების მიღმა პოეტური ეშხი და იდუმალება იგრძნობა. ამდენად, ავტორი მონოტიპებზე ასახულ გარემოს ტოპოგრაფიულად დამაჯერებელსაც ხდის და სადღაც, განყენებული იდეალის თვისებებსაც ანიჭებს. როგორც ჩანს, უცხო ლანდშაფტებმა კავკასიელი მხატვრის ცნობიერებაში გამოკვეთილად რომანტიული სახე მიიღო, ვიდრე ეს გამოჩნდება მომდევნო რიგის პეიზაჟებში. აქვე დასაზუსტებელია, რომ “ევროპული პეიზაჟები” შესაძლოა საერთოდ არ იყოს გველესიანის ორიგინალური ფანტაზიის ნაყოფი, არამედ სხვა ავტორთა გრავიურების ასლს წარმოადგენდეს მხოლოდ.

მონოტიპია, ანუ იგივე ბეჭდვითი ფერწერა, გველესიანის დროს, მხატვრული ბეჭდვის ნაკლებ ათვისებულ ტექნიკას წარმოადგენდა. ევროპაში XVII საუკუნის იტალიაში გამოგონებული მონოტიპიის მიმართ ინტერესი 1860-იანი წლებიდან აღორძინდა, როდესაც საფუძველი ჩაეყარა ფერადი ფოტოგრაფიის ერას და ასპარეზზე გამოვიდნენ იმპრესიონისტები⁷. მონოტიპიის ბეჭდვით ტექნოლოგიაში კომბინირებულია ბეჭდვის, ფერწერის და გრაფიკის მხატვრული საშუალებანი. მონოტიპიის შემთხვევაში ლითონის ან მინის ფირფიტაზე შესრულებული სურათი ბეჭდვისას უნიკალურ რეპროდუქციებს იძლევა, რადგან არც ერთი ნიმუში არ მეორდება. ყოველ ნაბეჭდ ეგზემპლარზე სადებავები სპონტანურად ქმნიან განსხვავებული ტონალობის და ფერწერული დინამიკის გამოსახულებებს. თანამედროვე ევროპაში მონოტიპია მხოლოდ

7 <http://www.monoprints.com/info/brief.html>

ცალკეულ შემოქმედთა ინტერესებს ემსახურებოდა. ნიშანდობლივია, რომ ეს უკანასკნელი (დეგა, პისარო, გოგენი და სხვ⁸) მე-20 საუკუნის ხელოვნების სათავეებთან იდგნენ. რუსეთის იმპერიის შორეულ და ჯერ კიდევ ფეოდალურ საქართველოში კი რომანოზ გველესიანი, ალბათ, ერთ-ერთი პირველი PEINTRES-GRAVEUR⁹ იყო, რომელმაც ამ ექსპერიმენტალურ ბეჭდვით მედიუმს ადლო მოხერხებულად აუღო. ხელოვნების ახალ ფორმებზე ეპოქისეული მოთხოვნები, რა თქმა უნდა, ერთი აღმოჩნდა ბურჟუაზიულ რელსებზე შემდგარ თბილისშიც და პარიზშიც.

გველესიანის დაინტერესება ბეჭდვითი მედიით არ ყოფილა შემთხვევითი. ლიტერატურულმა XIX საუკუნემ პერიოდული გამოცემების ნამდვილი ბუმი წარმოშვა. ზღვა რაოდენობის ბეჭდვითმა მასალამ განვითარების კვალად მხატვრული გაფორმებაც მოითხოვა. ამ სფეროში შემოქმედებითი ძალების ასეთი ამოფრქვევა მხატვრულ სამყაროს რემბრანდტისა და XVII საუკუნის ჰოლანდიელ გრავიორთა შემდგომ არ ახსოვდა. გრავიურის აღორძინების უმთავრეს კატალიზატორად წამყვანი სახელოვნებო ჟურნალები¹⁰ იქცნენ. ისინი რეგულარულად ბეჭდავდნენ ორიგინალურ გრავიურებს, ლითოგრაფიებს და ქსილოგრაფიებს და ამით ფართო პოპულარიზაციას უწვევდნენ გრავიურის ხელოვნებას. იმ პერიოდის საერთო სახელოვნებო ფონზე, ეს სიახლეები ახალ ღირებულებების ჩამოყალიბებაზე მეტყველებს. რეპროდუცირების იდეა, თავის მხრივ, უკვე ქმნიდა თანამედროვე ხელოვნების არქტიპულ წინამძღვარს. აღნიშნული ტენდენციები შესაბამისი თანმიმდევრობით იჩენდა თავს ქართულ სახვით სივრცეშიც, სადაც 1890-იანი წლების მეორე ნახევრიდან რეგულარულ ბაზაზე დაბეჭდვა დაიწყო ილდუსტრირებულმა ჟურნალებმა — “თეატრი”, “ჯეჯილი” და სხვ. ამავე საუკუნის 70-იანი წლებიდან მნიშვნელოვნად ფართოვდება რუსული საჟურნალო პერიოდიკა, რომლის მდიდრულ გამოცემებში აქტიურად ქვეყნდებოდა თავად რომანოზ გველესიანის ილდუსტრაციებიც.

...

გველესიანის შემდგომი ქრონოლოგიური პერიოდის პეიზაჟები მხატვრის პეტერბურგში გამგზავრებამდე, ანუ 1881 წლამდე შეიქმნა, როდესაც გველესიანი ტფილისის სამხატვრო სკოლაში სწავლობდა. პროფესიული მხატვრული განათლების უადრესი კერა, იგივე ტფილისის სამხატვრო სკოლა, ნატიფი ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოების მიერ 1879 წელს დაარსდა. ძირითადად, უცხოელი პედაგოგებით დაკომპლექტებულ სკოლაში მხატვრული განათლების მეთოდთა, მაშინდელი მოთხოვნების შესაბამისად, რუსეთიდან და ევროპიდან ტრანსპორტირებული სისტემით იყო გამართული. გველესიანი, როგორც ამ სამხატვრო სკოლის შეგირდი, პროფესიული ნიშის ძიებას უცხო კულტურულ ცნობიერებასთან ზიარებით იწყებს — ამ წლების სამუშაო ალბომებში ქართული სინამდვილის შთაბეჭდილებების პარალელურად არანაკლები სიხშირით იჩენს თავს უცხო ქვეყნების არქიტექტურული თუ

8 http://www.studio-international.co.uk/books/degas_landscapes.asp

9 მბეჭდავი ფერმწერი (ფრანგ.).

10 XIX საუკუნის მეორე ნახევარში საუკეთესო ნაბეჭდ ნაწარმოებებს ისეთი დიდი და ცნობილი ჟურნალები აქვეყნებდნენ, როგორც იყო “The Gazette des Beaux-Arts” პარიზში, “The Portfolio” ლონდონში, “Vervielfaltigende Kunst” ვენაში, “American Art Review” ამერიკაში და სხვ.

ლანდშაფტური მოტივები. ეს ნამუშევრები გველესიანის დანარჩენი შემოქმედების მსგავსად, ფორმის რეალისტურ ტრადიციებს მისდევს: იქმნება მხატვრულად დასრულებული სახე, დაცულია ოპტიკური სიზუსტე, პერსპექტივის ცოდნა, ხოლო ფერადი მონოტიპიების შემთხვევაში, ფერის ნატურალურობა. ადრეულ პეიზაჟებთან შედარებით, ამ პერიოდის ჩანახატები ტექნიკურად გაცილებით დახვეწილია.

უადრესი სამუშაო ალბომის¹¹ 1879 წლით დათარიღებულ პეიზაჟებში¹² კომპოზიციური რიტმის სილამაზე აკვარელით, იტალიური ფანქრით და კალმით შესრულებულ კონკრეტულ მოტივებს აერთიანებს (სახლები გზის პირზე, ტბორი, ნანგრევები). რამდენიმე ნახატი, ჩვენი ვარაუდით, თავისი გეოგრაფიულ-არქიტექტურული ასოციაციებით საფრანგეთს, კერძოდ, ბრეტანს და ნორმანდიას უკავშირდება¹³ (სურ. 3). მსგავსი იდენტიფიკაციის პიპოტეზა განაპირობა გამოსახული სახლების თავისებურმა წყობამ — მასიურ კედლებში ჩადგმული წვრილად დატიხრული, დარაბიანი სარკმლებით, მაღალი ორფერდა გადახურვებით და სხვ. ასევე, ზღვის კლდოვანი სანაპიროს ხედებმა, რაც ტიპიურად დამახასიათებელია რეგიონებისათვის. ერთ-ერთ მარინაზე მხატვრის მიერ მიწერილია კიდევ: “вид въ фекань въ Нормандии“ (211571-23). თუმცა ისიც დასაშვებია, რომ მხატვარს მსგავსი მარინები პეტერბურგის სიახლოვეს ფინეთის ყურეშიც ენახა¹⁴.

ალბომიდან ქრონოლოგიურად ყველაზე გვიანდელი პეიზაჟები 1880 წლით თარიღდება. ხაზგასმით პერსპექტიულ და გრაფიკულ ნახატებში გველესიანი ზომიერად ინტენსიური შუქ-ჩრდილის საშუალებით აერთიანებს და განაზოგადებს საერთო კომპოზიციურ წყობას, მაყურებელს მშვიდი მიმოხილვის საშუალებას აძლევს. ჩანახატების რიგში მკაფიო ბმულებს ქმნიან ფერადი მონოტიპიები, რომლებიც კომპოზიციური მოტივების ლირიზმით გამორჩევა. თუმცა, რომანტიკული ნანგრევების აბალახებული ფრაგმენტები ადრეული მონოტიპიების წარმოსახვით იდუმალებას მოკლებულია (სურ. 4). ფერად მონოტიპებში ძუნწი პალიტრა რამდენადმე სქემატურია და ხელოვნურად შეფერილი ილდუსტრაციების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს გველესიანის მიერ ჩახატული თბილისი და კახეთის პეიზაჟები¹⁵. ფანქრით, ტუშით და აკვარელით შესრულებული ჩანახატები ქართულ მხატვრობაში ნაციონალური პეიზაჟის ერთ-ერთი უადრესი ნიმუშებია¹⁶. ისინი მხატვარის გრაფიკული შემოქმედების გამოკვეთილად რეალისტური ნიმუშებია, რომლებიც ალბომის დანარჩენ ჩანახატებთან ერთად გველესიანის თანამედროვე ადგილებს, ტიპაჟებს და

11 211-571, სხმ, გრაფიკული ფონდი, ალბომი 1878-80 წლებითაა დათარიღებული.

12 ამ თარიღით 8 ჩანახატია გაერთიანებული.

13 211571-10, 211571-11, 211571-14, 211571-23.

14 ეს მინიშნება ბ-ნ დიმიტრი თუმანიშვილს ეკუთვნის.

15 211-570, სხმ, გრაფიკის ფონდი; ალბომში 43 ნახატია გაერთიანებული და დათარიღებულია 1879-1880 წლებით. ალბომში პეიზაჟების და თბილისის ხედების გარდა, ეთნოგრაფიულ მოტივებთან ერთად ეროვნული ტიპაჟური სახეებიცაა მოცემული.

16 ანტონ გოგიაშვილის გრაფიკული ჩანახატები პეიზაჟური მოტივით მოგვიანებით, 1890-იან წლებში იქმნება, ხოლო ქართული პეიზაჟის მხატვრული სკოლა კლასიკურად გაფორმდა ალექსანდრე ციმაკურიძის შემოქმედებაში, უკვე XX საუკუნის 20-იან წლებში.



ცალკეულ პეიზაჟურ მოტივებს ასახავს, რომელთა შორის აღსანიშნავია მისი შუქით გაჯერებული ხეთა ეტიუდები, თითქმის ნატურალისტურად გამოწერილი ვარჯებით. ალბომში მცირე ადგილი უკავია კახეთის ლანდშაფტურ პეიზაჟებს. ერთ-ერთი ჩანახატის დამახასიათებლად გაშლილ მონუმენტურ სივრცეში ადვილად ამოსაცნობი ხდება ალაზნის ველის ტოპოგრაფია (სურ. 5). პლანები ზუსტად იმ შეფარდებითა გადანაწილებული, რომ კომპოზიცია არანვეულებრივი მთლიანობით იკვრება. სახლებჩალაგებული და ფოკუსირებული წინა პლანი მყარი ათვლის წერტილს უქმნის ფართოდ გაშლილ და კონტურებწაშლილ ალაზნის დაბლობს.

ფოტოგენური ემსით გამორჩეული და შინაურულად მყუდროა რომანოზ გველესიანის ძველი თბილისი: მეიდანის და მის მიმდებარედ გაშლილი ქუჩები (სურ. №6). ის ფაქტი, რომ მხატვარი დედაქალაქის უძველეს უბნებს ირჩევს ხატვის ობიექტად და არა თანამედროვე ურბანულ განაშენიანებას, მის რომანტიკულ ბუნებას ამჟღავნებს. მას იზიდავს არა “ევროპიული” თბილისი და ბურჟუაზიული ყაიდის სამოსახლოები, არამედ ჯერ კიდევ აღმოსავლური განწყობით დატვირთული ქუჩები. გველესიანი დოკუმენტური სიზუსტით აღწერს თბილისის სახელგანთქმული ბაზრის ხედებს და ქალაქისთვის დამახასიათებელ არქიტექტურულ მოტივებს. მხატვარი აქცენტს არ სვავს ქალაქური ცხოვრების ხალხმრავალ, ეფექტურ ეპიზოდებზე და თბილისის ერთ-ერთ ხმაურთან, საქმიანად აჭრელვებულ კუთხეს შუადღის ზანტ მზეში მინავლებულს და მიჩუმათებულს წარმოგვიდგენს. ცოცხლად დაჭერილი კადრი და ძალიან კონკრეტული ატმოსფერული ეფექტები ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მხატვარმა ისინი ჩვენს თვალწინ ჩახატა. პერსპექტივის ზუსტი შეგროძნება პლასტიკურ სისავსეს მატებს თბილისურ აივნებსა და დახლებით გაწყობილ ქუჩებს. უნდა ითქვას, რომ გველესიანთან არქიტექტურულ მოტივებს ყოველთვის შინაგანი წყობის ჰარმონია და რაციონალურად გათვლილი სისტემურობა ახასიათებს¹⁷. საალბომო ფურცლებზე ნახატი თითქოს ქალაქის გვერდითა კიდებიდან იწყებს ამოზრდას და ცენტრისკენ თანდათან, შეუმჩნევლად იწყებს გადასვლას. განვითარებული წინა პლანი ძაბრის ყელივით ისრუტება ნახატის სიღრმეში. ფართო, ნეიტრალური მინდვრები არაა მკვდარი კომპოზიციურ მიმართებაში, პირიქით, ისინი ქალაქის ძირითად ნაწილში ამოყვანილ ნახატს ხალვათ სივრცეს უქმნის გარშემო და მტკიცე და ზუსტი ხელით შესრულებულ კომპოზიციას “სასუნთქი არეებით” შემოსისაზღვრავს.

აღსანიშნავია ჩანახატების “პლენერული” ხასიათი: შუქის წყარო და დაცემული ჩრდილები დღის კაშკაშა განათებას ხელშესახებად და ფიზიკური დამაჯერებლობით გადმოცემს. ნაკლებ სავარაუდებელია, რომ მხატვარს ზემოთ განხილული პეიზაჟები ორიგინალში ენახა. მით უფრო გასაოცარია, ერთ-ერთი ჩანახატიდან მიღებული “ცოცხალი” შთაბეჭდილება, რომელიც ალბომის დანარჩენი კომპოზიციებისაგან გრაფიკული ოსტატობით და შუქჩრდილის რაფინირებული გრადაციებით გამოირჩევა (სურ. 7). მიუხედავად იმისა, რომ აქ განათება ბუნებრივის იმიტაციას წარმოადგენს და ნაკლებად მიმართავს მის მხატვრულ ინტერპრეტაციას, ის არ არის ნატურალისტურად გადაწყვეტილი. შუქ-ჩრდილი მართლაც “აცოცხლებს” კლდეზე შედგმული სახლის ყრუ კედლებს.

17 ასოციაციურად დავით კაკაბაძის თბილისის ჩანახატები შეიძლება გაახსენდეს მნახველს.

ერთი შეხედვით, რომანოზ გველესიანთან მიმართებაში “პლენერიზმის” პრობლემა ხმამაღლა ჟღერს, ღია ცის ქვეშ მუშაობის პრაქტიკას რომ არ ადასტურებდეს, საკუთრივ, მხატვრის ერთ-ერთი ნახატი¹⁸ (სურ. №8) წარმოგვიდგენს ბუნების წიაღში გასულ და ქვაზე ჩამომჯდარ მხატვარს, მას მუხლებზე ალბომი აქვს გადაშლილი და ჩანახატებს აკეთებს. ამდენად, გველესიანისათვის უცხო არ უნდა ყოფილიყო ღია ცის ქვეშ მუშაობის პრინციპი, მით უფრო, რომ ამ დროისთვის ევროპაში იმპრესიონიზმის ეპოქა დასასრულს უახლოვდებოდა. დასავლეთ ევროპულმა ფერწერამ პლენერი, როგორც მხატვრული მეთოდი, ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის დასასრულს შიდა, “სამზარეულო” პროცესებში ჩართო (ინგლისური პეიზაჟური სკოლის ფუძემდებლებთან). XIX საუკუნის დასაწყისიდან კი, მხატვართა საქმიანობაში სტუდიის გარეთ, ღია ცის ქვეშ ხატვა საყოველთაოდ მიღებულ პრაქტიკას წარმოადგენდა — მოსამზადებელ ნახატებს ისინი, სწორედ ნატურიდან იღებდნენ და ფერწერული ტილოს სახეს მხოლოდ შემდგომ, მხატვრის სახელოსნოში აძლევდნენ. ეს გარემოება განსაკუთრებით პეიზაჟურ ჟანრს ეხებოდა.

განხილულ ალბომებში (211-570; 211-571 — ნ.ჭ.), განსხვავებით “ევროპული პეიზაჟების” ფართო, ჰორიზონტული ხედებისა, კამერულმა სივრცეებმა და “სამოგზაურო ჩანახატების” დაკვირვებულმა თვალმა დაიკავა. მხატვარი მასშტაბურად აღებულ მთავარ მოტივს მთლიანად უთმობს სასურათე სიბრტყეს, იქნება ეს სახლი, ზღვის კლდოვანი ფორმაციები, დამშრალ წყალზე გადებული ხიდი თუ ნანგრევებად ქცეული ტაძრის ფრაგმენტი. გველესიანი ამ პეიზაჟურ რიგში საგრძნობლად იცვლის კომპოზიციური აზროვნების ფორმას: უარს ამბობს “ევროპულ პეიზაჟებში” წარმოდგენილ სინთეტურ ტიპზე და ფრაგმენტულ კადრს ანიჭებს უპირატესობას. კომპოზიციის შეცვლამ, თავის მხრივ, შეკვეცა და დააკონკრეტა დრო — გველესიანი ასახვის ობიექტს უახლოვდება და მასთან შემოქმედებით კონტაქტს მეტი უშუალოდ წარმართავს, ხოლო წარმოსახულს “თვალთდანახულს” უნაცვლებს. მხატვარი დროის მოკლე პერიოდში იმ ევოლუციურ სვლას აკეთებს, რაც პეიზაჟურმა ჟანრმა თანდათან განახორციელა და მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან ბუნებაზე დისტანციურ — პანორამული ხედვა დაარღვია¹⁹. ის ფაქტი, რომ მხატვარი ასე მკვეთრად იცვლის მხატვრულ ხედვას, ადასტურებს ეჭვს, რომ “ევროპულ პეიზაჟებში” ის რომელიმე გამომცემლობის დაკვეთას ასრულებდა და როგორც სრულიად ახალგაზრდა და ნაკლებ გამოცდილი გრაფიკოსი, უფრო ავტორიტეტულ პეიზაჟურ მოტივებს ბაძავდა. მაშინ, როცა თბილისის და კახეთის ჩანახატებში ის უკვე საკუთარ, ორიგინალურ გადაწყვეტას გვთავაზობს.

პეიზაჟური თემის ევოლუცია გაგრძელებას პოულობს გველესიანის სტუდენტურ შემოქმედებაში (1881-1884), როდესაც იგი პეტერბურგის სისხლსავსე მხატვრულ სივრცეში იწყებს მოღვაწეობას. ამ პერიოდში მხატვრის შესაძლებლობები წარმატებით გამოვლინდა არა მარტო აკადემიაში, სადაც “ყოფნის მეორე წელსვე ერთს საუკეთესო აკადემისტათ ითვლებოდა”²⁰, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც: გველესიანი აქტიურად თანამშრომლობდა ჟუნალებში

18 211-570-23, სხმ, გრაფიკის ფონდი.

19 В. С. Терчин, Эпоха романтизма России, Искусство, V, 1981, გვ. 459.

20 ა.პ. სარაჯიშვილი, დასახ. ნაშრ.

