



საქართველოს
სიმკვლეანი
Georgian Antiquities





ზუსტად ერთი საუკუნის წინ 1914 წლის 30 მაისს დაიბადა
ვახტანგ ბერიძე
უთვალსაჩინოესი სწავლული ქართული სახელოვნებათმცოდნეო
სკოლისა და ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის
ერთ-ერთი დამფუძნებელი

A century ago, on 30 May 1914,
Vakhtang Beridze
prominent scholar, one of the Jounders of the Georgian art historical school and
Institute of History of Georgian Art was born.

საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო
საზოგადოების გამოცემა



საქართველოს სიძველენი

ტომი II

მ. თაყაიშვილის კლავტორებით

ტფილისი 1909.

Издание Грузинскаго общества Истории и этнографии

ГРУЗИНСКІЯ ДРЕВНОСТИ

ТОМЪ II.

Подъ редакціею Е. ТАКАЙШВИЛИ

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

LES ANTIQUITÉS GÉORGIENNES

TOME II

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

T I F L I S 1909.

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

17

თბილისი
Tbilisi
2014

რედაქტორ-გამომცემლები

დimitრი თუმანიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers

Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია

მიურეი აილანდი (კალიფორნია, აშშ)
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი, შვეიცარია)
გიორგი გავოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნჰენი, გერმანია)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა, ავსტრია)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
თემურ საყვარელიძე
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია, აშშ)
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
ქრისტეფორ ჰაისი (ვალანოვა, აშშ)

Editorial board

Beat Brenk, Bazel, Zwitserland
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
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Tamila Mgaloblishvili, Tbilisi, Georgia
Temur Sakvarelidze, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Viena, Austria
George Tcheishvili, Tbilisi, Georgia

ჟურნალი “საქართველოს სიძველენი” დაფუძნდა
გიორგი ლეჟავას თანადგომით

ნომერი დაფინანსებულია გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრის მიერ

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

**This issue was financed by G.Chubinashvili National Centre of Georgian Art History and Monu-
ments Protection**

ჟურნალის გარეკანზე – საფარის მონასტერი. ფოტო შალვა ლეჟავასი
On the cover @Saphara Monastery. Photo by Shalva Lejava

© 2013 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

ს ა რ ჩ ე ვ ი

თეიმურაზ საყვარელიძე

ვახტანგ ბერიძე – დაბადებიდან 100 წელი 11

თამაზ სანიკიძე

ვახტანგ ბერიძე
მკვლევარი, მოღვაწე, მასწავლებელი 17

სამსონ ლეჟავა

გამოჩენილი მოღვაწე (ვახტანგ ბერიძის მოსაგონარი) 34

ირინე ღამბაშიძე, თომას შტოლენერი, ანდრეას ჰაუპტმანი, მიხაელ პრანგე, მორის იანზენი, გიორგი მინდიაშვილი, გიორგი გოგოჭური

საყდრისის ოქროს მაღარო: პრეისტორიული ხანის გამონამუშევრების ანალიზები, შედეგები და გამოთვლები 40

მაია იზორია

გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს მცირე ზომის საკულტო-სარიტუალო ნაგებობების შემამკობელი თიხის კამერული პლასტიკა 66

თამაზ სანიკიძე

უფლისციხე – სატაძრო ქალაქი და მაყვლიანის ტაძარი 85

ნატო გენგიური

სანათლაგის სტრუქტურის თავისებურებები ქართულ ადრექრისტიანულ არქიტექტურაში 106

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი

ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერები წმ. იოანე ზედაზნელის და მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრების შესახებ 118

ეკატერინე კვაჭატაძე

„უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში 131

დიმიტრი თუმანიშვილი

საკურთხევლისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის (მასალები და შენიშვნები) 144