“Новь” და “Задушевное Слово”. ეს უკანასკნელი, რუსულ პერიოდიკაში ყველაზე ავტორიტეტულ საბავშვო ჟურნალს წარმოადგენდა, რომლის მრავალტირაჟიანი გამოცემაც მრავალფეროვან – ნარატიული ილდუსტრაციებით თავისი დროის მასობრივი კულტურის ფენომენად იქცა. მხატვრული ბაზარი და მასთან ერთად ილდუსტრირებული პერიოდიკა, რომანოზ გველესიანის მონაცემებით შემთხვევით არ დაინტერესდებოდა. მას შეკვეთებს უცხოური პერიოდული გამოცემებიც სთავაზობდნენ, ხოლო აკადემიელი მეგობრების ცნობით, გველესიანი ჟურნალებთან თანამშრომლობაში იმ დროისთვის საკმაოდ მაღალ ჰონორარებს იღებდა²¹. შორეული ქართული პროვინციიდან ჩასული მხატვრისთვის იმპერიულ დედაქალაქში თავის დამკვიდრების ფაქტი მეტყველებს იმაზე, რომ გველესიანი ზუსტად მოერგო თავისი დროის სახელგონებო პერიოდიკებს და საზოგადოებრივ გემოვნებას. შემოქმედებითი რეალიზაციის ასეთი ხარისხი იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, როდესაც მასობრივი პუბლიკის მოთხოვნებს აყოლილი შემოქმედი, არცთუ ხშირად, თავის პროფესიულ გზაზე კონფორმისტულ მხატვრულ პოზიციებს ირჩევს.

დასასრულს, ჩვენ შევეხებით მხატვრის მიერ აკადემიის წლებში შესრულებულ ორ პეიზაჟურ ესკიზს. ამ ჟანრის ნიმუშები უფრო გვიანდელ საალბომო ჩანახატებში იშვიათად გვხვდება. ისინი არაა დათარიღებული, ერთ-ერთ მათგანზე რუსულად მიწერილია – “მომავალი სურათის ესკიზი”; როგორც ჩანს, მხატვარს საგამოცდოდ უნდა გაეტანა მის მიხედვით შესრულებული ფერწერული ტილო. მეორე ესკიზი, სხვა ასევე დაუშთავრებელი ნამუშევრის მეორე გვერდზეა შესრულებული²² (ქალაქის ეკონომიის მიზნით გველესიანი ხშირად მიმართავდა მსგავს ხერხებს — ნ.ჭ.). ამ ორი ესკიზიდან ერთზე მდინარის პირას ბანაობის სცენაა გამოსახული (სურ. №9). სცენის პერსონაჟები არიან წყლის ნაპირზე ჩამომსხდარი ფერხორციანი, შიშველი ქალები და ხის ძირში რეპრეზენტაციულ პოზაში წამოწოლილი ათლეტური მამაკაცი. სიუჟეტი აკადემიური ხელოვნების სქემების ჩართულობას მოწმობს. სავარაუდოდ, საკლასო დავალების ფარგლებში შესრულებულ ამ რიგით ნამუშევარში, პროფესიული ცოდნის გააღწევის კვალობაზე, ნაწილობრივ დაიღეჟა მხატვრის საავტორო ხედვა, მაგრამ უცვლელად შენარჩუნდა მისთვის დამახასიათებელი სამყაროს რომანტიული აღქმა.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს მეორე ესკიზი (სურ. №10). ყურადღებას იქცევს კომპოზიციის წყობა: ტყის სიღრმეში მოქცეული ნანგრევებისკენ მხერა აქვს მიმართული მაყურებლისკენ ზურგშექცევით ჩამომჯდარ მამაკაცს. მარტოხელა გმირებისა და ბუნებასთან მისტიკური კავშირის თემა რომანტიზმის კლასიკაა. იღუმალი და მაგიური წარსულის ნაშთები მასთან უფრო ადრეც და არა ერთხელ განმეორებულა. როგორც ჩანს, შორეულ და სუსხიან რუსეთში, უცხო ყოფით გარემოში, გააქტიურდა ქვეცნობიერი ხატები, მზიანი კახეთის ნოსტალგიამ კი ჩამოქნა და გააღრმავა მხატვრის რომანტიული პოტენციალი. თუმცა, გველესიანთან რომანტიზმის მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი მელანქოლიური თვითშემეცნების

21 იხ. იქვე.

22 ქალაქის ეკონომიის მიზნით გველესიანი ხშირად მიმართავდა მსგავს ხერხებს.

პროცესი თვითმიზნურ ხასიათს არ ატარებს, მისი პერსონაჟები ბუნებისგან გაუცხოებულნი და მისგან გამორჩეულნი არ არიან და მათ მხატვარი პეიზაჟური გარემოს რიგით მობინადრეებად წარმოგვიდგენს. რბილი იტალიური ფანქრით ჩახატული ესკიზები არც მთის რომანტიკული პეიზაჟებია და არც სოფლის პროვინციალური ლანდშაფტები. რომანტიკული პეიზაჟის იკონოგრაფიულ სქემებზე დაყრდნობით მხატვარი საკუთარი ვარიანტს გვთავაზობს. მაგრამ მისი თანამონაწილეობა, როგორც ავტორისა, არ დადის მხოლოდ სუბიექტურ განცდებამდე. ესკიზების შესრულებაში, თავისუფალი მონასმებისა და ფანქრის ფერწერული ფაქტურის ფონზე, მოქნილობა და თავდაჯერება იგრძნობა — მხატვარი ფლობს ჩანაფიქრს. ადრეულ პეიზაჟებთან შედარებით ატმოსფერული განათება ინტენსიურდება. გაბნეული შუქის ეფექტი არის კიდევ ესკიზთა “განწყობის” მატარებელი.

პეიზაჟმა, რომელმაც მე-19 საუკუნეში ენთუზიზმით მოიცვა დაზგური მხატვრობა, ბეჭდვითი ხელოვნება თუ ფოტოგრაფია, 1870-80-იანი წლების ქართულ სახვით სინამდვილეში ჯერ მხოლოდ იწყებდა ნიადაგის მოსინჯვას. ძველ რომში სახექმნილ პეიზაჟს, როდესაც მან სახლის ინტერიერში პირველად დაიკავა დამოუკიდებელი სივრცე, საუკუნეები დასჭირდა ჟანრულ იერარქიაში საკუთარი ადგილის მოპოვებისათვის. თავის პირველ ზეობას პეიზაჟმა რომანტიზმის ხანაში მიაღწია. რომანტიზმისთვის დამახასიათებელმა ინტერესმა ადამიანის პირადი სამყაროსადმი, სკოლის კანონებისა და წესების მიღმა მოქმედებამ, პეიზაჟურ ჟანრს, როგორც მარგინალურ მოვლენას, გარკვეული დამოუკიდებლობა შესძინა და ხელი შეუწყო მის საბოლოო თვითდამკვიდრებას. ხოლო XIX საუკუნის მეორე ნახევარში პეიზაჟი იქცა იმ პლაცდარმად, რომელიც ხშირად ხდებოდა ექსპერიმენტალური მხატვრული ძიებების თავშესაფარი და რომელზე აღმასვლაც დაიწყო იმპრესიონიზმმა.

ამ თანადროული მხატვრული პროცესების მიღმა არ დარჩენილა საქართველოც, სადაც პეიზაჟური ჟანრის ფორმირების ადრეულ პერიოდში, ერთ-ერთი პირველი მხატვარი, ვინც მას მიმართა და საკუთარი განწყობილებების სახვით დოკუმენტაციაში ჩართო, რომანოზ გველესიანი იყო. აქვე უნდა ითქვას, რომ გველესიანი არ ყოფილა ერთადერთი ფერმწერი, ვინც პეიზაჟს მიმართავდა, ამდენად ის არ ქცეულა ამ ჟანრის ფუძემდებლად ქართულ მხატვრობაში. მართალია, პეიზაჟი მისი მხატვრული ინტერესის ექსკლუზივს არ წარმოადგენდა, მაგრამ ამ ჟანრისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილება გველესიანს გამოარჩევდა თანამედროვე “ნასწავლი” ქართველი მხატვრებისგან.

რომანოზ გველესიანი რთულ და სწრაფად ცვალებად ისტორიულ თუ მხატვრულ თანამედროვეობას მოკრძალებული პოზიციით პასუხობდა. როგორც მხატვარი, ის პორტრეტულ და პეიზაჟურ ჟანრებს ირჩევს და მათ ტრადიციული ფორმითა და ატრიბუტიკით წარმოადგენს. გველესიანის დროს ქართულ მხატვრობაში ფორმის პრობლემა, მით უმეტეს ეროვნული ფორმის, არ დასმულა, მაგრამ, როგორც მართებულად აღნიშნავს ვახტანგ ბერიძე, “ეს სავსებით კანონზომიერი, პროგრესული ნაბიჯია, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია ქართული ხელოვნების შემდგომი აღმავლობა და განვითარება²³.” მართალია, გველესიანის ნიჭიერება არც ფორმის სიახლეში მდგომარეობდა და არც

23 В. Беридзе, Н. Езерская, Искусство советской Грузии (1921-1970), V, 1975, გვ. 15.

იდეურ ნოვაციებში, მაგრამ ის თავის თაობაში გამორჩეულად გრძობდა თავის დროს, რის გამოც მასთან უფრო დაუბრკოლებლად გამოთავისუფლდა შემოქმედებითი ინდივიდუუმი, ვიდრე ეს რუსეთსა და ევროპაში ნასწავლმა თანამედროვე ქართველმა მხატვრებმა შეძლეს.

გველესიანის პეიზაჟებში ბუნებას, შეიძლება ითქვას, ცივილიზაციის ლაგამი აქვს ამოღებული. არც ერთი ეპიზოდი არაა ველური, დაუოკებელი ბუნების ფრაგმენტი. ამ პეიზაჟებს არ ამძიმებთ ფილოსოფიური განწყებულობა, არც პრაგმატული შემეცნების აზარტი, არც ფარული, სუბლიმაციური ვნებები. მათგან მიღებული განწყობა ყოველთვის უზადოდ გაწონასწორებულია: გარე სინამდვილე გველესიანის ჩანახატებში მშრალ იმიტაციაში არ გადადის და გარემოს მიმართ პირდაპირ და “საქმიან” დამოკიდებულებას არ ამძიმებს რაციონალური აღქმის სიმშრალით. ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებს არიდებული და ინტიმურ რაკურსში წარმოდგენილი პეიზაჟები რომანტიული ტონალობითაა მოწოდებული. მაგრამ გველესიანთან ბუნების ემოციური ინტერპრეტაცია არასდროს სცილდება ობიექტური საყაროს საზღვრებს. რიგ პასაჟებშიც, რომანტიული განწყობის მიუხედავად, მხატვარი არ მიმართავს სინამდვილის იდეალისტურ კორექციას. “ევროპულ პეიზაჟებში” და გვიანდელ სტუდენტურ ესკიზში, სადაც მხატვარი ყველაზე მეტად ამკვიდრებს საკუთარ “პერსონალურ ხედვას” და სადაც ყველაზე “რომანტიკულია” იგი, ნატურაზე უშუალო დაკვირვების მომენტი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს.

რეალიზმი და სინამდვილის მნიშვნელოვნება XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის ქართულ მხატვრობაში და საკუთრივ გველესიანთან, დიდწილად განაპირობა პერედვიჟნიკული გამოფენების ისტორიულმა როლმა. რუსეთში მოღვაწე ქართველი მხატვრები ვერ ასცდებოდნენ რეალისტური სკოლის გავლენიან წარმომადგენლებთან ურთიერთობას და ამ კონტაქტებიდან მიღებულ მხატვრულ საზრდოს. პერედვიჟნიკულმა მოძრაობამ, როგორც მხატვრულმა რეაქციამ აკადემიზმზე, ხელოვნების როლის დემოკრატიულობასა და საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე ლაპარაკი დაიწყო. მათ პირველებმა გაუხსნეს ფართო გზა რეალისტურ მხატვრობას და რუსეთის იმპერიის სახელოვნებო სივრცეში სოციალური კონტექსტებით შთაგონებულები აკადემიური ხელოვნების რეტროგრადულ პოზიციებს დაუპირისპირდნენ. აღნიშნული გავლენების შესაბამისად, ტიპოლოგიურ მსგავსებას ჰქონდა ადგილი პეიზაჟური ჟანრის რუსულ გამოცდილებასა და მის ქართულ პარალელს შორის. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რუსულ პეიზაჟში მთავარ მოვლენას ის წარმოადგენდა, რომ საერთო რეალისტურ ტენდენცებში რომანტიკული ხელოვნების იდეალები აღორძინდა²⁴. თბილისის გუბერნიის მხატვრთაგან შინაგანი წყობით გამოვლინდა პეიზაჟურ მხატვრობაში მომხდარი კანონზომიერებანი, გველესიანის “ღირიკული რეალიზმი” და შინაარსის თუ ლიტერატურული ქვეტექსტის პრიმატი სწორედ ამ ეპოქისეული გავლენების შედეგია.

XIX საუკუნის საქართველოში პროფესიული სახეითი ხელოვნების განვითარებას მნიშვნელოვნად განაპირობებდა უმაღლესი მხატვრული განათლების აკადემიური კერები და მისი უახლოესი ნიშნუში — სანკტ-პეტერბურგის საიმპერიო სამხატვრო აკადემია. პროფესიულმა ქართულმა

24 <http://www.rusiskusstvo.ru/exhibitions/leningrad/a1547/>

მხატვრობამ თავისი დროის “მაღალი ხელოვნების”, ანუ იგივე აკადემიის, ენასთან ზიარებით დაიწყო ფეხის ადგმა. ანტიკური მითოლოგიით, ბიბლიით ამეტიყველებული ოფიციალური ხელოვნება და მასთან ერთად, რუსეთის თუ ევროპის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლები, სწორედ საუკუნის მეორე ნახევრიდან კრიზისულ ცვლილებებს განიცდის. აკადემიური სწავლების სისტემაში ირღვევა სკოლისა და შემოქმედების ფენომენტა ორგანული კავშირი, ტექნიკურ ოსტატობაზე გაზრდილი მოთხოვნა უფლებებს უკვეცავდა შემოქმედებით თავისუფლებას²⁵. აკადემიებისთვის ამ არცთუ სახარბიელო ჟამს, ქართველი მხატვრები უმაღლესი განათლების მისაღებად მათ აუღიბორიებს მიმართავენ²⁶. მეორე მხრივ, ეს პერიოდი იყო ახალი მხატვრული ფასეულობების და ცნობიერების ფორმირების დრო, როდესაც შემეცნებითი ჰორიზონტის გაფართოვების კვალად და კრიზისული რღვევის პირდაპირპროპორციულად იზრდებოდა არჩევანის თავისუფლება და შემოქმედებით რისკზე წასვლის გამბედაობაც.

საზღვარგარეთ, უცხო მენტალობისა და კულტურული ტრადიციების გარემოში ათვისებული ინფორმაცია ქართული მხატვრობის ბუნებრივ, შინაგანი კანონზომიერებებით განპირობებულ განვითარებას, ცხადია, ვერ უზრუნველყოფდა. ჟურნალი “ივერია” თავისი დროის სტუდენტ-ახალგაზრდობის შესახებ აღნიშნავდა: “ახალ-გაზღობა საზოგადოთ და სტუდენტობა კერძოდ, გადაგვარებული აღზრდისაგან, ფეხ-ქვეშ ყამირს ნიადაგს მოკლებული, თავის დღეში ვერ შესძლებს შეასრულოს თავის მოვალეობა სამშობლოს წინაშე. უცხო სფეროში და უცხო სტრიქონების გავლენის ქვეში აღზრდილს, მას შეაქვს მშობლიურს ცხოვრებაში განხეთქილება და უბედურება, ლიტერატურაში – წვრილმანობა და მონებრივი ბაძვა”²⁷. უცხო ნიადაგზე ჩამოიქნა ახალი ქართული მხატვრობის პროფესიული გზებიც. მან, ეროვნულ ენერგეტიკულ რესურსს მოკლებულმა, ვერ გამოავლინა ის მსუყე ვიტალურობა, როგორც, იმავე ფიროსმანის სახით, ეს ადგილობრივ, ხალხურ ტრადიციებზე ამოზრდილმა შემოქმედებითმა ძალებმა შეძლეს. მაშინდელ ქართველ ხელოვანთა უმთავრესი პრობლემა უცხოს გამოკიდების იძულება და საკუთარის “ვერდანახვის” სირთულე იყო. სახვით კულტურაში მათ მხოლოდ ის თვითრეფლექსირებადი პროცესი მონიშნეს, რასაც ნაციონალური მხატვრული სკოლის ჩამოყალიბება

25 О.В. Михайлова, Учебный рисунок в Академии Художеств XVIII века, V, 1951, გვ. 35.

26 რომანოზ გველესიანი (1859-1884) თბილისის სამხატვრო სკოლას სტუმრობდა 1879-1881 წლებში. მისი დასრულებისთანავე პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში აბარებს, რომლის სრულ კურსსაც 1884 წელს ასრულებს.

დავით გურამიშვილი (1857-1926) თბილისის გიმნაზიის დასრულების შემდეგ 1873 წელს პარიზს მიემგზავრება განათლების გასადრმაველად. ხოლო, მიხაი ზიხის რჩევით, 1886-89 წლებში ის მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობს.

ალექსანდრე ბერიძე (1858-1917) თბილისის სამხატვრო სკოლაში სწავლობს. 1877-78 და 1881-82 წლებში – სანკტ-პეტერბურგის საიმპერიო სამხატვრო აკადემიაში. შემდგომში, 1885 წლამდე, ორი წლით იმოგზაურა იტალიაში.

გიგო გაბაშვილი (1862-1936) თბილისში, 1881 წელს კ. კეპპენის კერძო სამხატვრო სკოლაში შედის. 1886-88 წლებში პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში ბატალურ კლასს ამთავრებს. 1894-96 წლებში მხატვარი მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაშია, რომლის დიპლომის აღების შემდეგ საბერძნეთსა და იტალიაში მოგზაურობს.

27 ვრ. ყიფშიძე, ნ. ხუდადოვის პასუხად, “ივერია”, 1882, №6, გვ.114



ეწოდებოდა. პირველ პროფესიონალ მხატვართა თაობა, ნაწილობრივ მანერა, დაკარგულ თაობად შეიძლება აღვიქვათ. თუმცა ეს მხატვრები საკუთარ დროს ვერ გასცდნენ, მაგრამ მათი ხიბლი და მნიშვნელობა, სწორედ, მათ ისტორიულ ფასეულობაში მდგომარეობს. ისინი იყვნენ პირველები, ვინც სათავეში მოექცნენ და არსებითად, ახალი ქართული მხატვრობის განვითარების გზები პროგრესულად გადაწყვიტეს²⁸.

Nino Chincharauli

Unknown Georgian Landscape Painter of the Second Half of the 19th c.

(Graphical Sketches by Romanoz Gvelesiani)

In the second half of the 19th c., under the conditions of the drastic political and economic changes and national-liberation movement, alongside the leadership of literature, European-type professional painting was also developing among other branches of art; founders of this painting were the generation born in 1850-60s. If their painting – keeping to the contemporary widely recognized norms and, maybe, less individual – is well known, their graphic art is not so widely known. One of these founders was Romanoz Gvelesiani (1859-1884), who had passed away in the age of 25. His illustrations, academic sketches and several albums, containing landscape sketches (some of them – copied) are kept at the depository of the graphic art of Sh. Amiranashvili State Museum of Fine Arts of Georgia (Georgian National Museum). The earliest among these works are three, the so called “European landscapes” (monotype) painted in 1878, by the 19 years old youth, who had not yet received professional artistic training. Landscape and architecture depicted on them resembles those of Holland or France (he had never been in these countries and went to Russia several years later). Their source might have been engravings or pictures of camera-obscura (the painter had made its water-colour sketch). The compositions are well organised, line – flexible, in certain cases, an intense light penetrates into an even lighting, imparting unreal, emotional and romantic mood to the landscape; the works abound in details, but are not deprived of certain phantasmagoria. It is noteworthy that R. Gvelesiani had adopted monotype technique, which had become a subject of interest since 1860s, and successfully used it. In 1879-1881, R. Gvelesiani studied at the Tbilisi art college. In this period he painted views of Europe (Bretagne or Normandy?) (1879), “perspective sketches” (1880) and colour monotypes. Of utmost significance are the landscapes of Tbilisi and Kakheti (pencil, Indian ink, water colours). They are realistic to a certain extent, e.g., almost naturalistically depicted tree foliage or view of Kakheti – open space of

28 მასალის მოწოდებისთვის უღრმესი მადლობა ეროვნულ მუზეუმს, ქნებს ირინე არსენიშვილს და ეთერ თოდუას.

Alazani valley. Landscapes of Tbilisi bear exceptional charm – documentarily precise sketches of the old quarters, deprived of overcrowding, precise in its perspective, plastically saturated. Impression of a plain-air is felt in the landscapes, which the painter seems unlikely to have ever set his eyes on; depiction of one motif or a fragment is also often found.

In 1881-1884 R. Gvelesiani studied at the St. Petersburg Academy of Art and worked as an illustrator in well known Russian illustrated magazines. To this period belong two landscape sketches. One – Bathing, bares traces of the academic art, although the painter’s romantic vision is unaltered; the other – a man, seated with his back turned towards the spectator, is indulged in the contemplation of ruins – is also filled with the romantic spirit; however, unlike the personages of the Romanticists, the man does not seem to be estranged from nature; the mastery of the work is higher and the effects of the dispersed light are more expressive.

With his landscapes R. Gvelesiani echoes development of this genre in the European art. Although neither new forms nor conceptual innovations are discernible in his works, the painter depicts nature tied by the civilisation; his landscapes are intimate, romantic, at the same time, the reality is never idealistically “corrected”. His romanticism or rather “lyrical realism” is in concert with the romanticisation of the Russian realistic landscape in the second half of the 19th c.



ავტოპორტრეტი



სურ. 1.



სურ. 2.



სურ. 3.



სურ. 4.



სურ. 5.



სურ. 6.



სურ. 8.



სურ. 7.



სურ. 9.



სურ. 10.

ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედების რამდენიმე ასპექტი

ირაკლი ფარჯიანი (1950–1991) მეოცე საუკუნის ბოლო მეოთხედში მოღვაწე ქართველი მხატვარია. მან სწორედ იმ დროს დაიწყო დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მოღვაწეობა, როდესაც მეოცე საუკუნის მიწურულს დასავლურ კულტურაში ძველის უარყოფით და მუდმივი სიახლით, ახალი იმედგაცრუებით დადღილ საზოგადოებაში კატასტროფის მდგომარეობის შეგრძნება გამძაფრდა¹. ადამიანის, კულტურის სასიცოცხლო იმპულსებმა თავი ამოწურა. დასრულდა კულტურული ეპოქის კიდევ ერთი, მოდერნიზმად წოდებული პერიოდი და დაიწყო ახალი – პოსტმოდერნიზმი – გამოსავლის ძიების ხანა, კაცობრიობის კულტურულ-ისტორიული და მსოფლმხედველობრივი გამოცდილების თავიდან გააზრება.

1970-80-იან წლებში, გამწვავებული კრიზისის პერიოდისათვის დამახასიათებელი მუდმივი ძიებისა და რეალობის ახლებურად გააზრების ხანაში, ფარჯიანის გზამ საკუთარი თავისკენ, იმის შეცნობისაკენ, რასაც ვხედავთ, მაგრამ არ ვიცით, განვიცდით და ვერ ვამბობთ, საკმაოდ საინტერესო სახე მიიღო. მხატვარი მუდამ ცდილობდა საზრისისათვის ზუსტი ფორმა მოექებნა, რომ მაყურებლისთვის გასაგები, ცხადი ყოფილიყო მისი ჩანაფიქრი. თვითონვე ამბობდა: “მუშაობა სრულდება მაშინ, როდესაც სურათი ადამიანური ხდება”. ამ შემთხვევაში არ ჰქონდა მნიშვნელობა, იქნებოდა ეს თემატური კომპოზიცია, აბსტრაქცია, ნატურმორტი თუ რელიგიურ თემაზე შექმნილი ნაწარმოები. ჩვენ ფარჯიანის მხატვრული ფენომენის დახასიათებას შევეცდებით ყვავილების თემაზე შესრულებული მრავალფეროვანი ნატურმორტებისა და ქრისტიანულ თემაზე შექმნილი ნამუშევრების მეშვეობით.

ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებას ძალიან ბევრი ადამიანი მხოლოდ მისი “ყვავილებით” იცნობს. ასეთი ნამუშევარი მართლაც უამრავია და ადვილად იპყრობს ყურადღებას უშუალოდ, გამოსახულების ესთეტიზირებული დახვეწილობისა და ფორმის განზოგადების საოცარი შეხამებით. ყვავილების თემა ოთხმოციანი წლებიდან სხვა ნატურმორტების გვერდით მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ფარჯიანის შემოქმედებაში. მხატვარი, როგორც ყველა თემას თუ მიმართულებას, ყვავილებსაც საგანგებოდ “სწავლობს” და მასალის, ფორმის, ფერის გამომსახველობით სხავდასხვა ეფექტის მიღწევას, განსხვავებული განწყობის, ხასიათის გადმოცემას ახერხებს. იგი არ ცდილობს საგანთა ფაქტურის გადმოცემას, რაც ბუნებრივიცაა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ არცერთი ყვავილი რეალურად არსებულის ზუსტი შესატყვისი არ არის, ისინი მხატვრის ფანტაზიისა და ცოცხალი ყვავილების შეხვედრისას იბადება და მაყურებელშიც უცნაურ და თანაც ნაცნობ განცდებს იწვევს. უანრობრივად ყვავილების თემა ნატურმორტს მიეკუთვნება, თუმცა ვერაფრით ვიტყვით, რომ

1 გ. ლებანიძე, სიღრმეთა დიალოგი და ტრაგიკული ტრიადა, თბ., 2003 გვ. 67.



რომელიმე ამ სურათთაგანი “მკვდარი ბუნების” ხატია. ფარჯიანის ყვავილები უფრო ადამიანის გონებაში ყვავილების, სამყაროს ამ ნაწილის შესახებ დაღეპილი ინფორმაციის კრებითი, განზოგადებული სახე-ხატებია.

წარმოსახვითი თაიგულების კომპოზიციური გადაწყვეტა მარტივია და წლების განმავლობაში უცვლელი: ყვავილები უმეტესად სახასიათო ფორმის (ოდნავ გაბერილ) ლარნაკშია მოთავსებული და სასურათე სიბრტყეზე მსუბუქად განფენილი. ლარნაკი სასურათე სიბრტყის სიმეტრიის ღერძიდან ოდნავ გადაწეულია ხოლმე მარჯვნივ ან მარცხნივ. კომპოზიცია ყოველთვის სხვადასხვა ელემენტებით წონასწორდება. მხატვრისათვის უმთავრესია ნათელი და ბნელი არეების ურთიერთშეთანხმება, დახუნძლული, დატვირთული ნაწილებისა და ჰაეროვანი სივრცის თანაფარდობით ჰარმონიული მთლიანობის მიღწევა. კოლორიტი, ხაზის მნიშვნელობა, დეფორმაცია სხვადასხვაგვარია ყველა სურათში. მხატვარს ხან ტუში და აქვარელი იზიდავს, ხან პასტელი, გუაში, ტემპერა, ზეთი. მასალის თავისებურებასთან ერთად იცვლება სურათის ხასიათიც. გვხვდება ისეთი სურათებიც, სადაც ყვავილების თემასთან ჩიტის ან ნავის გამოსახულების შერწყმა და მათი “მეტაფიზიკური ლანდშაფტის” სივრცეში მოქცევა, - განსხვავებული საზრისობრივი სიღმეების ერთმანეთთან დაკავშირება, ახლებური კონტექსტი, სამყაროს სიღრმისეულ, იდუმალებით მოცულ ხედვაზე გვაფიქრებს.

ყვავილების კომპოზიციაში საწყის ეტაპზე მხატვარი ეძებს იმ შინაგან სიმყარეს, კრისტალურად მკაფიო სტრუქტურას, რომელიც მრავალფეროვანიც არის და მტკიცეც, ერთიანიც და მრავალმხრივიც. მაგ.: ადრეული, 1982 წლის ტემპერით შესრულებული ყვავილები (სურ. 1) ნეიტრალურ, მოყვითალო ფონზე მყარად მოსაზღვრული სიბრტყეებით არის დაწერილი, მუქი მწვანე და თეთრი, წითელი და ცისფერი მტკიცედ არიან ერთად შეყუჟულნი და თაიგულს ქმნიან. ფონი და გამოსახულება მკვეთრად არის ერთმანეთისაგან გამიჯნული. თუმცა საერთო ჯამში მაინც სიმყიფის, უსხეულობის შთაბეჭდილება იქმნება. მოგვიანებით (1987-90 წწ.) ფარჯიანი სინათლის სახით ისეთ საშუალებას პოულობს, რომელიც ჰაერივით გამჭვირვალეც არის და კრისტალივით ნათელი, მყარი აგებულებისაც, ადამიანის გონებაში საკრალურის განსახიერებადაც მოიაზრება და თან ამქვეყნიური რეალობის განუყოფელი ნაწილიცაა. 1980-იანი წლების დასაწყისის ყვავილების მკვეთრი და მკაფიო ფორმები ათწლეულის ბოლოსკენ გამჭვირვალეობითა და „შედგებული სინათლის“ მონაცვლეობით იდუმალი სივრცე-სიბრტყიდან გამონაკეთულ-გამოძერწილ ცოცხალ შთაბეჭდილებად ფორმდება. მეტამორფოზას განიცდის ყვავილები. მხატვრის შთბეჭდილება და ფანტაზია ერწყმის ერთმანეთს და სინათლით სასვე, დიდი სამყაროს ხატება, როგორც თავის თავში დასრულებული მთელის ნაწილი, ისე წარმოგვიდგება, სადაც მომაჯადოებელი სინათლე უჩვეულო “ჩრდილების”, ბნელი, მუქი ფერების ფონზე კიდევ უფრო ბრწყინავს და რაღაც განსაკუთრებულზე მიგვითითებს. ამგვარი ნატურმორტების შესანიშნავი მაგალითებია 1990 წლის ყვავილები გოკიელების კოლექციიდან (სურ. 2) სადაც გამჭვირვალეობა, სიმსუბუქე და სიმყარე ერთდროულად იპყრობს მაყურებელს. სურათი ფუნჯის დახვეწილი, ოსტატური მონასმებით თითქოს ერთი ამოსუნთქვით არის შესრულებული; ასევე 1990 წელს შესრულებული ყვავილები (სურ. 3), სადაც ლარნაკი ნათელი ფონიდან ამოიზრდება, საგანგებოდ მუქ ფოთლებს შორის



მოხვედრილი ლურჯად მანათობელი, გამჭვირვალე ყვავილი კი დედოფალივით, ამაყად იმზირება სურათიდან. საერთო ჩალისფერ-ოქროსფერი გარემო თბილი, მყუდრო და იდუმალებით მოცულია, რასაც პირობითი, დაუკონკრეტებელი აქა-იქ თხელი, ძაფისებრი მონასმებით დაფარული ფონი და ორნამენტული ზოლით მინიშნებულ “მაგიდაზე” მდგარი თუ ჰაერში გაჩერებული უწონო, თითქოს სინათლის სხივებით შეკრული ლარნაკი და მასში ჩაწყობილი სხვადასხვა ხასიათის ყვავილები ქმნიან. სულ სხვაგვარი შთაბეჭდილება იქმნება ყვავილების თემის ჩიტის ან ნავის გამოსახულებასთან შერწყმით. აქ იდუმალების, დაფარული საიდუმლოს განცდა კიდევ უფრო ძლიერია, რაც მასშტაბური შეფარდებების დარღვევით, ფაქტურების მონაცვლეობით, სხვადასხვა საზრისობრივი ელემენტების ახალ კონტექსტში მოხვედრით არის განპირობებული (სურ. 4).

ბოლო პერიოდის ყვავილების ხილვით გამოწვეული განცდა სწორედ იმ უცნაური შეხამებით, სინათლისა და სიბნელის განსხვავებული, საკრალურთან თანაზიარი წარმოდგენით, სხვადასხვა მასშტაბისა და, შესაბამისად, მოულოდნელი შეგრძნებების ერთიან სააზროვნო სიბრტყეზე გადატანით, უჩვეულო კავშირებით როგორც სხვადასხვა მოტივების გარეთიანებით, ასევე სამუშაო ტექნიკის, მასალის მრავალფეროვნებით იქმნება. ამასთან, ფარჯიანის სურათები მხატვრულ - ფორმალურად ყოველთვის გამართულია, ერთ მთელად მოიაზრება სახვითი ხერხების, მასალის და საზრისის მრავალშრიანობა.

მხატვარი ყოველ ცალკეულ ნაწილს სამყაროს მთლიანობასთან კავშირში ხედავს. ფარჯიანის მიერ განცდილი და ჩვენამდე მოტანილი თითქოს უმნიშვნელო დეტალიც კი, როგორც ყვავილების თაიგულია, ყველა ჩვენგანის გულსა თუ გონებაში სამყაროს ისეთ ნაწილად აღიქმება, რომელიც მუდამ იდუმალისა და ყველასათვის ცნობილი რეალობის ზღურბლზეა. ფარჯიანის ყვავილებში მატერია გამსჭვალულია უცნაური ნათებით და ამის მეშვეობით ნივთები კონკრეტული, წამიერი სამყაროდან მარადისობის თანაზიარ, დიდი სინათლის ნაწილებად განიცდება. ქრისტიანულ თემაზე შექმნილ სურათებში კი პირიქით ხდება,- აქ ტრანსცენდენტული არსი სინათლით ნაძერწ მეტაფორად გვევლინება.

ქრისტიანული თემატიკა ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებაში 1970–იანი წლების დასაწყისიდან ჩნდება, როდესაც მხატვარი პირველად შეეხო სახარების ტექსტს და წმინდა წერილი მისთვის მთელი მომდევნო ცხოვრების მანძილზე აქტუალური რჩება, განსაკუთრებით ხშირად კი ის რამდენიმე საკვანძო სცენას ხატავს – ხარებას, უფლის სერობას და ჯვარცმას. ჩვენ ხარებას და უფლის სერობას განვიხილავთ. ამ სურათებში, ისევე როგორც “ყვავილებში”, სახვითი ენა მრავალპლასტიანი საკრალური არსის გადმოსაცემად სინათლედ გარდაისახება. ფორმა, ფერი, კომპოზიცია – ყველაფერი საკრალურის გამოსახატად არის კონცენტრირებული და ფერის სინათლედ გადაქცევას ემსახურება.

უფლის განკაცების, კაცობრიობის ხსნის, მარიამის მოულოდნელი სიხარულის და სერობის საიდუმლოს ამადლებული განწყობის, ქრისტეს გაცემის ამბით თავზარდაცემული მოციქულების, იუდას ტრაგედიის გადმოცემა ირაკლი ფარჯიანმა მრავალჯერ სცადა. ზოგ ნამუშევარს ეტყობა, რომ მხატვარი უდიდესი სიხარულის, ღრმა საზრისისათვის ფორმის ძიების პროცესში იყო, ზოგან კი მხოლოდ სიხარული, მწუხარება, დაძაბულობა ან მხოლოდ გაოცებაა

გამოხატული ფერებისა და ფორმების, მონასმების მეშვეობით.

ადრეული ნამუშევრების სიკაშკაშე შემდგომ პერიოდში რომელიმე ფერის ტონალური გადათამაშებით, ან მიმქრალი ფერებით იცვლება. პროპორცია, დეფორმაცია, ხაზის მეტყველება, ლაქა და სიბრტყე მუდმივად განსხვავებული შეფარდებითა და აქტივობით არის გამოყენებული, ისე, რომ საკმაოდ მრავალფეროვანი სურათების მთელი წყება გვაქვს, სადაც არსობრივი აქცენტების ცვლასთან ერთად იცვლება ფერადოვანი გადაწყვეტა, ხაზისა და ლაქის ინტენსივობა, სინათლისა და სიბნელის ურთიერთშეფარდება. მაგ.: 1984 წლის ხარება (სურ. 5) კაშაკშა, ყვითელ ფონზე წარმოდგენილი დაბალი, თითქოს ჩამუხლული, უწონო ფიგურებით სიკეთისა და სითბოს, ხარების დღესასწაულის უდიდესი სიხარულის განსახიერებაა. კაშაკშა ფერები საზეიმო, მხიარულ განწყობას უქმნიან მნახველს. 1987 წლის ღურჯ ტონებში შესრულებული სურათი (სურ. 6) მშვიდ, მომნუსხველ განწყობას ქმნის. 1989 წელს ზეთის საღებავებით შესრულებული “წითელი ხარება” (სურ. 7) სადაც წითელი ფერის აქტიური, ემოციური ხასიათი რბილი გადასვლებით არის დაოკებული და სასწაულებრივად მოთვინიერებული, სამყაროს მეუფის დაბადების უწყების მეფური გაცხადებაცაა და, ამავე დროს, წითლის მიჩუმებული, დამშვიდებული ზემოქმედება ამქვეყნიურ რეალობაში საკრალური, ამაღლებული, ჰარმონიული სტრუქტურის შემოსვლაზე მიგვანიშნებს. საიდუმლო სერობის სხვადასხვა ასპექტებსაც განსხვავებული სახვითი მასალისა და საზრისობრივი სიღრმეების დაკავშირებით ათვალსაჩინოებს მხატვარი. ოთხმოციანი წლების ბოლოს შექმნილი აქვარელით შესრულებული სურათი, (სურ. 8) სადაც ბნელით მოცული მოციქულები იუდას ტრაგედიით არიან დამძიმებულნი, მაყურებელშიც ამავე განცდას იწვევენ. მეორე, ამავე პერიოდის აქვარელში (სურ. 9) კი საიდუმლო სერობის საკრალური არსი, ღვინის მაცხოვრის სისხლად გარდასახვის სასწაულია ნაჩვენები და იუდას პრობლემა საერთოდ არ ჩანს; მოციქულები სინათლით გარემოცული თასის გარშემო არიან თავმოყრილნი.

მხატვრის შემოქმედების ბოლო ეტაპზე (1989-91წწ.) სასურათო სიბრტყეზე ფერი და ფორმა, ხაზი და ლაქა თითქოს ნელ-ნელა ქრება და სინათლეს უთმობს ადგილს. ფერთა ურთიერთქმედება ბადებს ბრწყინვალეებას, რომელიც მთელ სურათებს მოიცავს, ირინდება სასურათო სიბრტყეზე, მრავალშრიანი ფონის ყოველ კუნჭულში ბინადრობს. კომპოზიციის ნათელი აგება და კრისტალისებური, ზუსტი სტრუქტურა, სადაც ვერაფერს შეცვლი, ფერთა ურთიერთშემოქმედებისას მიღებული სინათლის სუბსტრატის განუყრელი დამხმარე თვისებებია. მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილება, ნაფიქრ-განცდილი და ფორმად ქმნილი ყოველი ასპექტი თითქოს თავს იყრის ბოლო პერიოდის ნამუშევრებში, ე.წ. ბერლინურ ხარებასა (სურ. 10) და უფლის სერობაში (სურ. 11). ხარებაში გარინდებული, ვერცხლისფერი ნათების ფონზე ციმციმებს ანგელოზის და მარიამის სინათლით ნაძერწი ფიგურები. ტრადიციული სიმეტრიული კომპოზიცია თითქოს მხოლოდ ფერ-სინათლის მოვერცხლისფრო ღურჯი ნათებით იქმნება. ტილოზე თავისთავადი წესრიგია დამყარებული და ეს ერთდროულად საოცარიც არის და ბუნებრივიც. ბერლინურ უფლის სერობაში (სურ. 11) კი კლასიკური, სიმეტრიული კომპოზიცია, სადაც მოციქულები მკვეთრად გამოხატული ვერტიკალის - ქრისტეს ფიგურის ორსავე მხარეს სიმეტრიულად არიან განლაგებულნი, მაცხოვრის გარშემო ბურუსში



მოარული, ბნელი ჩარჩოთი ჩაკეტილი “სინათლის ტალღების” მეშვეობით აფორიაქებულ, დაძაბულ სურათად გარდაიქმნება.

ხარებისა და საიდუმლო სერობის ზოგ კომპოზიციაში მხატვარი შეიძლება მხოლოდ რომელიმე საზრისობრივ მიმართულებას უსვამს ხაზს კონკრეტული სახვითი საშუალებებით, ან მხოლოდ ერთი სახვითი საშუალების გამომსახველობას სწავლობს და სიღრმისეულ საზრისზე არც აკეთებს აქცენტს, მაგრამ მხატვრული ფორმისა და სურათის ზოგადი არსის მთლიანობა ყოველთვის აშკარაა, ისეთ ნამუშევრებშიც კი, სადაც მხატვარი უბრალოდ ფორმით ან ფერით თამაშობს. ამ თამაშის მიზანიც აუცილებლად ძიებაა და არა გართობა ან დაბნეულობა, რაც შესანიშნავად ჩანს ამ ელემენტების მონუმენტურ, დასრულებულ სურათებში გამოყენებით მიღწეულ შედეგებში. მაგალითად, ლურჯი ფერის ხასიათს, მის თვისებებს მხატვარი ცალკე გაკეთებულ ხარების კომპოზიციაშიც სწავლობს (სურ. 6), ადრეულ, კაშკაშა ფერებიან სურათზეც (სურ. 5) ჩანს აქტიური ლურჯის მომწესხველი ნათება და, ბოლოს, ბერლინში დახატულ დიდ, სინათლის ტილოზე (სურ. 10) კვლავ ეს ლურჯი მეტყველებს მთელი იმ თვისებებით, რაც აქამდე აქვს მხატვარს განცდილი და მიგნებული – მისი ნათების უნარით, გამჭვირვალებისა და სიმშვიდის მომგვრელი, მორიდებული ჩუმი ელფერით.

უფლის სერობაში სიბნელისა და სინათლის გამომსახველობა, როგორც კეთილი და ბოროტი, ქაოსისა და წესრიგის მაძიებელი ძალების დეტალურად შესწავლის, ამ ელემენტებში როგორც სახვითი, ისე აზრობრივი ჩაღრმავების გზით მიღწეული მრავალპლანიანი, მრავალსმეტყველი და, ამავე დროს, ცხადი, ნათელი სურათი – ბერლინის უფლის სერობა იქმნება (სურ. 11). ყველაფერს აქვს მიმართულება და მიზანი, არაფერი კეთდება შემთხვევით – ფორმა და ფერი სინათლედ გარდაისახება, რომელიც საკრალურ არსს მხატვრულ მეტაფორად გადააქცევს. ირაკლი ფარჯიანის ბოლო პერიოდის სურათების ნათება იმ დაუვიწყარი “ცოდნის” ანარეკლია, იმის გახსენებაა, რაც ყველა ადამიანის გულში ჩუმად ფეთქავს. მის სურათებში არის ის, რასაც ვხედავთ, მაგრამ არ ვიცით, განვიცდით და ვერ ვამბობთ, იმ დიდი სინათლის ნაპერწკალი, რომელსაც გუმანით ვგრძნობთ სადღაც, შორს, ზემოთ მოვიაზრებთ, მაგრამ ბოლომდე ვერ ვაცნობიერებთ.