ირინე ელიზბარაშვილი

კვარშას (ყვარშა) ეკლესია ჯავახეთში 160

კიტი მანაბელი

ბიზანტიური მოღველი და ქართული რეპლიკები 171

თამარ ხუნდაძე

საფარის მონასტრის წმინდა საბას ტაძრის კანკელი 181

ნატალია ჩიტიშვილი მეფე-დედოფლის სამყოფელი ქართული ეკლესიის სივრცეში	193
თამარ დადიანი ბზის პეტრე-პავლეს ეკლესიის ფიგურული რელიეფები	209
მარინე ყენია მამის (თეკალის) მაცხოვრის ეკლესია ქვემო სვანეთში	218
ქეთევან აბაშიძე პუჯაბის ტაძრის გარე სახის მხატვრული გადაწყვეტისათვის	244
ირმა მამასახლისი წმინდა ვესტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაში	257
მაია მანია თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი – ქალაქ დუშეთის შემოქმედი	271
ნათია ნაცვლიშვილი სტამბოლის ფერიქოის ქართული კათოლიკური მონასტერი	296
თამაზ გერსამია თბილისის ქაშვეთის წმინდა გიორგის ახალი ეკლესია	312
ქრისტინე დარჩია ქართული მოღერნიზმის რაობისთვის	328
მარინა მემმარიაშვილი ქართული ფუტურიზმის საწყისები	339
ანა კლდიაშვილი 1980-იანი წლების ქართული მხატვრობის ტენდენციების შესახებ	348
სამსონ ლეჟავა „ჩაკიდული თხემები“ – თანამედროვე საეკლესიო აღმშენებლობის წარმატებული ნიმუში	368
მარიანა ოკლეი ნინო ჩუბინიშვილი – ხელოვანის პორტრეტი	377
ნიკოლოზ ვაჩიეშვილი მცხეთის წმ. ჯვრის კომპლექსის რესტავრაციის თაობაზე	385
ეპა ვეკუა საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალურ არქივში დაცული „წმინდა გიორგის ლექსად თქმული ცხოვრების“ მინიატურები	393
ვასტანგ ბერიძე ქვემო რაჭა [ექსპედიციის დღიური]	416

Content

Teimuraz Sakvarelidze 100 Anniversary of Vakhtang Beridze	11
Tamaz Sanikidze Vakhtang Beridze – Scholar, Public Figure, Teacher	17
Samson Lezhava Outstanding Public Figure (In Memoriam of Vakhtang Beridze)	34
I. Gambaschidze, Th. Stöllner, A. Hauptmann, M. Prange, S. Jansen, G. Mindiaschwili, G. Gogočuri Sakdrisi Gold Mine: Analysis, Results and Calculations of the Prehistoric Workings	40
Maia Izoria Small-size Clay Objects Decorating Late Bronze-Early Iron Age Minor Cult-Ritual Structures in Eastern Georgia	66
Tamaz Sanikidze Uplistsikhe – the Temple-City and Makvliani Temple	85
Nato Gengiuri Peculiarities of Baptistery Chapels Structure in Georgian Early Christian Architecture	106
Tsitsino Chachkhunashvili Manuscripts of the Former Ecclesiastic Museum (A 160, 170, 178) Concerning the Monasteries of St. Ioane Zedazneli and Holy Cross of Mtskheta	118
Catherine Kvachatadze “Maestas Domini” in the Medieval Georgian Sculpture	131
Dimitri Tumanishvili On the Religious Meaning of the Pre-chancel Crosses (Materials and Remarks) , , , , ,	144
Irine Elizbarashvili Kvarsha Church in Javakheti	160
Kitty Machabeli Byzantine Model and Georgian Replicas	171
Tamar Khundadze Chancel-barrier of the Church of St. Sabas in Sapara Monastery	181
Natalia Chitishvili Place of the King and Queen in the Space of Georgian Church	193
Tamar Dadiani Figure Reliefs of the Church of Sts. Peter and Paul in the Village Bza	209