ფარჯიანი, როგორც უკვე ითქვა, იმ ეპოქაში ქმნიდა, რომელსაც დასავლეთში პოსტმოდერნს უწოდებენ, საქართველოში კი ამ ეპოქის მხატვრებს უბრალოდ 80-იანელებად მოიხსენიებენ. პოსტმოდერნის უმთავრესი მახასიათებელი ინფორმაციული დატვირთულობა, ქაოსის ლეგიტიმაციისაკენ სწრაფვა, კაცობრიობის გამოცდილების თავიდან გააზრების მცდელობა, უკვე არსებულ, წარსულის სტილთა, სამეტყველო ენათა კოლაჟის პრინციპით ამეტყველება, ისტორიისაკენ მიბრუნება, სურათოვნების პრინციპის კვლავ დამკვიდრება, პლურალიზმი, მრავალპლასტიანი, მრავალასპექტიანი სათქმელის სრული მრავალფეროვნებით წარმოჩენის სურვილი². ფარჯიანის მრავალფეროვანი მხატვრული სამყარო, რომელიც ქართული, დასავლური და აღმოსავლური კულტურის, ხელოვნების შესახებ უსაზღვრო ვიზუალურ და

2 Культурология XX век, С.-П., 1997, გვ. 350.

თეორიულ ინფორმაციას ემყარება, ერთი შეხედვით, დასავლური პოსტმოდერნის მონათესავე მოვლენად შეიძლება მივიჩნიოთ, მთელი მისი მრავალპლასტიანი, მრავალშრიანი საზრისობრივი თუ სახვითი ხერხების, სურათოვნების პრინციპის კვლავ დამკვიდრებისა და ისტორიზმისაკენ მობრუნების გათვალისწინებით³. ეს ნიშნები მართლაც ახასიათებს მის შემოქმედებას. მაგრამ, როგორც მხატვარი თავადაც ამბობდა, მისი აბსტრაქციებიც კი “დაშლილი სამყაროს აწყობის ცდას”⁴ წარმოადგენს. ფარჯიანის სურათები ყოველთვის მთლიანია მხატვრულად და სახვითი ელემენტები საზრისის გამოხატვას ემსახურება მხოლოდ, არასოდეს იძენს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას. მხატვარი მუდამ ცდილობს, მისი შემოქმედება გასაგები იყოს გარშემომყოფთათვის. ამით კი ის პოსტმოდერნის ზოგი თეორეტიკოსის იდეალისტურ წარმოდგენებს უფრო ეხმიანება პოსტმოდერნის შინაგანი მიზნის თუ ფარული ვექტორის სამყაროს მთლიანობის ძიებისკენ მიმართულობის შესახებ⁵, ვიდრე რეალურად ზედაპირზე არსებულ ქაოტურ, ნაწილებად დაშლილი სამყაროს ხატის ლეგიტიმაციის გაუთავებელ პოსტმოდერნულ მცდელობებს.

ფარჯიანის შემოქმედებაში ისევე იჩენს თავს თანამედროვე დასავლური კულტურის მახასიათებელი ნიშნები (მრავალპლასტიანი შინაარსისა და მრავალფეროვანი სახვითი ფორმების ერთი ნამუშევრის ფარგლებში მოქცევა, მუდმივი ძიების, განახლების შეგრძნება), როგორც ქართული კულტურული პარადიგმის შესაძლოა თავისთავადი, არა თვითმიზნური ერთგულება (გამოსახულების განზოგადებისკენ სწრაფვა, დროის კონკრეტული მომენტისა და მარადისობის შეხვედრის ასახვა, სასურათო მთლიანობის შექმნა, და მიდრეკილება დაუნაწევრებული ზედაპირისაკენ, სწრაფვა სამყაროს ერთიანობის გადმოცემისკენ, ტრადიციული ფორმებისა და თანამედროვე, დასავლური ხელოვნების გამოცდილების თანაბარ პირობებში გაზიარება და მათზე დაყრდნობით ახალი, ქართული კულტურის ნაწარმოებების დაბადება...).

ფარჯიანის შემოქმედება შეგვიძლია გავიაზროთ მეოცე საუკუნის მიწურულის ქართული კულტურის გამოვლინებად, სადაც ხდება დასავლური და ქართული კულტურული მემკვიდრეობის და თანამედროვე პოსტმოდერნული მსოფლშეგრძნების სინთეზი. შეიძლება ითქვას, რომ ირაკლი ფარჯიანისთვის დასავლეთიდან შემოსული უზარმაზარი კულტურული ინფორმაცია იყო გამოწვევა, რომლის დაძლევა და გადალახვა (გარკვეულწილად შესაძლოა გათავისებაც) არა მხოლოდ მისი, არამედ მთელი ქართული კულტურის მიზანია.

3 კ. კაჭარავა, ოთხმოციანი წლები ქართულ ფერწერაში (1988წ). სტატიები, თბ., 2006, გვ. 45.

4 ნ. ლაღანიძე, ზოგიერთი ასპექტი ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებიდან. ლიტერატურა და ხელოვნება 1991, №9, გვ. 152.

5 პოსტმოდერნი როგორც ასეთი, თბ., 1999, გვ. 19.

Mariam Loria

Several Aspects of the Creative Activity of Irakli Parjiani

Creative activity of Irakli Parjiani (1950-1991) developed in the Post-Modernism epoch. Perceiving his own self in the time of the overall crisis, he tried to find precise, understandable visual form for the conceptual message. Two groups of paintings – “flowers” and pictures on the religious subjects are selected to characterise the essence of his art.

“Flowers” theme gained importance for Ir. Parjiani in 1980s and through it – “studying” flowers, expressiveness of the material, form, colour – the painter managed to create diverse effects, differing moods and character. None of the flowers is a direct analogy of the real ones, they emerge from the “meeting” of the reality and the painter’s fantasy, they are very unusual and very familiar at the same time. Composition is almost the same – the flowers are put in the vase, drawn sideward from the centre, the main task is to achieve harmony through the balance of the light and the dark, of the “crowded” parts and the airy space. In earlier works the structure is distinct, flowers are “sharp” and clear, by the late 1980s, an impression of alternating transparency and “condensed” light, of “shaping” from the mysterious surface-space is introduced. Even flower bouquet in Ir. Parjiani’s works is perceived within the integrity of the universe, as its part on the edge of its mysteriousness and daily life.

Christian subject themes are seen in Ir. Parjiani’s creative activity from early 1970s and mainly comprise Annunciation, the Last Supper and Crucifixion – first two themes are analysed in the article. Lavishness of earlier Annunciations and Last Suppers is replaced by the tonal rendering and less intense colours; proportion, deformation, linear expressiveness, colour spot and plain, used in permanently differing ratio and activeness, create diverse series. In later works (1989-1991) colour, form, line, spot gradually disappear, leaving place to the light; inter-relation of colours comprise overwhelming glamour, combined with the distinct arrangement and structure. The painter either follows some conceptual aspect, or expressiveness of some artistic mode – however, this is always striving for something new and never a game.

Ir. Parjiani is linked with the Post-Modernism by the multi-layer nature of the contents, diversity of artistic forms within a single work, permanent striving for novelty; at the same time, the Georgian cultural paradigm – striving towards generalisation, presentation of the meeting of the particular time moment and eternity, creation of the picture wholeness, striving and inclination towards the unarticulated surface and integrity of the universe – is well discernible in his works. His aim was to equally share traditional forms and modern Western art experience and, based on this, to give birth to the new Georgian art work – the same is the overall goal of the entire Georgian culture.



სურ. 1.



სურ. 2.



სურ. 3.



სურ. 4.



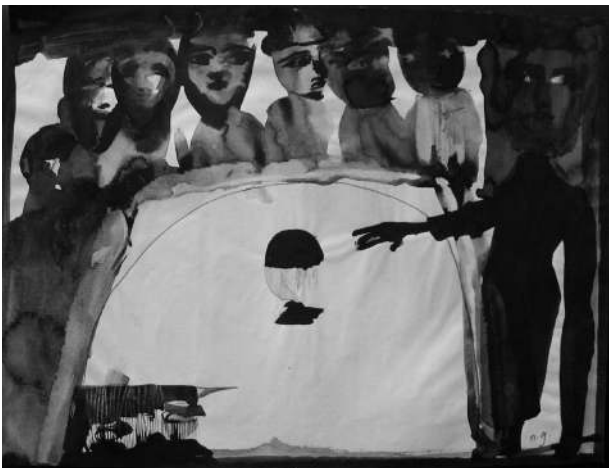
სურ. 5.



სურ. 6.



სურ. 7.



სურ. 8.



სურ. 9.



სურ. 10.



სურ. 11.



ხათუნა ჭურღულია, გურამ უღმეტი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ლეონიდე (ლეო) შერვაშიძე
(1910-2003)

წელს ბატონ ლეო შერვაშიძეს 100 წელი შეუსრულდებოდა – მკვლევარს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის წევრს, საქართველოსა და აფხაზეთის ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს^{1*}.

თავის ქვეყანაზე – თავისსავე კუთხეზე უზომოდ შეყვარებული, ცოდნის წადილით აღვსილი, უშრეტი ენერგიით დაჯილდოებული, თავმდაბალი, გულთბილი, თუმც ხშირად მკაცრი და შეუპოვარი.

შესაშური უბრალოება და „ჭირთა თმენის“ უნარი გამოარჩევდა. ფაქიზი სულისა და მახვილი თვალის პატრონი იყო – გამჭოლი მხერითა და თბილი ღიმილით – მან სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნა სილამაზისა და მშვენიერების აღქმის უნარი. ბატონი ლეოს მეუღლე, აღდგონა გაბუნია იგონებს: „ყოველი დღე ჩვენთვის დღესასწაული იყო, დილით თვალს გავახედდით თუ არა, ერთმანეთს გადავკოცნიდით და ღმერთს მადლობას ვწირავდით, რომ კიდევ ერთი დღეა გაგვითენა და მერე ვცეკვავდით... წლებს ვერ ვგრძნობდით... სულ მხიარულები და ხალისიანები ვიყავით. არც ქონება ყოფილა არაფერი და არც სიმდიდრე“...

ბედისწერამ ბატონ ლეოს გამორჩეული მისია არგუნა – ყოფილიყო არა მხოლოდ დესპანი აფხაზებსა და ქართველებს შორის, არამედ ქართულ-აფხაზეთური კეთილი ტრადიციების გამგრძელებელიც. ეს ტრადიცია კი მას წინაპართაგან მოსდგამდა. გენერალ-ლეიტენანტი გრიგოლ შარვაშიძე – აფხაზეთის მთავართა შთამომავალი, ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და ქველმოქმედი ქალბატონი, „აფხაზეთის ინტელიგენციის ერთ-ერთი გავლენიანი მესვეური“ ალათი დადიანი-შარვაშიძისა ბატონი ლეოს დიდი ბაბუა და ბებია გახლდნენ.

„მე რომ დავიბადე, ბაბუა გარდაცვლილი იყო, ბებია კი კარგად მახსოვს – მისი პირველი შვილთაშვილი ვიყავი. როცა მნახა, ძალიან მოვეწონე, სიყვარულით კატანია შემარქვა. მიუხედავად იმისა, რომ ბებია ალათი მკაცრი და მომთხოვნი იყო, მე ძალიან მანებივრებდა“...

„მამაჩემი, ალექსი შერვაშიძე, თავად შერვაშიძეების საგვარეულო სასახლეში იზრდებოდა. სამემკვიდრეოდ მას ეშერის მამულები ერგო. დედა, ტერეზა ლაკერბაია აფხაზეთის ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარი ფეოდალის, მთელ კავკასიასა და თურქეთში ცნობილი გენერლის კაც მარდანიას შვილიშვილი გახლდათ“.

ლეო შერვაშიძე პარიზში დაიბადა. შერვაშიძეების ოჯახი საქართველოში რამდენიმე წელიწადში დაბრუნდა. სწავლობდა თბილისის ფრანგულ ლიცეუმში, შემდეგ სოხუმის აფხაზეთურ სკოლასა და ინდუსტრიულ ტექნიკუმში. 1936 წელს სწავლას განაგრძობს თბილისის რკინიგზის ტრანსპორტის

* რედაქცია მადლიერებით მოიხსენიებს ქალბატონ აღდგონა გაბუნია-შერვაშიძეს ფოტომასალის მოწოდებისთვის.



ინჟინერთა ინსტიტუტში. იმავდროულად მუშაობს სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის განყოფილების თანამშრომლად. იყო მეორე მსოფლიო ომის მონაწილე. 1948-1951 წლებში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ასპირანტია. 1951 წლიდან გარდაცვალებამდე ამავე ინსტიტუტის მეცნიერი თანამშრომელი. მოღვაწეობდა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აფხაზეთის ენის, ლიტერატურის და ისტორიის ინსტიტუტში არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ანთროპოლოგიისა და ხელოვნების განყოფილების გამგედ.

1965-1992 წლებში კითხულობდა ლექციებს სოხუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში (1979 წლიდან აფხაზეთის სახელმწიფო უნივერსიტეტი), ასწავლიდა სოხუმის სამხატვრო სასწავლებელში.

ლეო შერვაშიძე მშობლიური აფხაზეთისა და ქართულის გარდა, ფლობდა ფრანგულსა და რუსულ ენებს.

ბატონი ლეო მოუსვენარი ბუნების ადამიანი იყო. მის მრავალ გატაცებათაგან ერთ-ერთი ხატვა იყო. ხატვას ბავშვობაში გამოჩენილი გრაფიკოსი და სცენოგრაფი ალექსანდრე შარვაშიძე ასწავლიდა. იყო არაერთი წიგნის ილუსტრატორი. მისი ნამუშევრები დაცულია სიმონ ჯანაშიას სახელობის ეროვნულ მუზეუმში და დიმიტრი გულიას სახელობის აფხაზეთის სახელმწიფო მუზეუმში.

ბატონი ლეო გამომგონებელიც იყო. ბეტონის ფიგურული ბლოკების შექმნისათვის მიღებული აქვს საბჭოთა კავშირის მინისტრთა საბჭოს სახელმწიფო კომიტეტის მიერ გაცემული საავტორო უფლება.

მთელი ცხოვრების მანძილზე სიყვარულითა და გულითადობით მუშაობდა აფხაზ და ქართველ თავად-აზნაურთა გერბების აღდგენასა თუ შექმნაზე. დიდი დეაწლი მიუძღვის შარვაშიძეთა გენეალოგიის შედგენაში.

ახალგაზრდობაში გატაცებული იყო წყალქვეშა არქეოლოგიით. წლების განმავლობაში სწავლობდა ძველი ქალაქების – დიოსკურიისა და სებასტოპოლისის წყალქვეშა ნანგრევებს. მეტიც, ხშირად თვითონვე იყო მონაწილე ამ რთული ექსპედიციებისა.

ლეო შერვაშიძე თითქმის ნახევარი საუკუნე სწავლობდა თავისი კუთხის, აფხაზეთის მხატვრულ დანატოვარს. როგორც არქეოლოგმა მან არაერთი, სხვადასხვა დროის ნატაძრალი თუ ნაციხვარი გათხარა. მანვე პირველმა მოუყარა თავი აფხაზეთში დაცულ ადრექრისტიანულსა თუ შუა საუკუნოვანი კედლის მხატვრობის ნაწარმოებებს – საქვეყნოდ ცნობილებსაც (ბიჭვინტის მოზაიკები, ლიხნეს და ბედიის მოხატულობანი) და მის მიერვე მიკვლეულებსაც (ცხელკარი, მაფაშ ოხუამე, აკაფა). მას ეკუთვნის საგანგებო მონოგრაფია აფხაზეთის შუა საუკუნეების კედლის მონუმენტურ მხატვრობასა და გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა დასურათებაზე; გამორჩეულად აინტერესებდა მოქვის სახელგანთქმული ოთხთავის მინიატურები; იკვლევდა ქართულ და აფხაზურ თანამედროვე ფერწერას, გრაფიკას, ქანდაკებას.

დასასრულ, ამ დაუცხრომელი ადამიანის 93 წლის ასაკში შექმნილი

ლექსის ერთი ტაეპი:

Из жизни грустно уходить
Тем более есть еще сознание,
Что много не успел свершить
Задумок, планов и мечтаний...

ბატონი ლეო შერვაშიძე 2003 წელს გარდაიცვალა. დაკრძალულია
სოსუმში.

წელს მას 100 წელი შეუსრულდებოდა.

Khatuna Churgulia, Guram Zhgenti
Leonide (Leo) Shervashidze

The article is concerned with the overview of the scholarly activity of Prof. Leo Shervashidze (1910-2003), a well known art historian, descendent of the princes of Abkhazeti, who had dedicated the utmost of his works to the study of the antiquities of Abkhazeti.



ლეო შერვაშიძე –
1970-იანი წლები



აღღონა გაბუნია-შერვაშიძისა და ლეო
შერვაშიძე. 1958 წელი, სოხუმი



ლევ შერვაშიძე – 1980-იანი
წლები



ლევ შერვაშიძე კოლეგებთან. პირველ რიგში მარცხნიდან: გა-
იანე ალიბეგაშვილი, ვახტანგ ბერიძე, ანელი ვოლსკაია, ლევ
შერვაშიძე. მეორე რიგში: ავთო ვარაზი, ნოდარ ჯანბერიძე,
მალაქია დვალი, მომდევნო სამი პიროვნება უცნობია, გიორგი
მასხარაშვილი. 1950 წელი, თბილისი



მცირე მოგონება

ქალბატონი ნინო ყაუხჩიშვილი ორჯერ გავიცანი, თითქმის ოცი წლის შუალედით. ერთხელ ქართული კულტურის სიმპოზიუმზე, იტალიური ენის შესწავლა ის-ის იყო დაწყებული მქონდა და ცოცხალი, ისიც იტალიელი ემიგრანტის გაცნობა, ადვილი წარმოსადგენია, რამდენს ნიშნავდა ჩემთვის. მეორედ ამ შევიდიოდე წლის წინ: უკვე მე თავად მიგრანტი ქ. ორტას საერთაშორისო ფესტივალზე ქართული პოეზიის საღამოს რომ ვმართავ, ერთი სანდომიანი ქალბატონი მიახლოვდება და მეუბნება: “თქვენ იცნობთ ნინა ყაუხჩიშვილს? ის ჩემი მეგობარია”. მეორე დღესვე შეუტყვია (ცხადია არ ვახსოვდი) ჩემი მისამართი და მეუდღესთან ერთად შინ სადილად მიმიწვია. გამაოცა მისმა ნამდვილქართულმა მასპინძლობამ, გულ-ხელგაშლილობამ; დღემდე მაოცებს მისი უსაზღვრო ენერჯია, მაოცებს მისი უხმაურო, დაუცხრომელი და უანგარო რუდუნება თავისი სამშობლოსათვის; მაოცებს მისი თვითირონია და თავმდაბლობა. განა ეს ორიოდე ეპითეტი სრულად წარმოაჩენს ამ მართლაცდა გასაოცარი ქალბატონის პიროვნებას?! მაგრამ სწორედ მისი თავმოდრეკილობის გამოა, რომ წლებია ინტერვიუზე ვერ დავითანხმე და ეს “მცირე მოგონება” მისივე იმ მოხსენებიდან შევაკოწიწე და ვთარგმნე, რომელიც მილანის უნივერსიტეტში წაიკითხა.

ნუნუ გელაძე

დავიბადე ბერლინში, სადაც მამაჩემი მიხეილ (მიშა) ყაუხჩიშვილი საქართველოს დამოუკიდებელი მთავრობის (1918-1821) სხვა წარმომადგენლებთან ერთად იმყოფებოდა, ეკონომიკურ-კომერციულ საკითხებს განაგებდა და ამავდროულად ურთიერთობას აგვარებდა ევროპის ინდუსტრიულ სამყაროსთან. მისი დიპლომატიური პასპორტი ნათლად მეტყველებს, რომ ამ მისიით არაერთი ევროპული ქვეყანა შემოიარა. მაგრამ მანამდე, პეტერბურგის უნივერსიტეტის ქიმიის ფაკულტეტის დამთავრებისთანავე, 1913 წლიდან დედაქალაქის მუნიციპალიტეტში წყალგაყვანილობის პასუხისმგებელი მუშაკის მოვალეობას ასრულებდა. იმ მწირი ცნობებიდან, რაც შემომჩნა, ვიცი მხოლოდ ის, რომ 1917 წლის თებერვლამდე მამას პეტერბურგის მერიაში ზემოთდასახელებული თანამდებობა ეკავა, საერთოდ უნდა აღვნიშნო, რომ აღ. კერენსკის მენშევიკურ მთავრობას ჩემი მშობლების ცხოვრებაზე არსებითი გავლენა არ მოუხდენია, რასაც ვერ ვიტყვით ოქტომბრის რევოლუციაზე, რადიკალურად რომ შეცვალა ჩვენი ოჯახის ყოფა. ლენინის გამარჯვების მეორე დღეს, მამა, ჩვეულებისამებრ, დილით სამსახურში გაემართა (ასევე მოიქცა 1945 წლის 26 აპრილს მილანში, რაც ძალზე სარისკო იყო, ვინაიდან ფაშიზმზე გამარჯვების დღესვე, 25 აპრილს, გერმანული საწარმო “სიმენსის” კონფისკაცია მოახდინეს და გენერალური დირექტორი დააპატიმრეს), იქვე ურჩიეს სასწრაფოდ რკინიგზის სადგურში წასულიყო და საქართველოსკენ მიმავალი უკანასკნელი მატარებლით გამგზავრებულიყო. თბილისში ჩასვლისთანავე მეგობრებმა პოლიტიკაში ჩააბეს, რამეთუ იზიარებდა სოციალ-დემოკრეტიულ, მენშევიკურ იდეებს და საქართველოს დამოუკიდებელი მთავრობის კონსტიტუციის შექმნაშიც მიიღო მონაწილეობა. 1918 წლის დასაწყისში იგი მივლინებულ იქნა, როგორც უკვე

ვთქვი, მთავრობის წარმომადგენლად ეკონომიკურ-კომერციულ საკითხებში ქალაქ ბერლინში, რომელიც ევროპის ცენტრში მდებარეობდა და აქედან უფრო გაუადვილებოდა ევროპის დანარჩენ ქვეყნებში მოგზაურობა. 1920 წლის მიწურულს მამა სამშობლოში დაბრუნდა გაწეული საქმიანობის შესახებ მოხსენების წარსადგენად, წითელი არმიის მიერ საქართველოს ანექსიას შეესწრო და ბათუმიდან სამხრეთ იტალიის ქალაქ ბრინდიზისკენ მიმავალი უკანასკნელი გემით გამგზავრება მოახერხა. რაკი იმთავითვე ფლობდა თავისუფალი მიმოსვლისთვის საჭირო ვიზას, აღარ გასჭირვებია ბერლინამდე ჩადწევა, სადაც დედა ელოდა.

ბერლინში დაბრუნებისთანავე დოქტორის ხარისხის მისაღებად კარლსუეს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ჩაბარება გადაწყვიტა, რამეთუ პეტერბურგის უნივერსიტეტის დიპლომს გერმანია ცნობდა როგორც “Diplomingegner” და არა “Doktoringegner”. ამგვარად დოქტორის ხარისხის მოპოვების შემდეგ (უნივერსიტეტდამთავრებული ევროპაში დოქტორად იწოდება და არა აქვს დოქტორის საბჭოური გაგება. მთარგმნ.) ბერლინში დაბრუნდა და “სიმენსის” ფირმაში დაიწყო მუშაობა ვიდრე გარდაცვალებამდე (1947 წ.). მას დიდ პატივს სცემდნენ, როგორც უადრესად მცოდნე სპეციალისტს. თანამშრომლობდა ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანასთან, სადაც “სიმენსი” მაღალი ძაბვის ღუმელებს ამონტაჟებდა. 1927 თუ 1928 წელს მამაჩემს საბჭოთა დელეგაციამ ჩამოაკითხა და სტალინის სახელით რუსეთში ან საქართველოში სამუშაოდ დაბრუნება შესთავაზა, იგი არ დათანხმდა, სამაგიეროდ სთხოვეს ზესტაფონში ქარხანა აეშენებინა და ამგვარად, თავისი ინჟინრები გაგზავნა სამუშაოდ. მოგვიანებით, 1968 წელს ჩემი ძმა მეუღლითურთ მიიწვიეს იმ ქარხნის დასათვალიერებლად, რომელიც იმხანად ჯერ კიდევ ფუნქციონირებდა, და ნამდვილი ქართული მასპინძლობის მოწმენი გახდნენ. ამ ქარხნის არსებობის შესახებ დღეს არაფერი ვიცი.

სიცოცხლის ბოლო თვეებში მამა ციურიხის პოლიტექნიკური უნივერსიტეტის დოცენტად მიიწვიეს, სამწუხაროდ მალევე ინფარქტით გარდაიცვალა.

მამაჩემს უსაზღვროდ უყვარდა თავისი სამშობლო და იმავეს შთაგვაგონებდა შვილებს. მიუხედავად იმისა, რომ დედა რუსი გვყავდა, ყრმობიდანვე გვასწავლა ქართული და მახსოვს ღია ბარათებსაც კი ვუგზავნიდი საქართველოში ნათესაეებს; დაუშვებელი იყო ოჯახში ბავშვებთან რუსულად ვლაპარაკი (თუმცა ჩემი მშობლები ერთმანეთში საურთიერთობოდ სწორედ ამ ენას იყენებდნენ), რომელიც ჩვენი სამშობლოს დამპყრობლების ენად ითვლებოდა. ასეთი სულიერი განწყობა სუფევდა ბერლინის მთელ ქართულ კოლონიაში, რომელიც ასიოდ ოჯახს ითვლიდა, იმდენად, რომ ქართული კოლონიის თავმჯდომარე, ადვოკატი და რუსეთში განსწავლული პიროვნება, რუსული ენის სრულყოფილად მცოდნე, სხდომის გახსნისას დამტვრეული გერმანულით რომ დაიწყებდა და წარმოთქვამდა: “Ich schliesse die Versammlung zu” გასაღები კი ხელში არ ეჭირა, სიცილით ვიხოცებოდით. პატარაობაში გერმანელი ძიძა მყავდა, ასე რომ, ენა გერმანულად ავიდგი, თუმცა მამასთან და მის მრავალრიცხოვან ქართველ მეგობრებთან მხოლოდ ქართულად ვლაპარაკობდი. ორი წლის ვიყავი, როცა ბიძაჩემი, მამაჩემის ძმა, პროფესიით ბიზანტოლოგი გერმანიაში პროფესორ ვილამოვიც-მიოლენდორფთან სასწავლებლად ჩამოვიდა და რომ შეამჩნია, ქართულზე უკეთ გერმანულად ვლაპარაკობდი, გერმანულად მესაუბრებოდა.

ხუთი წლისა გერმანულ სკოლაში მიმდებარეს და იმავდროულად მშობლებმა ერთი ქართველი მომჩინეს წერა-კითხვის შესასწავლად. დიდხანს მქონდა შენახული ანბანი და, მახსოვს, გამართულადაც ვსაუბრობდი, მაგრამ დროთა განმავლობაში გერმანული გახდა ჩემი ძირითადი ენა და დედაც იძულებული იყო ჩვენთან ამ ენაზე ესაუბრა, თუმცა სიყვარულით გერმანული ენა არასოდეს მყვარებია და სკოლაში მაღალი შეფასება არასოდეს მიმიღია, რადაცნაირად ვგრძნობდი, რომ ის ჩემი ენა არ იყო. ამას მოგვიანებით პოლიტიკური ვითარებაც დაემატა – ოჯახში ყველანი შეურიგებელი ანტიფაშისტები ვიყავით; მერე უკვე იტალიაში ყოფნისას გერმანული ენა ჩემთვის ნაცისტების ენის იდენტური გახდა და ვცდილობდი ნაკლებად მელაპარაკა, მაგრამ პირველ წლებში მილანის გერმანულენოვან წრეში ვტრიალებდი, სადაც ნაცისტების მოტრფიალენიც მოიძებნებოდნენ, საშინელი მოიტალიურო გერმანულით რომ ლაპარაკობდნენ. შვიდი წლის რომ გავხდი, მშობლებმა რუსი შინამოსამსახურე მოიყვანეს, მან მხოლოდ თავისი მშობლიური ენა იცოდა და ასე იქცა რუსული მთელი ოჯახის სასაუბრო ენად. აქ მახსენდება ჩემ ძმასთან დაკავშირებული ერთი ეპიზოდი (იგი ოთხი წლით პატარა იყო ჩემზე): ცამეტი წლისა პარიზის მახლობლად ლევილიში გააგზავნეს, მშობლიური ენა ისწავლოსო და ქართველი გლეხების ოჯახს მიაბარეს, იქ მიწათმოქმედებას რომ ეწეოდნენ და ქართულ პროდუქციას ამზადებდნენ. მასპინძლებმა როგორც კი შეიტყვეს, ბავშვმა რუსული იცისო, მშობლიური ენის სწავლების მაგიერ, მთელი ის პერიოდი თავიანთი დამტვრეული რუსულით ელაპარაკებოდნენ. სხვათა შორის, არაერთხელ უკითხავთ ჩემთვის, რაკი დედა რუსი იყო, თუ ჰქონდა ჩვენს ოჯახს რუსულ კოლონიასთან ურთიერთობა. მგონი უკვე ვთქვი, რომ ჩვენი პატრიოტული სულისკვეთების გამო რუსულ საზოგადოებასთან ურთიერთობას და რაიმე საჯარო ღონისძიებაში მონაწილეობას ვერიდებოდით, მხოლოდ პირადი კონტაქტი გვქონდა ჩემი მშობლების ძველ მეგობრებთან, ჩვენნაირ ემიგრანტებთან.

მამაჩემი ეკონომიკურად წელში გამართული იყო, რის წყალობითაც ჩვენი სახლი ქართველების, განსაკუთრებით კი ბერლინში განათლების მისაღებად ჩამოსული სტუდენტების, დახმარების კერად იქცა და მამა სულ იმის ზრუნვაში იყო, მათთვის სამსახური ეშოვნა. 1933 წლამდე ბერლინის ქართული კოლონია ძალზე აქტიური იყო და ხშირ შეხვედრებს აწყობდა, უმეტესად კი საქართველოს დამოუკიდებლობის დღისა და ნინოების დღესასწაულებში. მოვირთვებოდით ხოლმე ჩვენი ეროვნული ტანსაცმლით, ვმღეროდით და ვცეკვავდით კიდეც. იმხანად მე მხოლოდ ქართველი მეგობრები მყავდა, მაგრამ ჰიტლერის რეჟიმის დამყარებასთან ერთად ყოველივე გართულდა, ქართულ კოლონიაში განხეთქილება მოხდა: ერთი ნაწილი იმედოვნებდა, რომ ჰიტლერი საქართველოს საბჭოთა უღლისგან გაათავისუფლებდა, მეორე ნაწილი, რომელშიც ჩვენი ოჯახი აღმოჩნდა, აღარ მეგობრობდა გრ. რობაქიძესთან და თვით ჩემ ნათლია მათე კერესელიძესთან, რომელიც გერმანულ ჯარში მოხალისედ ჩაეწერა, იქამდე რომ საქართველოს ტერიტორიაზე პარაშუტით დაეშვა. იქ იგი დააკავეს და რუსეთის საკონცენტრაციო ბანაკში გაამწყვდეს.

1939 წლის აგვისტოში მამა მიწვეულ იქნა შეფილდში, ბრიტანეთის შავი მეტალურგიის მესვეურთა საბჭოზე და იქ გაირკვა, რომ ჰიტლერი უკვე ომს იწყებდა. მამა ბერლინში 25 აგვისტოს დაბრუნდა და დედას განუცხადა, რომ იმავე საღამოს მილანში უნდა გამგზავრებულიყო, ვინაიდან “სიმენსის”



იტალიურ ფილიალში ბევრი საქმე ჰქონდა და დედა დაარწმუნა, რომის საშინელებას იტალიაში უკეთ გადავიტანთ, ვიდრე გერმანიაშიო. ვინაიდან ჩვენ მოქალაქეობა არ გავგაჩნდა, ანუ გვქონდა პასპორტი მოქალაქეობის გარეშე (Nansen), შესაძლებლობა მოგვეცა, 1940 წლის აპრილში იტალიელი მეგობრების დახმარებით ადვილად გადაგველახა საზღვარი. ასე მოვესწარი ომის ორჯერ გამოცხადებას (გერმანიაში და იტალიაში) და სამუდამოდ დავრჩი მილანში.

იტალიაში როცა ჩავედით, საქართველოს შესახებ არავინ არაფერი იცოდა და რომ ვამბობდით ქართველები ვართო, ამერიკელებიო? – გვეკითხებოდნენ. მაშინ, მახსოვს ორი თოჯინა ქართულ სამოსში გამოვაწყვე, ყველგან დავატარებდი და ვაჩვენებდი, როგორები იყვნენ ქართველები, რომ ამერიკელებთან საერთო არაფერი ჰქონდათ.

მერე, როდესაც უნივერსიტეტში ლიტერატურის პროფესორი გავხდი, შევეუდექი ქართველების სიძის რუსი მწერლის ა. გრიბოედოვის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესწავლას. გამოვიკვლიე მისი დაუშთავრებელი ნაწარმოები “ქართული ღამე”, რომანტიკული ჰიმნი ქართული ღამის მშვენიერების შესახებ. მოგვიანებით შევეუდექი თემას დიდი რუსი მწერლების – პუშკინის, ლერმონტოვის, ტოლსტოის, პასტერნაკის შემოქმედებაში საქართველოს გავლენის შესახებ. თუმცა თავად საქართველო მხოლოდ 1963 წელს გავიცანი, როდესაც მოსკოვში სასწავლებლად ვიმყოფებოდი. დიდი ხნის მცდელობისა და წვადების შემდეგ ნება დამრთეს, ჩემი სამშობლო მენახა. ჩემმა ნათესავებმა მალულად, მეგობრების დახმარებითა და ხელშეწყობით, როგორც “წორნი ტოვარ”, ისე მომატარეს საქართველო.

წლების მანძილზე, ვიდრე დედა გარდაიცვლებოდა (1973 წ.), გარკვეული ხნით პარიზში ჩავდიოდი ქართველ მეგობრებთან. მაშინ ჯერ კიდევ, ასე თუ ისე, ქართულად საუბრის წარმართვა შემეძლო. პარიზში ვხვდებოდი მხატვარ ვერა ფაღაფას, რომლის ოჯახი ჩვენსავით ქუთაისიდან იყო. იგი ბრწყინვალე პიროვნება გახლდათ, ჩვენც გვეწვია მილანში, სადაც დროდადრო სხვა პარიზელი მეგობრებიც გვსტუმრობდნენ.

1970 წელს ერთმა ჩემმა სტუდენტმა გამაცნო არქიტექტორი ადრიანო ალპაგო ნოველლო, რომელსაც სომხური არქიტექტურის შესწავლის შემდეგ გადაეწყვიტა მეზობელი საქართველოს ხელოვნებასა და არქიტექტურას გაცნობოდა. ალპაგომ შემომთავაზა მის მიერ საქართველოში ჩატარებულ კვლევაში მიმეღო მონაწილეობა, ასე მოვიარე თითქმის ყველა რეგიონი და დავათვალიერე საქართველოს თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ძეგლი.

1973 წელს აკადემიკოს ვ. ბერიძეს, იმჟამად ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორს, შევთავაზე იტალიაში ქართული ხელოვნების სიმპოზიუმი მოგვეწყო. ამ პროექტის განხორციელება 1974 წელს ბერგამოს უნივერსიტეტში შეეძელით. მახსოვს, ვ. ბერიძემ მაშინ გამიმხილა, რომ ვერასოდეს წარმოიდგენდა თუ მოვახერხებდით სიმპოზიუმის მოწყობას მორყეული საბჭოთა ავტობუსით.

სიმპოზიუმის მოწყობაში დიდად დამეხმარნენ ჩემი სტუდენტები და ასისტენტები, რომლებიც იმთავითვე საქართველოს დიდ მეგობრებად იქცნენ. პარიზიდან, ბრიუსელიდან და ამერიკიდან ჩამოსულმა ქართველებმა განაცხადეს, რომ ეს იყო პირველი დიდი ქართული მოვლენა დასავლეთში. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ამ პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმში

მონაწილეობა ათმა ქართველმა მიიღო. თუ კარგად მახსოვს, ესენი იყვნენ: ვ. ბერიძე, ე. პრივალოვა, თ. ვირსალაძე, გ. ქლენტი, ო. ლორთქიფანიძე, გ. ალიბეგაშვილი, რ. ყენია, ვ. ცინცაძე, თ. ყაუხჩიშვილი. საგანგებოდ გამართული ბანკეტის თამადა იყო ჩემი ძმა გუგული, პავის უნივერსიტეტში მოღვაწე ექიმი. მაშინ გადაწყდა, რომ მსგავს სიმპოზიუმებს ყოველ სამ წელიწადში მოვაწყობდით და მართლაც, მომდევნო, 1977 წელს, საერთო ძალებით თბილისში ჩავატარეთ. სულ ექვსი სიმპოზიუმის ჩატარება მოვახერხეთ – სამი საქართველოში და სამი იტალიაში. მეორე იტალიური სიმპოზიუმი ქ. ბარის უნივერსიტეტში მოვაწყვეთ; საბჭოთა დელეგაციას რომში დავხვდით და არაერთი ღირსშესანიშნავი ისტორიული ძეგლი დავათვალიერებინეთ.

ხელოვნების პირველსა და მეორე სიმპოზიუმებს შორის ვენეციის უნივერსიტეტის სწავლულებთან ერთად ბერგამოში ჩავატარეთ კავკასიოლოგიური ლინგვისტიკის სიმპოზიუმი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო ათმა სომეხმა და ამავე რაოდენობის ქართველმა მეცნიერმა. ვენეციელებმა ლუიჯი მაგაროტოს თაოსნობით, თავის მხრივ, ერთი შეხვედრა კავკასიას მიუძღვნეს და ჩვენც მიგვიწვიეს. მახსენდება, ბერგამოელმა ლელიო პაგანიმ წარმოადგინა საქართველოს უძველესი გეოგრაფიული რუკები, რამაც თავისი სილამაზით უდიდესი შთაბეჭდილება დატოვა. ყოველ შეკრებაზე განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა XVII და XVIII საუკუნეებში საქართველოში მოღვაწე იტალიელი კათოლიკე მისიონერების თემას, რის შესახებაც ცნობები ვატიკანის “პროპაგანდა ფიდელს” არქივებშია დაცული. ამასთან დაკავშირებით საგანგებო ყურადღება დაეთმო ვატიკანის სტამბის მიერ 1643 წელს გამოცემულ ფრანჩესკო მაჯოს მიერ შედგენილ ქართული ენის გრამატიკას.

1970-იან წლებში ალპაგო ნოველომ იტალიაში მოაწყო ქართული არქიტექტურის ამსახველი ფოტოსურათების გამოფენა, რომელიც ერთგვარ გზამკვლევად იქცა და არაერთ ქალაქში – ლენჩეში, ტურინში, ფლორენციაში – გამოიფინა. ალპაგო არქიტექტურაზე საუბრობდა, მე კი ქართულ კულტურასა და ისტორიაზე. ამ მნიშვნელოვანი მოვლენის შედეგად დაარსდა ქართული არქიტექტურის შემსწავლელი ცენტრი.

სამწუხაროდ, საბჭოთა კავშირის დაშლასთან ერთად, რასაც ალპაგო ნოველოს ჯანმრთელობის გაუარესებაც დაემთხვა და თბილისშიც სამოქალაქო ომის შედეგად ხელოვნების ინსტიტუტი განადგურდა, ჩვენც აღარ გვქონდა ეკონომიკური შესაძლებლობა ქართველები მოგვეწვია, ვინაიდან მათი მგზავრობის თანხა უნდა გადაგვეხადა, როცა ადრე მათ სახელმწიფო აფინანსებდა. დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობას მსგავსი სიმპოზიუმების ჩასატარებლად სახსრები არ გააჩნდა. მაგრამ რისმაგ გორდუზიანმა მაინც მოახერხა და ალპაგო ნოველო თბილისის უნივერსიტეტის მიერ ორგანიზებულ ქართული კულტურის სიმპოზიუმზე მიიწვია. თუ არ ვცდები, 1995 წელი იდგა. ალპაგომ სიმპოზიუმზე წარადგინა თავისი ახალი ნაშრომი საქართველოს შესახებ და პარკინსონით მიიმედ დაავადებულმა ხელოვნების დანგრეულ ინსტიტუტს საჩუქრად უამრავი წიგნი ჩაუტანა.

ჩემი სამეცნიერო მოღვაწეობის პერიოდში საფუძვლიანად გამოვიკვლიე ცხოვრება და შემოქმედება სამი რუსი მოაზროვნისა – პავლე ფლორენსკის, ვლადიმერ ერნისა და ალ. ელჩანინოვისა – რომლებიც თანაკლასელები იყვნენ თბილისის II გიმნაზიაში (დღევანდელი განათლების სამინისტრო).



აღ. ელჩანინოვი რუსეთში სწავლის გასრულების შემდეგ თბილისში დაბრუნდა და უახლეს პედაგოგიურ მეთოდზე დაყრდნობით თბილისის ქალთა გიმნაზიაში განაგრძო მასწავლებლობა; რევოლუციის შემდეგ საფრანგეთში გაიქცა, მღვდელი გახდა და უდიდესი პატივისცემით სარგებლობდა; ცოლად შეირთო საქართველოში დაბადებული რუსი და მათი მიწერ-მოწერა, ისევე როგორც ერნისა ცოლისადმი, რევოლუციამდელი საქართველოს შესახებ უძვირფასეს დოკუმენტს წარმოადგენს.

ერნი გამორჩეული ფილოსოფოსი იყო და ახალგაზრდა გარდაიცვალა. იგი არდადეგებზე ყოველთვის საქართველოში ბრუნდებოდა, რამდენადაც ცოლ-შვილი იქ ცხოვრობდა. ერნი გახლავთ პირველი ბიოგრაფი XVIII საუკუნის რუს-უკრაინელი ფილოსოფოსისა გ. სკოვოროდასი (1722-1794). მოგვიანებით იტალიაში სასწავლებლად ჩამოსულმა შეისწავლა XX საუკუნის ფილოსოფოსები როზმინი და ჯორდანო და დაგვიტოვა მნიშვნელოვანი და ძალზე საინტერესო ცნობები კატაკომპებისა და იტალიელი ფილოსოფოსების შესახებ.

ბოლოხანს შევისწავლე ფლორენსკის ურთიერთობა საქართველოსთან. ამჟამად ჩვენთვის ცნობილია მისი წერილები გულაგის შესახებ, რომლებიც მოწმობენ, თუ რამდენად იყო მის სულში შენივთებული ჩვენი ქვეყანა. ბანაკში იგი ქართველებს შეხვედრია, მათი დახმარებით ხელახლა ალაპარაკებულა ქართულად. შვილებისადმი მიძღვნილ წერილებში არაერთხელ ახსენებს საქართველოში გატარებულ დღეებს, ხაზს უსვამს, რომ მუდამ ცდილობდა არდადეგებზე საქართველოში დაბრუნებას, როცა მოსკოვის უნივერსიტეტში მათემატიკას სწავლობდა. ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა ერთი რამ: XX საუკუნის დასაწყისში მატარებლით მგზავრობას ხუთი დღე სჭირდებოდა თბილისამდე და კიდევ ხუთი – უკანა გზაზე, თანაც აუტანელ პირობებში, ერთხელ კი იგი შეცდომით სხვა მატარებელში ჩამჯდარა. ღირსსახსოვარია ბავშვობაში ბათუმში გატარებული დღეები; ასევე, მისი ნაამბობი ქუთაისის, ბაგრატიის ტაძრის შესახებ, რომელიც უკანასკნელი სასკოლო არდადეგების დროს დაუთვალიერებია 1899 წელს მამასთან ერთად ქუთაისში ყოფნის დროს; მისი მამაც საქართველოში დაიბადა და იქვე გზებისა და რკინიგზის მშენებელ ინჟინრად მუშაობდა.

უკანასკნელ პერიოდში, რომ იტყვიან, “არქეოლოგად” ვიქეცი იტალიაში მცხოვრები ქართველების “აღმოსაჩენად”, რადგან დიდი სურვილი მაქვს ჩვენი სათვისტომო ჩამოვაყალიბოთ, ამის საფუძველი უკვე არსებობს – სამი წელია ტრადიციად ვაქციეთ ქ. მილანში ნინოლობის ფართო მასშტაბით აღნიშვნა, რომელზეც წარმოვადგენთ სამეცნიერო ნაშრომებს, ქართულ კულტურას, მუსიკას, პოეზიას, სამზარეულოს და არა მხოლოდ ჩვენ, ქართული კულტურის მესვეური იტალიელებიც სიამოვნებით იღვწიან დღესასწაულის ღირსეულად ჩატარებისთვის, სწორედ მათთან ერთად ამჟამად ვამზადებთ იტალია-საქართველოს ასოციაციის პროექტს.

Nino Kaukhchishvili
A Minor Memoir

Published is a minor oral memoir of the Prof. Nino Kaukhchishvili, which was prepared for press by Mrs. Nunu Geladze.



ნინო ყაუხჩიშვილი

90 წლის ასაკში გარდაიცვალა ნინო ყაუხჩიშვილი, იტალიელი მეცნიერი, ქართული კულტურის დიდი ქომაგი. ცნობა მისი გარდაცვალების შესახებ თითქოს მოულოდნელიც იყო ჩვენთვის, ალბათ, იმიტომ, რომ მისი დაუცხრომელი ენერჯია და აქტიუობა დაუშრეტელი გვეგონა. მან პირნათლად მოიხადა ვალი იმ ქვეყნის წინაშე, სადაც იცხოვრა, იღვაწა და კეთილი სახელიც დატოვა. ჩვენთვის, ქართველებისთვის ისიც იქნებოდა საამაყო, რომ ასეთი დეაწლმოსილი ადამიანი, რომელიც დიდი პატივისცემით და სიყვარულით სარგებლობდა იქ, იმ უცხო ქვეყანაში, წარმოშობით ქართველი იყო. მისი წარმატებული საქმიანობა არც იყო გასაკვირი, იგი გამორჩეული ოჯახიდან იყო – მამა, მიხეილ ყაუხჩიშვილი გამონენილი, ბიძა, კარგად ცნობილი მეცნიერი სიმონ ყაუხჩიშვილი, ბიძაშვილი – ჩინებული მკვლევარი თინა ყაუხჩიშვილი. განსაკუთრებით ამაღელვებელია ჩვენთვის ის, რომ ასეთი ახლობელი აღმოჩნდა მისთვის ქართული მიწა – ის ხომ უცხოეთში დაიბადა, მთელი ცხოვრება სხვა სამყაროში გაატარა, დედაც რუსი ჰყავდა და სპეციალობითაც რუსული ლიტერატურის სწავლებით იყო დაკავებული. მისი დამოკიდებულება საქართველოს მიმართ არ იყო უბრალოდ ინტერესი და თუნდაც მხოლოდ ინსტიქტური მისწრაფება ამ მიმზიდველი ქვეყნის მიმართ. ეს იყო ქმედითი სიყვარული და თავგამოდება, დაუოკებელი სურვილი მისთვის რაღაცის კეთებისა. და მან შესძლო დიდი სამსახური გაეწია ქართული კულტურისათვის. იტალიელ მეგობართან ერთად მან სამოცდაათიან წლებში მჭიდრო კავშირი დაამყარა გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტთან და მის ხელმძღვანელთან, ვახტანგ ბერიძესთან, რის შედეგადაც მოხერხდა ქართული ხელოვნების საერთაშორისო ასპარეზზე გატანა. იტალიურ-ქართულ თანამშრომლობაში ნინო ყაუხჩიშვილს “ლოკომოტივადაც” კი მოიხსენიებდნენ, მას არ გამოუტოვებია არც ერთი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რომელიც წინა საუკუნის 70-80-იან წლებში ეწეობოდა იტალიასა და საქართველოშო, ყოველთვის გამოდიოდა სიტყვითაც და მოხსენებითაც. ჩანდა, როგორ ეამაყებოდა მას ქართული ხელოვნების წარმოჩენა იმ ხალხის წინაშე, რომელიც აღფრთოვანებას არ მაღაგდა მათ მიერ თითქოს ახლად აღმოჩენილი ქართული კულტურით. ძნელია გააკვიროვო თუნდაც იტალიელი შედეგებით თუ მაღალი მიღწევებით ხელოვნების დარგში. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი ეს სიმპოზიუმი ნამდვილი ზეიმი იყო. ნინო ყაუხჩიშვილის როლი ამ ზეიმის შექმნაში არ განისაზღვრებოდა მარტო ოფიციალური საკითხების მოგვარებით, იქ, იტალიაში, ის გემასპინძლობდა ნამდვილი ქართული სტუმართმოყვარეობით. მისი სახლის უშუალო და მყუდრო გარემოში ჩვენ თავისუფლად ვგრძნობდით თავს. მკაცრი გარეგნობის პატარა ქალი, ჩახრინწული ბოხი ხმით, საოცრად თბილი და ახლობელი გახდა ჩვენთვის – ჩვენი ნინი, როგორც მას ვეძახდით, ნინი რომ არა, რა თქმა უნდა, სხვა ჩვენი იტალიელი მეგობრებიც, ჩვენ, “საბჭოთა” მეცნიერებს ბევრი საინტერესო რამ უნახავი დაგვრჩებოდა და ყოფით საკითხებშიც გარკვეული პრობლემები

ზოგჯერ გარდუვალი გახდებოდა.

ძალიან ცოცხალი, მოძრავი, საოცარი ენერჯისა და ტემპერამენტის პატრონი, ის იტალიელც იყო და ქართველიც. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულად არ მეტყველებდა და არც საქართველოში უცხოვრია, გენეტიკურად მოსდგამდა საოცარი სიყვარული ამ ქვეყნისადმი. ეს მან საქმითაც დაამტკიცა, და ესაა სწორედ ნამდვილი პატრიოტიზმი, რომელიც შიგნით, სულში ღვივის და რომელიც ქვეყნისთვის გაწეულ მცირე თუ დიდ სამსახურში გამოისატება.

ამიტომ არც არავის გაჰკვირვებია, როცა 2009 წელს ფლორენციაში მოწყობილ ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმის მუშაობაში ქალბატონი ნინი ისევე აქტიურად ღებულობდა მონაწილეობას, როგორც 30 წლის წინ – ესწრებოდა ყველა სხდომას და უკომენტაროდ არ ტოვებდა არც ერთ მოხსენებას. მისი მონაწილეობა იყო ჭეშმარიტი დასტური ამ სიმპოზიუმების ჩატარების ტრადიციის უწყვეტობისა.

მით უფრო დიდი მწუხარებით შევიტყვეთ მისი გარდაცვალების ამბავი, მით უფრო მძაფრად განვიცადეთ ეს დანაკლისი და მით უფრო მეტად დავრწმუნდით, რომ ნინი ყაუხჩიშვილის სახელი მუდამ ფასეული და ახლობელი იქნება ქართული საზოგადოებისთვის.

**Leila Khuskivadze
Nino Kaukhchishvili**

Author presents her memoirs of Nino Kaukhchishvili (1920-2010), Professor of the Bergamo University, who had spared no efforts for the promotion of the Georgian culture and art in the West Europe.



ნინო ყაუხიშვილი. თბილისი 2010 წელი

ვამეყ დადიანის ეგვიპტის მოხატულობა ხობში*

ხობის სამონასტრო ანსამბლი შესწავლილი იქნა გასული საუკუნის 40-იან წლებში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელთა მიერ (ვახტანგ ბერიძე, ლევან რჩეულიშვილი, რენე შმერლინგი, თინათინ ვირსალაძე) უნდა მომზადებულიყო დიდი სამეცნიერო ნაშრომი, რომლის ავტორები შემდგენიარად იყოფდნენ სამუშაოს: ვახტანგ ბერიძეს უნდა დაეწერა ხობის ტაძრის ისტორია, ლევან რჩეულიშვილს უნდა შეესწავლა მისი არქიტექტურა, რენე შმერლინგს – არქიტექტურული დეკორი, თინათინ ვირსალაძეს კი – კედლის მხატვრობა.

სხვადასხვა მიზეზთა გამო ხობის მონასტრისადმი მიძღვნილი ეს შრომა ვერ მომზადდა და ვერ გამოიცა. ცნობილია, რომ თინათინ ვირსალაძემ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის I სამეცნიერო სესიაზე, 1946 წელს, წაიკითხა მოხსენება – “შერგილ დადიანის მოხატულობა ხობში”.¹ გავიდა დრო და 1973 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალ “მაცნე”-ში დაიბეჭდა ვახტანგ ბერიძის სტატია “ხობის ტაძრის ისტორიისათვის”² – ბრწყინვალე ნაშრომი, რომელსაც უდიდესი ინტერესით წაიკითხავს არამარტო სპეციალისტი, არამედ ჩვენი ქვეყნის წარსულით დაინტერესებული ჩვეულებრივი მკითხველიც. ლ. რჩეულიშვილის არქივში შემორჩა მისი ნაშრომის ხელნაწერი (არცთუ დიდი მოცულობის, იგი დაიბეჭდა კიდევ³), სადაც ბატონი ლეო მსჯელობს ხობის ტაძრის არქიტექტურული სტილის შესახებ. ხოლო ქალბატონი თინას მოხსენება ინსტიტუტის I სესიაზე (მისი ხელნაწერიც დაცულია მეცნიერის არქივში), ახლო მომავალში გამოქვეყნდება**.

შემდგომში ქალბატონ თინას არაფერი გამოუცია ხობის მოხატულობის შესახებ. მე-20 საუკუნის 70-იან წლებში მან შემომთავაზა მემუშავა ხობის ვამეყ დადიანის ეგვიპტის მოხატულობაზე. ჩემი საკანდიდატო დისერტაცია

*დაიბეჭდა ჟურნალში “საქართველოს სიძველენი”, 11, 2007.

1 თ. ვირსალაძე, შერგილ დადიანის მოხატულობა ხობში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის I სამეცნიერო სესია, თბ., 1946, თეზისები. მის შესახებ. იხ.: Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, Москва, 1963, გვ. 276; В.Н. Лазарев, История византийской живописи, Т. 1, Москва, 1947, გვ. 183, 244-245, II გამოცემა, Москва, 1986, გვ. 183, 265 (227); J. Lafontaine-Dosogne, Monumental Painting, წიგნში: Art and Architecture in Medieval Georgia, Louvain-la-Neuve, 1980, გვ. 101; Г.В. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, გვ. 57-58; A. Volskaya, Gli alfresci, წიგნში: J tesori della Georgia, Milano, 1983, გვ. 102; T. Velmans, La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age. t. I, Paris, 1979, გვ. 217; B. Todić, Le programme décoratif des fresques dans la chapelle de Wameq Dadiani à Khobi et ses paralleles byzantine. Зограф, 20, Београд, 1989, გვ. 74-79; ქ. მიქელაძე, XIII-XIV საუკუნეების საძვალეთა მოხატულობის ზოგიერთი თავისებურება. ძეგლის მეგობარი, 1999, №3, გვ. 31-33. Инга Лорткванидзе, Роспись в Цаленджиха, Тбилиси, 1992, 139-147; არის ცალკეული მოხსენიებანი სხვა ნაშრომებშიც.

2 ვ. ბერიძე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის და ხელოვნების ისტორიის სესია, 1973, №2, გვ. 72-102.

3 ლ. რჩეულიშვილი, ხობის ტაძრის პირველადი სახის გარჩევა, კრებულში: ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 253-266.

**წინამდებარე ნაშრომი ქნმა ინგამ ბოლომდე ვერ მიიყვანა. მისი გამოსაცემად მომზადება დ.თუმანიშვილსა და ქ.მიქელაძეს ხვდა წილად (რედ.).



(ნაბახტევის მოხატულობა), მისი ხელმძღვანელობით რომ დაეცავებოდა, საერთოდ, ჩემი სამეცნიერო ინტერესები მიმართული იყო და არის იმ ეპოქისკენ, რომელსაც ამ ეგვიპტის მოხატულობა განეკუთვნებოდა. მერე მიფიქრია ხოლმე, რატომ დათმო ქალბატონმა თინამ ასეთი მნიშვნელოვანი მოხატულობა, მით უმეტეს, რომ თავად მას ბევრი რამ ჰქონდა გაკეთებული XIV-XV საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის შესწავლის მიზნით. მაგრამ, როგორც ჩანს, ქალბატონ თინას გაუწეველი ინტერესი ხობის ტაძრის დანარჩენი, გვიანდელი მოხატულობებისადმი (XVI-XVII სს.). ვამეც დადიანის ეგვიპტის მხატვრობაზე მან რაღაც ხანი იმუშავა, შემდეგ კი სხვა, უფრო მნიშვნელოვან პრობლემებზე გადაერთო (ატენის მოხატულობა, რომელსაც ის მრავალი წლის განმავლობაში სწავლობდა, მაცხვარიში, ზემო კრიხი, გელათი თუ სხვ.).

ასე იყო თუ ისე, ქალბატონი თინას წყალობით მე მომეცა საშუალება შემუშავა ვამეც დადიანის ეგვიპტის მოხატულობაზე. 1978 წელს ჩემი სტატია მის შესახებ გამოქვეყნდა კრებულში “Средневековое искусство. Русь, Грузия» (მოსკოვი, 1978, გვ. 131-144). ახლახან დაიბეჭდა იუზა ხუსკივაძის წერილი, მიძღვნილი ხობის ტაძრის მოხატულობის XVII საუკუნის ფენისადმი. შარშან, ხობში ექსპედიციით ყოფნისას, მზია ჯანჯალიამ და ნანა კუპრაშვილმა მიაკვლიეს ხობის მოხატულობის თავდაპირველი ფენის აქამდე უცნობ ფრაგმენტებს.

ჩემი სტატიის გამოქვეყნებიდან თითქმის 30 წლის შემდეგ, კვლავ გაჩნდა საშუალება უკვე საქართველოში, ქართულ ენაზე გამოვაქვეყნო ნაშრომი ხობის ვამეც დადიანის ეგვიპტის მოხატულობის შესახებ. რა თქმა უნდა, მას საფუძვლად დაედება ის, მოსკოვში ჩემი ახალგაზრდობის უამს გამოცემული შრომა, მაგრამ დიდი დროითი ინტერვალი იძლევა შესაძლებლობას ზოგი რამ ახლებურად, ახალი ხედვის საფუძველზე ითქვას. ისიც მიხარია, რომ შემიძლია კვლავ მივუბრუნდე ამ მშვენიერ სამყაროს და კვლავ აღმოვჩნდე იმ ატმოსფეროში, რომელიც საქართველოს მშვენიერ კუთხეში – ოდიშში იმ ეპოქაში სუფევდა

XIII საუკუნის დასასრულიდან ქართულ ეკლესიათა მოხატულობებში თავს იჩენს ნიშნები ახალი, პალეოლოგოსთა სტილისა, რომელიც ამ დროისათვის ფართოდ გავრცელდა არა მარტო ბიზანტიაში, არამედ იმ ქვეყნების ხელოვნებაში, რომელნიც ბიზანტიასთან იყო დაკავშირებული. ასეთ მოხატულობათა რიცხვს განეკუთვნება XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე აგებული ხობის ტაძრის⁴ ვამეც დადიანის მომცრო ეგვიპტის ფრესკული მხატვრობაც.

ხობის ტაძრის უგუმბათო ნაგებობას, რომელიც, ვახტანგ ბერიძის თქმით, განსხვავდება საქართველოში გავრცელებული სხვა არქიტექტურული ტიპებისგან,⁵ დასავლეთიდან და სამხრეთიდან ღია გალერეა ეკრა. XIV საუკუნის დასასრულს ოდიშ-სამეგრელოს მთავარმა, ვამეც დადიანმა (მთავრობის წლებში 1384-1396). სამხრეთით გაშლილი მინაშენის ღიობები ძლევამოსილი ლაშქრობიდან ჩამოტანილი ბიზანტიური მარმარილოს ფილებით ამოავსო და გააკეთა იგი ეგვიპტურად, თავისთვისა და თავისი ოჯახისთვის სამუდამო განსასვენებლად.

4 იხ. ვ. ბერიძის დასახ. ნაშრომი.

5 იქვე, გვ. 72, შენ. 1.

ამის შესახებ ნამბობია ვრცელ წარწერაში, რომელიც ეგვიპტურში შესასვლელი დასავლეთი კარის თავზე არის წარმოდგენილი, დღემდე საკმაოდ კარგადაა შემორჩენილი და ნათლად იკითხება. “ეს ასომთავრული წარწერა, რომლის ფრანგული თარგმანი პირველად დეზუბუამ გამოაქვეყნა თავისი მოგზაურობის I წიგნში, ხოლო ორიგინალური ტექსტი, დეზუბუასვე გადმონაწერის მიხედვით, ბროსემ, ყველაზე უკეთესად ექვთ. თაყაიშვილმა გამოსცა”, წერს ვახტანგ ბერიძე.⁶ დღეს შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე არსებითია თვით ბერიძისეული წაკითხვა და მთლიანად ამ წარწერის ანალიზი⁷.

1. სახელთა ღვთისათა ერისთავთ და მანდატურთ
2. უხუცესმან დადიანმან ვამეყ, მამისა მათისა [პატ]რ
3. ონისა ერისთავთერისთავისა დადიანისა გიორგისა შედეგად მიუკდა ჯიქეთ (Sic!)
4. ურწმუნობისა და ორგოვლობისათუს, რათამცა მოემსახოვრა და სძლო [და] შ
5. ეოვრაცხ და უკმარ იქმნა მათი სიმაგრენი, გაგარი და უღაღნი. ყ
6. ოველნივე ძალითა მოირტოვნა, მრავალთა ჯიქეთისა პატრონთაგან მიუ
7. ვალი მთარბივნა, რაოდენნი მოეწყო, მათი მძევალი წამოასხნა
8. და სხვანი აოტნა და მაშინ მოიღო სვეტნი და ფიქალნი ესენი მარმ
9. [ა] რილოსანი და მამა დედათა ლარნაკი და მისი და მარეს გააერთ (Sic!), საუკუნომც არს კსენება მათი.

წინადადების ერთ ადგილს “მამა დედათა ლარნაკი და მისი და მარეს გააერთ”, ვ. ბერიძე “ცოტა არ იყოს ბუნდოვანს” უწოდებს (გვ. 80). თვით იგი, ე. თაყაიშვილზე და მ. ბროსეზე დაყრდნობით, წერს, ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ვამეყმა ამ ეგვიპტურში თავისი მშობლების ნეშტი გადმოასვენა, ხოლო თავისი და თავისივე დის, მარეხის “ლარნაკი” გაართიანა. ჩემის აზრით, აქ საუბარი ვამეყის დაზე არ უნდა იყოს. სიტყვა “და” აქ კავშირად გვევლინება, რადგან აქ იგი “დობას” რომ აღნიშნავდეს, მაშინ დასასრულს “ე”-ტა უნდა იყოს – “დაე”. ვინაიდან ჩვენ ვიცით, რომ ვამეყის ცოლს სახელად მარეს ერქვა, მაშინ გამოვა, რომ ვამეყმა თავისთვის და თავისი ცოლის, მარეხისთვის, მოიწყო განსასვენებელი⁸ და მშობლებიც აქ გადმოასვენა, მაგრამ იმის თქმა, საიდან

6 იქვე, გვ. 79. ამრიგად, წარწერა რამდენიმე ავტორს აქვს გამოქვეყნებული: F. Dubois de Montpéreux, Voyage autour du Caucase, t. I, Paris, 1839, გვ. 76-77; M. Brosset, Explications de diverses inscriptions georgiennes, armeniennes et grecques. Memoires de l'Academie imperiale des Sciences de SPB, VI^e serie, t. IV, livraison, SPB, 1839, გვ. 403; თ. ჟორდანი, ქრონიკები, წ. II, ტფ. 1897, გვ. 339-340; ექვთ. თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წ. II, ტფ. 1914, გვ. 133; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 77-80; თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1951, გვ. 76 (თ. ყაუხჩიშვილი ვამეყ დადიანის ეგვიპტურს მოიხსენიებს როგორც ჩრდილო-აღმოსავლეთს, სინამდვილეში იგი – სამხრეთითაა); თ. ბერაძე, “გაგარის” და “უღაღის” განმარტებისათვის. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე. ისტორიის ... 1973, № 1, გვ. 122-123; И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, გვ. 140-141, 188 (შენ. 3).

7 წარწერის სრული ტექსტი იხ., ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი

8 დღეს ეგვიპტურში რაიმე საფლავი არ ჩანს, მაგრამ არსებობს ლევან II დადიანისა და აფხაზეთის

გადმოსვენა მან ისინი, სად იყვნენ ისინი დასაფლავებული, ჯერჯერობით ძნელია, ვ. ბერიძეს იქვე მოყავს ოთხსტრიქონიანი წარწერის შემორჩენილი ფრაგმენტები ვამეყის ცოლის გამოსახულების თავთან ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე: თ. . . ფ. . . მარ. . . შსდნ.

აქ ცხადია – [დედო]ფ[ალი] მარ[ეს] შე[იწყალო]ს ღ[მერთმა]ნ” რაც ადასტურებს, რომ “მარეს” სწორედ მისი სახელია.

მიუხედავად იმისა, რომ ვამეყ დადიანის შესახებ ბევრი ცნობა არაა შემორჩენილი, რაც შემორჩა, მაინც გვაფიქრებინებს, რომ იგი თავისი დროის მნიშვნელოვან პოლიტიკურ ფიგურას წარმოადგენდა. ფაქტიურად იგი დამოუკიდებლად მართავს თავის სამთავროს; ამავე დროს, ატარებს მანდატურთუხუცესის წოდებას და, ალბათ, ღირსეულად ასრულებს თავის მოვალეობას. თუმცა, ამასთანავე, მართავს დამოუკიდებელ სამხედრო ლაშქრობებს, ჭრის მონეტას – 1927 წელს სოსუმში აღმოაჩინეს ბიზანტიური ასპრების ტიპის მონეტა რომლის revers-ზე მამაკაცის პორტრეტია, ხოლო მის ქვემოთ ასომთავრული წარწერა “ვამეყ”. ნუმიზმატები თვლიან, რომ ეს სწორედ ვამეყ I დადიანის გამოსახულებაა.⁹ წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ინტერიერში ვამეყი და მისი მეუღლე ქართველ მეფეთა სამოსელის მსგავს ჩაცმულობაში არიან, რომელსაც ქართველი მეფეები, თავის მხრივ, ბიზანტიის სამეფო კარს ესესხნენ.¹⁰ თუმცა მისი ქმედებით, შემორჩენილი წარწერებით ჩანს, რომ იგი ცენტრალური ხელისუფლების ერთგულია (კერძოდ, ფრესკების წარწერებში ვამეყ დადიანი ყოველთვის მოიხსენიება როგორც მანდატურთუხუცესი)

ეს იყო გონივრული პოლიტიკური ქმედება, რომელიც არა მარტო ზოგადად ეროვნულ ინტერესებს ექვემდებარებოდა, არამედ, პირადი ინტერესებითაც იყო შეპირობებული. მისთვის, ალბათ, უფრო უპრიანი იყო დამორჩილებოდა ერთიანი საქართველოს ხელისუფალს, ვიდრე მეფის ტიტულის მაძიებელ მეზობელ მმართველთა ინტერესები გაეზიარებინა. ამიტომაც იყო, რომ როცა იმერეთის მთავარი სრულიად საქართველოს მეფეს აუჯანყდა, ვამეყმა საერთო-ეროვნული ინტერესები დააყენა წინა პლანზე.

წალენჯიხაში ვამეყის პორტრეტის მცირე ფრაგმენტებია შემორჩა, მაგრამ ხობში იგი საკმაოდ კარგადაა შემონახული და მასზე კარგად ჩანს (მიუხედავად გამოსახულების გარკვეული პირობითობისა), მისი არაორდინარული

კათოლიკოსის მაქსიმეს დროის სიგელი, საიდანაც ვიცით, რომ 1639-1657 წწ-ში ვამეყის საფლავი ნამდვილად აქ ყოფილა – იხ. С.С. Какабадзе, *Грузинские документы Института народов Азии АН СССР, Москва, 1967*, გვ. 174-175. სხვათა შორის, თ. ბერაძის ზემოთ ნახსენები ნაშრომის წყალობით გასაგები ხდება წარწერის კიდევ ერთი ნაკლებად გასაგები ადგილიც “მათი სიმაგრენი, გაგარი და უღაწი” (იგი, თუმცა, ვ. ბერიძესაც დაახლოებით ასე აქვს ახსნილი – დასახ. ნაშრ., გვ. 79-80, შენ 22). რადგან “უღალი” ს.ს. ორბელიანის მიხედვით, “ძნელად სავალს”, “გაგარი” “ადვილად სავალს, გასაველეს” უნდა ნიშნავდეს. წარწერის ეს მონაკვეთი კი ისე უნდა გავიგოთ, რომ ვამეყმა “უკმარ ქმნა” ჯიქეთის სიმაგრეები, ადვილად მისადგომიც და მიუვალიც.

9 ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 90, Д. Капанадзе, *Так называются грузинские подражания трепезундским аспрам. Византийский Временник*, ტ. III, გვ. 209, მისივე, *Грузинская нумизматика*, Москва, 1955, გვ. 97; თ. აბრამიშვილი, XIII-XIV საუკუნეების ქართული მონეტები, თბ., 1959, გვ. 100-109; მისივე, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ტრაპეზუნდული ასპრების და დასავლეთ ქართული მონეტების (ქირმანეული) კატალოგი, თბ., 1984, გვ. 21.

10 ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი (VI-XIV საუკუნეები), თბ., 1964, გვ. 45-47.

სახე და, გარკვეულწილად, შეიძლება ითქვას, ნატურაც.

ვამეყი და მისი მეუღლე მარეხი გამოსახულნი არიან ეგვიპტის ჩრდილოეთ კედელზე, მის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, დეკორატიული თაღის ქვეშ. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მათ შემდეგ, ცენტრალური თაღის ქვეშ მისი მშობლები იქნებოდნენ წარმოდგენილი. მათი გამოსახულება არ შემორჩა, ისევე როგორც არ შემორჩენილა ქვედა რეგისტში გამოხატული სხვა ფიგურებიც. თუმცა ჩრდილოეთი კედლის დარჩენილ ორ თაღში ქტიტორთა პორტრეტების ნაშთებია, სამხრეთი კედლის შუა და აღმოსავლეთ თაღებში კი წმ. მეომართა ხატებების ნარჩენები.

წალენჯიხისგან განსხვავებით, სადაც დონატორები სამეფო, საიმპერატორო სამოსელში არიან გამოსახულნი, აქ, ხობში ისინი უფრო მოკრძალებულ, მაგრამ იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელ, დიდებულთა გრძელ სამოსში წარმოგვიდგებიან. გრძელი კაბის ზემოთ მათ მხრებს ოქროთი, ბეწვით და თვალმარგალიტით მორთული მოსახსამები ამკობს. მარეხის სამოსელს გრძელი, ე. წ. “ცრუ” სახელოები აქვს, რომლებიც თითქმის მიწამდე დადის. ვამეყის მეუღლეს თავზე გვირგვინი ადგას, თავად ვამეყს კი მაღალი, ზარისებრი ბეწვით გაწყობილი ქუდი ხურავს. რაოდენი ხიბლი და მიმზიდველობა ახლავს ვამეყის ახალგაზრდა მეუღლის სახეს, მის თხელ კისერზე ამყად ამართულ თავს, ფართოდ გახელილ თვალებს, რომლებსაც მაღლა აზიდული წარბების რკალები ადგას. ერთი მათგანი ცოტათი უფრო მაღლაა აწეული და ამით სახეს თითქოს სიცოცხლე, ადამიანურობის ელემენტი ემატება. იგი გულუბრყვილო – მომლოდინე თვალებით უმზერს მაყურებელს, მისი და მლოცველის მზერა ჰკვეთს ერთმანეთს. მის გვერდით წარმოდგენილი ვამეყ დადიანი – მკაცრი, ცხოვრებაში გამობრძმედილი პიროვნებაა. მისი ფიგურა დეკორატიული თაღის ცენტრშია, ხოლო მარეხი ამის გამო და, ალბათ, სინამდვილეშიც უფრო პატარაა. ორივე ამ ფაქტორის გამო იქმნება ილღუხია, რომ ვამეყი მარეხს საკურთხევლისკენ მიუძღვება, მისი როლის გამოყოფა ასახავს ვამეყის ძლიერი პიროვნების იმ ხატს, რომელიც შემორჩენილი მწირი ისტორიული ცნობებით იკვეთება.

ეგვიპტი (სურ. 1) წაგრძელებული ფორმის, ცილინდრული კამარით გადახურული, დაბალი სწორკუთხა სადგომია, აღმოსავლეთით მას საკურთხევლის აფსიდი ეკვრის. ორი საბჯენი თაღი, პილდასტრებსა და სვეტებს რომ ეყრდნობა, შიდა სივრცეს სამ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს; ჩრდილოეთ კედელს დეკორატიული თაღნარი ამკობს, რომელიც სამხრეთი კედლის ოდესღაც ღია არკადას შეესაბამება.

მოხატულობის კომპოზიციური აგება სრულად შეესაბამება სათავსოს არქიტექტურულ დანაწევრებას – იგი ორ რეგისტრად იყოფა, ერთი კამარის ფარგლებშია განთავსებული, მეორე კი კედელს ფარავს. გამყოფი პორიზონტალის როლს ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე დეკორატიული თაღები ასრულებს. მხატვრობა, რომელიც ოდესღაც მთლიანად ამკობდა ამ მოკრძალებულ სათავსოს (დაახლ. 10-12 კვ.მ.) დროის განმავლობაში ძლიერ დაზიანდა.

საკურთხევლის კონქში წარმოდგენილია საყდარზე მჯდომი ღმრთისმშობელი ყრმითა და ანგელოზებითურთ; ქვედა რეგისტრში ეკლესიის

მამები უნდა ყოფილიყვნენ გამოსახული. დასავლეთ კედელზე, კარის თავზე — “ვედრების” ნაშთებია. კამარაში ვნებათა ციკლის სცენებია — ჯვარცმა (სურ. 4), გარდამოხსნა, საფლავად დადება, შესვენებული ქრისტე, მენელსაცხებლე დედანი, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა. ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, როგორც ვიცით, თაღს ქვეშ ქტიტორებია — ვამეყ დადიანი მეუღლითურთ. პილდასტრებზე, დეკორატიული და საბჯენი თაღების შიდა პირზე წმინდანებია წარმოდგენილი — მთელი ტანით ან ნახევარფიგურებად. პილდასტრების გვერდით წახნაგებზე მარმარილოს იმიტაციას ვხედავთ; აქვეა საგანგებო ჩარჩოში ჩასმული (ფიგურული სცენებზე) ორნამენტული მოტივები.

მოხატულობის პროგრამა გვარწმუნებს, რომ ის სადგომის დანიშნულებასთან ზუსტ შესაბამისობაშია მოყვანილი. ყველა სცენას მსხვერპლისა და აღდგომის თემა განმსჭვალავს. იკონოგრაფიულ თავისებურებათაგან, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს “ვედრება” დასავლეთით, შესასვლელი კარის თავზე. იგი, ამ შემთხვევაში, ალბათ, უნდა გავიგოთ როგორც განკითხვის დღის შეკუმშული (თუნდაც სიმბოლური) ვარიანტი — განკითხვის დღეს ხომ როგორც ბიზანტიურ, ასევე ქართულ ძეგლებში, ჩვეულებრივ, დასავლეთ კედელზე და მის მიმდებარე არეალშიც გამოსახავდნენ. ამავე დროს, “ვედრების” გამოხატვა, გარკვეულწილად, ეხმიანება ადგილობრივ იკონოგრაფიულ ტრადიციასაც. “ვედრება” — ქართველთათვის უსაყვარლესი, ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული თემაა.¹¹ მაგრამ მას, როგორც წესი, საკურთხეველში გამოსახავდნენ. ხობის შემთხვევაში საკურთხეველში ღმრთისმშობელი ყრმით და ანგელოზებით ჩაენაცვლა “ვედრებას” და ამით წინ წამოიწია მეოხების თემა, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ღმრთისმშობლის ხატთანაა დაკავშირებული. ამდენად, საკურთხეველში ღმრთისმშობელი და მის vis á vis “ვედრება”, განკითხვის დღის მიმანიშნებელი სიმბოლო, სრულად მიესადაგება ეგვიპტის ფუნქციას, ისევე, როგორც აქ წარმოდგენილი ვნების ციკლის სცენები.

სცენათა იკონოგრაფია არ გამოირჩევა რაიმე განსაკუთრებული თავისებურებებით. იგი მეტნაკლებად ტრადიციულია და, ამავე დროს, შეესაბამება თავის ეპოქას, პალეოლოგოსთა ხანას. ვნების ციკლის აქ წარმოდგენილი სცენები საქართველოში წინა საუკუნეებშიც გვხვდება, საკმარისია მოვიგონოთ თუნდაც ყინცვისის, ტიმოთესუნის, ბეთანიის თუ სხვა მოხატულობანი.¹² გამონაკლისია მხოლოდ კუბოში ჩასვენებული ქრისტე ბალდაქინის ქვეშ, რომელსაც ანგელოზები დასტირიან. XIV საუკუნემდე ამ კომპოზიციას ჩვენში არ ვხვდებით, ამ დროს და უფრო გვიან კი იგი საკმაოდ გავრცელებულია (წალენჯიხა, გელათი, ხობი).

ბიზანტიასა და ბიზანტიურ სამყაროში, როგორც ირკვევა, შესვენებული

11 იხ. ზემო კრიხის, იფარის, ნაკიფარის, წვირმის, იფხის, მაცხვარიშისა და სხვ. მოხატულობანი — მათ შესახებ: Т.Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. ქართული ხელოვნება, 4, თბ., 1955, გვ. 189, ნახ. 1, ტაბ. 59; Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи, ქართული ხელოვნება, 6-А, თბ., 1963, გვ. 121, ტაბ. 47; Н.А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванети, Тбилиси, 1966, გვ. 9, 53, ნახ. 1,9, ტაბ. 1, 38; მათივე, Живописная школа Сванети, Тбилиси 1983, გვ. 24, 33, 79, ნახ. 7, 11, 19; ტაბ. 14, 50; Н.А. Аладашвили, Композиция алтарной конхи в живописи Сванети. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983.

12 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тбилиси, 1980, გვ. 62-82, 210-218.

ქრისტე სარეცელზე უკვე XIII საუკუნის შუა ხანიდან ჩნდება,¹³ ჩვენში კი სცენის უადრესი შემორჩენილი ნიმუში ხობის 1384-1396 წლების ეგვიპტეში დაცული. მაგრამ ეს არ გვაძლევს ვთქვათ, რომ XIII საუკუნეში ჩვენთან ეს სცენა არ გამოისახებოდა. ხომ შეიძლება ვიფიქროთ ასეც, რომ შესაძლოა, ყოფილა, მაგრამ დღემდე არ მოღწეულა? ისევე როგორც არ მოაღწია ჩვენამდე, ალბათ, მრავალმა მოხატულობამ, მრავალმა სცენამ ეს – სავსებით დასაშვები ვარაუდია. თუმცა უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ეს სცენა ვამეყ დადიანის ეგვიპტის მოხატულობის რეპერტუარის ნაწილია. ის კი უძველესი, ზუსტად დათარიღებული ეგვიპტია, საქართველოში რაც შემორჩა, საგანგებოდ მისთვის განკუთვნილი “საეგვიპტო” პროგრამით. არის უფრო ძველი, ლასურიძეთა ეგვიპტის საფარაში, რომელიც XIII საუკუნით, მისი ბოლოთი თარიღდება. მაგრამ ეს ეგვიპტად გადაკეთებული სამრეკლოს პირველი სართულია, ხოლო აქ წარმოდგენილი სცენები “ჩვეულებრივი” ეკლესიის დეკორის შეკუმშულ ვარიანტს წარმოადგენს. XIII საუკუნის ბოლოსაა გელათის მთავარი ტაძრის ე. წ. დავით ნარინის ეგვიპტის მხატვრობა, მაგრამ იგი თავისი ლაკონიზმით სრულიად განსხვავდება ხობისა და სხვა განსასვენებელი ეგვიპტეებისგან. “საეგვიპტო” პროგრამებში მთავარია მაცხოვრებელი მსხვერპლის თემა, რომელზედაცაა დამოკიდებული აქ დასვენებულთა ხსნა-ცხოვნებაც¹⁴. ასეა ხობშიც და ამ მხრივაც საგულისხმოა, შესვენებული ქრისტეს გამოსახულება – ის ისტორიული სცენების რიგშია ჩართული და ამდენად, ნარატიული ციკლის ნაწილია. ამავე დროს, შესაძლებელია, ქრისტე აქ საფლავეში კი არა, ჩარდახიან ტრაპეზზე იყოს გამოსახული და, ამგვარად, ევქარისტიული შინაარსის მატარებელიცაა¹⁵ და ასევე ხსნაზე მიგვიითიბებს, ე. ი. თანადროულად სიმბოლური ხასიათისაც არის.

XIV საუკუნის დამლევეს ვამეყ დადიანს ჩამოჰყავს წალენჯიხის საეპისკოპოსო ტაძრის მოსახატად კონსტანტინოპოლელი მხატვარი კირ მანუილ ეგვიპტის. სწორედ ამ ოსტატმა ან მისმა თანამხლებმა მხატვარმა მოხატა უთუოდ ეს ეგვიპტე. ამის ვარაუდის გამოთქმის უფლებას გვაძლევს არა მარტო ეგვიპტის შემკულობის სრულიად ბიზანტიური პროგრამა,¹⁶ მხატვრობის სტილიც – სახეთა წერის მანერა, ფერის დამუშავება, მოძრაობის ხასიათი და სხვ.

უკვე ითქვა, რომ გამოსახულებების განთავსება შეეფერება ინტერიერის არქიტექტურულ დანაწევრებას და ისეც მოხდა, რომ მხატვარს რეგისტრის გამყოფი ხაზის გავლება არსად დასჭირდა, გარდა კამარის ქიმისა. ამიტომ მხატვრობა მთლიანად გარკვეული ტექტონურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

13 G. Millet, Monuments d'Athos. Les peintures, Paris, 1927, ტაბ. 220. კომპოზიციის იკონოგრაფიის შესახებ იხ.: Л.Д. Никольский, Афонские стенописцы. Иконописный сборник, вып. II, СПб., 1908, გვ. 80-81, ბოლო დროს კი: Ch. Wulter, The Dead Christ on the Altar at Gelati, Georgia. Зограф, 26, Белград, 1997, გვ. 139-142.

14 ქართული საძეგლების მოხატულობებზე და მათთან დაკავშირებულ პრობლემებზე იხ.: ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვიპტის მოხატულობა. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1999, №2, გვ. 101-122; მისივე, XIII-XIV საუკუნეების, გვ. 28-35; მისივე, საფარის მონასტრის სამრეკლოს მოხატულობა. ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, თბ., 2004, გვ. 35-36

15 იხ. B. Todič, დასახ. ნაშრ.

16 იქვე; ასევე: ქ. მიქელაძე, XIII-XIV საუკუნეების, გვ. 33, შტრ.: G. Babič, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris, 1969, გვ. 162-175.



სცენები საკმაოდ მრავალფეროვანია, მაგრამ ვერ იტყვი, რომ გადატვირთულიც. მხატვარი ითვალსიწინებდა სათავის სიმცირეს და არჩეული სცენებიც ზომით პატარა და გადაუტვირთავია.

თითქმის ყველა კომპოზიციაში მოქმედება მთიანი პეიზაჟის ფონზე ვითარდება. ისინი – ყვითელი, ლევა, ვარდისფერი, – გამოსახულია “მენელსაცხებლე დედებთან”, “საფლავის დადებაში”. კიდევში წარმოდგენილი, ისინი ბაქნებად აღის ზევით და მწვერვალების წამახული ბოლოებით მთავრდება. გამონაკლისი მხოლოდ “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის” მთებია, რომლებსაც რბილი, დენადად მოხაზული ბორცვების იერი აქვს უახლესი ანალოგია ასეთი, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის არცთუ დამახასიათებელი მთების ფორმას მოეპოვება XIV საუკუნის დასაწყისის მოზაიკურ ხატზე ფლორენციაში.¹⁷ “გარდამოსხნას”-სა და “საფლავად დადებული ქრისტე”-ს მოქმედება ღურჯი ცის ფონზე იშლება. მხოლოდ “ჯვარცმა”-ში ვხედავთ მაღალ კედელს, რომელსაც ფონის უმეტესი ნაწილი უკავია.

მთების ბაქნებში, მცირე ზომით მოტანილ არქიტექტურაში, დგამ-ავეჯში ჩანს მისწრაფება პირობითი მოცულობითობისკენ.¹⁸ კიბორჩხაში ქრისტეს თავზე (“საფლავად დადებული ქრისტე”) ჰაერი თაა სავსე. ანგელოზის ჩამოსაჯდომი (“მენელსაცხებლე დედანი”) ასევე სივრცის გარკვეული გრძობითაა გადმოცემული. სივრცის გადმოცემა სრულიად პირობითია როგორც აქ, ისე ყველა სხვა კომპოზიციაშიც.¹⁹

ამ მოხატულობაში ადამიანის თვალი აფიქსირებს ფიგურათა განსხვავებულ მასშტაბს (“მენელსაცხებლე დედანი”) ანუ ფიგურის მნიშვნელობა, სხვა მონაცემებთან ერთად, მისი ზომითაც გამოიხატება. უჩვეულოა ხოლმე რაკურსიც (წმ. მეომრები); მოხატულობას ახასიათებს არა სიღრმითი პერსპექტივა, არამედ ქვემოდან ზევით (“ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა”), კომპოზიციის ნაწილების აგება ხედვის სხვადასხვა წერტილებიდან (“ჯვარცმა”) თუ სხვა.

მოცულობის ხაზგასმის სურვილი ბევრ დეტალში შეიმჩნევა – ჯვრები (მაგ., “გარდამოსხნა”-ში, ჯვრის საფუძველი, ზედა დაბოლოება, ჰორიზონტალური მკლავები), ჩამოსაჯდომი, რომელზედაც ანგელოზია დაბრძანებული, მასში დატანილი ვიწრო ღიობებით, ტრაპეზი, რომელზედაც შესვენებული ქრისტე წევს და ლამპრები (“შესვენებული ქრისტე”). ფიგურები – ტანკენარია, არაა დიდი ზომის, პროპორციულად აღნაგვი, პატარა თავებით. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ბიბლიური მეფენი (“ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა”), წმინდა დედანი (“მენელსაცხებლე დედანი”), გამოსახულებები “გარდამოსხნის” სცენებიდან.

დამახასიათებელია ტანსაცმლის ნაკეცების გადაწყვეტა – ისინი ზემოდან

17 D.T. Rice, *The Art of Byzantium*, London, 1959, pl. XXXVII.

18 პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების ძირითადი ტენდენციები და სტილისტური ნიშნები განსაკუთრებით ნათლად მთიანი და ხუროთმოძღვრული ფონების, პეიზაჟის ხასიათში, დგამ-ავეჯსა და ინტერიერის სხვა დეტალებში ვლინდება. იხ.: Д.М. Айналов, *Византийская живопись XIV столетия. Записки классического отделения Русского археологического общества*, ტ. IX, გვ. 62-231; T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et le représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues. Cahiers archéologiques*, XIV, Paris, 1961, გვ. 193-216.

19 გამოხატულ სცენებში რამდენიმე პლანია წარმოდგენილი, ცალკეული დეტალები საკმაოდ სწორადაა ნაჩვენები პერსპექტიული შემცირების მხრივ, ფიგურათა რაკურსები გამართულია, მთლიანობაში ყოველი კომპოზიცია სივრცის ერთ სიბრტყეზე ლაგდება. იხ.: Ch. Delvoy, *L'art byzantine*, Paris, 1967, გვ. 340.

ქვემოთკენ დენადად ედება ერთი მეორეს, ახედვის წერტილიდან შესრულებულ, მოსასხამის ვერტიკალურად დაშვებული, წაწვეტებული ბოლოთი, ისინი გარკვეულწილად მოცულობას გამოავლენს (დმრთისმშობელი “გარდამოსხნა”-ში, წმ. დედები “მენელსაცხებლე დედებში” და სხვ.) განსაკუთრებით გამომსახველია ქრისტეს მოსასხამის ვერტიკალურად აფრიალებული ბოლო “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა”-ში, რომელიც მთელი კომპოზიციის დომინანტია (უახლოეს პარალელად, ამ შემთხვევაშიც, ფლორენციის ხატი შეიძლება დაეასახელოთ)

ტიპიურია პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის ემოციურობა,²⁰ რომელიც თანდათან მძაფრდება “ჯვარცმის” საკმაოდ სტატიკური კომპოზიციიდან და “გარდამოსხნიდან” “საფლავად დადება”-მდე (ხელაპყრობილი დედების მოთქმა-გოდება) და კულმინაციას “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის” სახეიმო სცენაში აღწევს, სადაც ზეატყორცნილი მოსასხამის ზემონახსენები ვერტიკალი მთელი მოხატულობის გამსაზღვრელადაც გვევლინება. მშვენივრადაა გადმოცემული ამ სცენაში ემოციათა გრადაცია, დაწყებული ადამის ექსპრესიული ფიგურით, რომელსაც ულამაზო, დამახასიათებელი თავი უკან გადაუგდია, ორივე ხელი წინ გაუწვდია და ქრისტესკენ მიიღტვის, ამავე სცენის მჭკვრეტელი აბელის გამოსახულებამდე, რომელიც ანტიკურ მოდელებს გვაგონებს, ასე პოპულარულს პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში.²¹

ექსპრესია ყოველთვის განსაკუთრებული ხაზოვანი რიტმით არის ხაზგასმული. თითოეული ქუსტი, მოძრაობა მხატვრული სახის შინაგანი ხასიათითაა შეპირობებული და გარკვეული აზრობრივი დატვირთვის მატარებელია. ხაზი (წარმოსახვითიც და რეალურაც) უფრო ნერვიული, კუთხოვანი ხდება, როგორც ეს ამ ხანისთვისაა დამახასიათებელი. ის ხან მრგვალდება და ერთ კომპაქტურ მთლიანს წარმოგვიდგენს (“მენელსაცხებლე დედების” მძინარე მეომრები),²² ხან ვერტიკალურ დომინანტად გამოიყოფა (უკვე ნახსენები “წარმოტყვევნის” სცენა), ზოგჯერ ვერტიკალებისა და ჰორიზონტალების გადაკვეთას ვხვდავთ (“ჯვარცმა”); გარდამოსხნა”-ში კი ქრისტეს ფიგურის დიაგონალის სიმკვეთრეს მოხრილი ფიგურების მრუდი ხაზი არბილებს.

სობში წარმოდგენილი სახეთა ტიპები უახლოეს ანალოგებს პალეოლოგოსთა ხელოვნების სხვა მოხატულობებში პოულობს – განსაკუთრებით პოპულარულია პროფილური გამოსახულებები მსხვილი, ხორციანი ცხვირითა და შეწეული ნიკაპით “მენელსაცხებლე დედების” მეომრები; ასეთსავე სახეებს ვხვდებით უბისაში,²³ ლისნეში, იმავე ფლორენციის კარელზე თუ სხვაგან. განსაკუთრებით ლამაზია წმინდანთა თვალები – ფართოდ გახედილი, ექსტატური, მთლიანად ზურმუხტის ფერის მწვანე გუგით შევსებული, რომელსაც ცალ მხარეს თეთრას ერთი ოსტატური მონასში მიუყვება, ასეთივე

20 T. Velmans, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle et la maniere de les représenter. L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de sopočani, 1965, Beograd, 1967, გვ. 47-57.

21 O. Demus, Die Entstehung des Palaölogenenstiles in der Malerei. Berichte zum XI Internationalen Byzantinischen Kongress, Wien, 1958, გვ. 59.

22 პალეოლოგოსთა ხანის მხატვრობაში წრისებრი კომპოზიციების შესახებ იხ.: M. Alpatov, La Trinité dans l'art Byzantin et l'ikon de Roublev. Echos d'Orient, 1926, № 46, გვ. 31-38.

23 შ. ამირანაშვილი, დამიანე, თბ., 1974, ტაბ. 9, 19.



ფერის თვალები გვიმზერენ წალენჯიხის, ბედის, ნაბახტევის კედლებიდან. ფიგურათა წერის მანერა მთლიანობაში და, კერძოდ, სახეთა წერის მანერა ამ დროისთვისაა დამახასიათებელი (მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ შედარებით კარგად შემონახული ქრისტეს სახე “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნიდან”). სახეს მხატვარი მწვანე და წითელი ჩრდილებით ამუშავებს, რომლებიც მკვეთრად გამოიყოფა სახის ძირითად მოვარდისფრო-ოქროსფერზე; ჩაჩრდილებები მკვეთრია, კონტრასტული, ლოყებზე ყირმიზია დადებული. ყოველივე ამაზე ზემოდან თეთრი მონასმებია გავლებული ან პარალელური შტრიხების სახით, ან მარაოსებურად, რაც სახეებს სიცოცხლეს მატებს. უახლოეს ანალოგიად ამ სახეებისთვის წალენჯიხის და ნაბახტევის სახეები უნდა მივიჩნიოთ, თუმცა წერის იმავე მანერის მუხედავად, ჩვენს მოხატულობაში არ ჩანს ის ვირტუოზულობა, რაფინირება, წალენჯიხის ოსტატს რომ ახასიათებს. უეჭველია, რომ სამივე ამ მოხატულობას შორის ყველაზე კლასიკური წალენჯიხის მოხატულობაა, თუმცა კი მის სტილში რაფინირებასთან ერთად სიმძრალის ნიშნებიც შეიძლება დავინახოთ.

მოხატულობის კოლორიტში გამოიყოფა ლურჯი ტონი, რომელიც უფრო მჟღერია, ვიდრე წინა საუკუნეების მონაცრისფრო-ლურჯი.²⁵ ჩაცმულობის დამატებითი ტონებით დამუშავება, მუქ ფერადოვან ლაქაზე ზემოდან დადებული გამოთეთრების დიდი, ერთიანი ლაქები, მოხატულობას მოვერცხლისფრო ნათებას აძლევს – თითქოს სადაფისებრ ზედაპირს ვუმზეროთ.

და ბოლოს, ოსტატურადაა შესრულებული ისტორიულ პირთა სახეები. ქტიტორები, როგორც ვიცით, დეკორატიული თაღის ქვეშ არის წარმოდგენილი, აღმოსავლეთით, საკურთხევლისკენ ვედრების ნიშნად გაწვდილი ხელებით. შენარჩუნებულია ფიგურების ფრონტალური პოზა, რაც დამახასიათებელია ქართული პორტრეტული ფერწერისათვის ამ და უფრო გვიან საუკუნეებში, განსხვავებით უფრო ადრეული ხანის ფიგურათა სამმეოთხედი ბრუნისაგან.²⁶ სახეები თითქმის იმავე მანერითაა შესრულებული, როგორც წმინდანებისა რელიგიურ სფუჟეტებში – სარჩულად ოქრია, გამოყენებულია ყირმიზი, მაგრამ მწვანე ჩრდილები თითქმის არ შეიმჩნევა. გაირჩევა ფაქიზი პარალელური მონასმები თეთრასი, ყველა ფერს ზემოდან დადებული; ზედა ტუჩის ზემოთ მოკლე, პარალელური თეთრი ხაზებია გასმული (ეს – აშკარად წალენჯიხის მომხატველის, ეგგენიკოსის მანერის გავლენის კვალია). არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ როგორც დავინახეთ, გარკვეული პირობითობისას ამ სახეების დახასიათებაში გარკვეული ემოციურობა, ცოცხალი ინდივიდუურობაც არის. ამის გამოა, რომ ფიგურებისა და მათი პოზის ტრადიციული გადაწყვეტის მიუხედავად, ეს სახეები მაინც სიცოცხლით სავსეა, გასულდგმულებული და, ჩემის აზრით, გვიანფოდალური ხანის საერო პორტრეტის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. ერთი პატარა დეტალი – ვამეყი მარჯვნივ (ჩვენგან) დგას, მარჯვი მარცხნივ. მართალია, ისინი ფრონტალურად არიან გამოსახული, ხოლო მათი აღმოსავლეთისკენ ვედრებად მიმართული ხელები ქმნიან ილდეუზიას, თითქოს

24 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973, ტაბ. 1.

25 Т.Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели, გვ. 201.

26 Г.В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957, გვ. 32-53.



ფიგურები საკურთხეველისკენ მიემართებოდნენ. სწორედ ესაა ხომ ჩადებული მათ შინაარსში.

ზემოთაც ვახსენებთ, რომ ვამეყ დადიანმა წალენჯიხის ტაძარი სხვა მხატვრებთან ერთად²⁷ კონსტანტინოპოლიდან მოწვეულ კირ მანუილ ეგგენიკოსს მოახატვინა, ასე რომ, ჩვენ ვიცით წალენჯიხის მომხატველი მთავარი ოსტატის სახელი. ცნობები იმავე ხანებში, ვამეყის მმართველობის წლებში (1384-1396) შესრულებული ხობის ეგვტერის მომხატველის პიროვნების შესახებ არ შემოგვრჩენია. მიუხედავად დიდი სტილისტური მსგავსებისა, ძნელი იქნებოდა თქმა, რომ იგი თავად ეგგენიკოსს მოეხატოს, თუმცა სრულიად უარყოფა ამ ვარაუდისა, ძეგლის ცუდი დაცულობის, შენობათა თუ კომპოზიციების სხვადასხვა ზომებისა თუ სხვა ფაქტორების გამო – ძნელი იქნებოდა. შესაძლოა, ეს იყო ეგგენიკოსის თანაშემწე, რომელიც მასთან ერთად მუშაობდა წალენჯიხაში. ყოველ შემთხვევაში, ეს ორი მოხატულობა სტილისტურად მონათესავე და ერთ დროს შესრულებული რომაა – უეჭველია. უეჭველია ისიც, რომ ხობის ეგვტერის ოსტატი ავლენს ბიზანტიური ეგვტერების პროგრამების მშვენიერ ცოდნას და სათანადოდ იყენებს მას, თანადროული ხელოვნების სტილისტური მიგნებებითაც არის გამსჭვალული და მეტად მნიშვნელოვან ფერწერულ ციკლს ქმნის.

წალენჯიხის, უბისის, სორის, ნაბახტევის და XIV-XV საუკუნეთა სხვა მოხატულობებთან ერთად, ხობის ვამეყ დადიანის ეგვტერის მხატვრობა წარმოადგენს ძალზე მნიშვნელოვან ეტაპს შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარებაში და დასტურია იმისა, რომ ქვეყნისთვის უმძიმეს პოლიტიკურ და ეკონომიკურ პირობებში, საქართველოში არ შემწყდარა ინტერესი პროფესიული კედლის მხატვრობის მიმართ და, რაც მეტად საყურადღებოა, ამ დროს უაღრესად გაცხოველდა კავშირები ბიზანტიურ სამყაროსთან, რაც აღმოსავლური ელემენტების გაძლიერებისას, სუფთა მხატვრული მნიშვნელობის გარდა, მათ ეროვნულ თავისთავადობის ერთ-ერთ ყურადღებულ ფაქტორად წარმოგვიდგენს.

Inga Lordkipanidze Murals of the Vamek Dadiani's Annex in Khobi

The present article is a revised version of the work published by the author in 1978 in Russian, which reflects both the later publications and the results of the further research of the author.

Vamek Dadiani, the governor of Samegrelo (western Georgia) in 1384-1396, had ar-

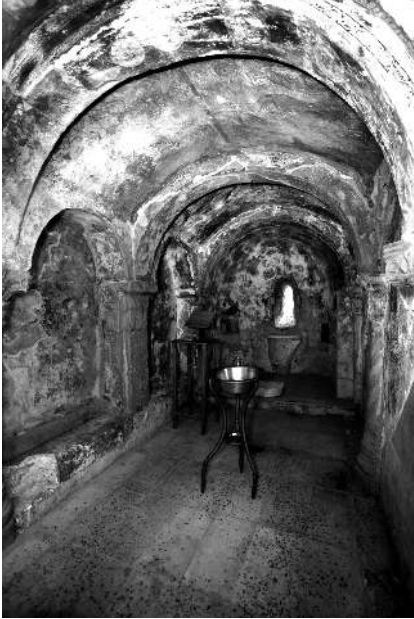
27 შესაძლებელია, წალენჯიხის ტაძრის მოხატვისას კირ მანუილს ადგილობრივი, ქართველი მხატვრებიც ეშველებოდნენ, მით უფრო, რომ შუა საუკუნეებში ჩამოსული ოსტატები დიდი ხალხით იხმარებდნენ ადგილობრივ მხატვრებსაც. იხ.: В.Н. Лазарев, Константинополь и национальные школы. Византийский Временник, XVII, 1960, გვ. 94-95; მისივე, Живопись XI-XII веков в Македонии, მისივე კრებულში: Византийская живопись, Москва, 1971, გვ. 174.

ranged his burial chapel in the east part of the south annex of Khobi church (turn of the 13th c. to the 14th c.). It is supposed that he had moved the tombs of his parents and his sister Marekh to this chapel; however, “Marekh” mentioned in the building inscription of Vamek Dadiani is most likely to be his wife. Vamek was the high ranking courtier, a devoted ally of the king, at the same time, maintaining an independent policy – organised military campaigns, minted his own coins and was depicted in the royal vestments in Tsalenjikha murals. In Khobi, his well preserved portrait (here he is clad as a feudal lord) shows his unordinary severe image (only the figures of Vamek and Marekh are preserved from the donor portraits); expressive and charming is the image of his young wife, who seems to be led towards the chancel by her husband (this impression is left by the difference of the figure dimensions).

The murals, covering the interior of the oblong annex articulated by two bellyband arches and the north wall blind arcade, are severely damaged. Apse conch bears the Enthroned Virgin flanked by the Angels (Holy Bishops were most likely to be depicted on the lower tier); the vault – Passion scenes (Crucifixion, Deposition, Entombment, Christ in the Sepulchre, Marys at the Tomb, Harrowing of Hell); the north wall – donor portraits; the south wall – Warrior Saints; the arches and pilasters – Saints; above the west door – Deesis is depicted. The latter – a chancel composition popular in Georgia – here seems most likely to be indicative of the Last Judgement (together with the image of the Virgin it also stresses the intercession theme). Iconography of the scenes is quite usual and well known over the centuries, only exception being Christ in the Sepulchre (however, respective examples might have vanished), which is accorded to the function of the chapel (iconographic programme of earlier painted annexes is either non-specific – annex of the Lasurisdzes in Sapara monastery – or extremely laconic – annex of the king David Narin in Gelati – both of late 13th c.). In case, further to the supposition put forward by B. Todich, Christ is laid on an altar and not in a sarcophagus, an indication on Eucharist can also be seen here.

Murals follow the architectural articulation of the interior (the only separation line being drawn along the vault summit). Multi-figure scenes are not overcrowded with details (dimensions of the chapel are taken into consideration), they are, mainly, developed against the landscape setting (pointed hills divided into “platforms” represented only once, hills with flexible silhouettes, blue sky – Deposition, Entombment, a wall – Crucifixion). A desire to depict volume is discernible in the rendering of hills, a ciborium, a cross, etc., diverse-scale figures are slender, with small heads, emotional movements (culminating in the up driven cloak in Harrowing of Hell); typically Paleologan is the expressiveness emphasized by the linear rhythm, facial type and manner of execution of faces, colour gamut (blue hue, unknown in earlier murals, additional hues and white used in modelling). Portraits – lively, one of the best among the late medieval portraiture – are painted with high mastery (although deprived of green shadows).

“Byzantine” programme, clearly discernible Paleologan style, make it possible to propose that the annex murals were made by Cyr Manuel Eugenicos, a Constantinopolitan painter invited by Vamek Dadiani to paint Tsalenjikha church, or his assistant. Khobi annex murals, together with other 14th-15th cc. “Paleologan” mural decorations, form a remarkable stage in the history of the Georgian mural painting and, indicative of the strengthened ties with the Byzantium in the epoch of increased pressure from the Islamic East, can be perceived as one of the factors of the country’s self-identity.



სურ. 1.



სურ. 2.



სურ. 3.



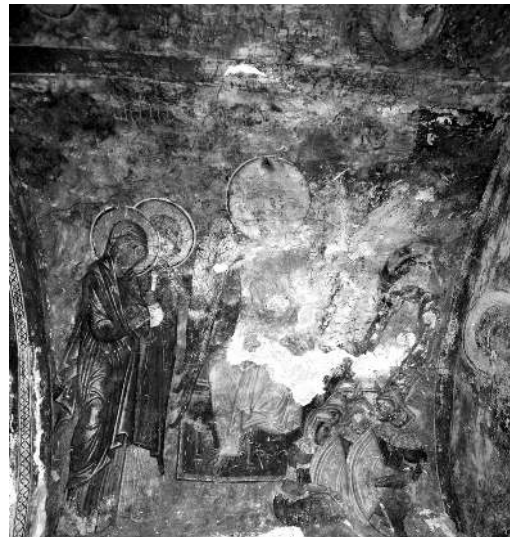
სურ. 4.



სურ. 5.



სურ. 6.



სურ. 7.



სურ. 8.



სურ. 9.



სვანეთი

საბინ წმ. გიორგი. X ს.