Marine Kenia	
Mami (Tekali) Church of the Saviour in Lower Svaneti	218
Ketevan Abashidze	
On the Artistic Solution of the Hujabi Church Exterior	244
Irma Mamasakhlisi	
Life Cycle of St. Eustathius in the Murals of Ertatsminda Church	257
Maia Mania	
Theodor von Heider-Borovsky – Creator of Dusheti City	271
Natia Natsvlishvili	
Georgian Catholic Monastery in Feriköy, Istanbul	296
Tamaz Gersamia	
New Kashveti Church of St. George in Tbilisi	312
Kristine Darchia	
On the Essence of Georgian Modernism	328
Marina Medzmariashvili	
The Origins of Georgian Futurism	339
Ana Kldiashvili	
On the Tendencies of the Georgian Painting in 1980s	348
Samson Lezhava	
“Chakiduli Tkhemebi” – a Successful Sample of the Modern Ecclesiastical Architecture	368
Mariana Okley	
Nino Chubinishvili – Portrait of an Artist	377
Nikoloz Vacheishvili	
On the Restoration of the Complex of Holy Cross of Mtskheta	385
Ekaterine Vekua	
Miniatures of “Vita of St. George in Verse” at the Central Historical Archive of Georgia	393
Vakhtang Beridze	
Lower Racha [Expedition Diary]	416



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

ვახტანგ ბერიძე – დაბადებიდან 100 წელი

ვახტანგ ბერიძე ნამდვილად იმ დიდი თაობის მემკვიდრეა, რომელსაც წილად ხვდა ივანე ჯავახიშვილის თაოსნობით ახალი ქართული მეცნიერების დაფუძნება და რომელმაც განსაზღვრა ჩვენში სხვადასხვა საბუნებისმეტყველო თუ ჰუმანიტარული დარგის მიღწევები და წარმატებები. ასეთი სახელის მორგება და გამართლება არ არის იოლი საქმე. ვახტანგ ბერიძემ ეს ტვირთი ღირსეულად ზიდა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრების გზაზე – როგორც მეცნიერმა-მკვლევარმა, როგორც საზოგადო მოღვაწემ, მოქალაქემ, მამულიშვილმა.

ვახტანგ ბერიძის აღზრდა-განათლებას, მისი პიროვნების ჩამოყალიბებას ბევრმა გარემოებამ შეუწყო ხელი. იგი ცნობილი ქართველოლოგისა და საზოგადო მოღვაწის ვუკოლ ბერიძის ვაჟი გახლავთ და პატარა ვატოსთვის გადამწვევტი იყო არა მარტო მამის მზრუნველობა და პატრონობა, არამედ ის განსაკუთრებული გარემო, რომელიც მას ამ ძველ ტრადიციულ ოჯახში დახვდა. აქ ხშირად იკრიბებოდა თბილისის მოწინავე საზოგადოება (სხვადასხვა პროფესიის, სხვადასხვა განათლების, სხვადასხვა ხასიათის), ქვეყნის ბედზე მოფიქრალი მამულიშვილი, ყველა ერთნაირად გატაცებული თავისი საქმით – მეცნიერები, მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, ექიმები... ძნელი არაა, წარმოვიდგინოთ, რა „სკოლა“ იყო ეს ცნობისმოყვარე ბავშვისათვის, ამ ხალხის უბრალო თვალის მოვლენა, არათუ მათი სჯა-ბაასი, მათთან მიახლოება, ზოგჯერ „დამეგობრებაც“ კი (მისი ნათლია იყო დიმიტრი უზნაძე, შემდგომ, საქვეყნოდ აღიარებული ფსიქოლოგი, ხოლო აღექსანდრე ჯანელიძე, ასევე ცნობილი მეცნიერი და საზოგადო მოღვაწე, ქართული გეოლოგიური სკოლის დამფუძნებელი, პარიზიდან საბავშვო წიგნებს უგზავნიდა მას). ხომ ნიშანდობლივია, რომ უკვე ამ მცირეწლოვან ასაკში, 10-12 წლის ბიჭს გაუჩნდა მოთხოვნილება ქაღალდზე გადაეცანა თავისი უშუალო შთაბეჭდილებები. ეს ჩვევა, ეს დღიურები სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა მას და ასე შეიქმნა ვახტანგ ბერიძის „მოგონებები“, ჩვენი მემუარული ლიტერატურის შესანიშნავი წიგნი – ქართული საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრების ვრცელი პანორამა, ნამდვილად მწერლური ხელით გაცოცხლებული, ავტორისთვის დაუვიწყარი, ყველა ქართველისთვის უძვირფასესი სახელებით.

მოწაფეობის წლები თბილისის ფრანგული ლიცეუმით იწყება (1920 წელი). აქ ჩაეყარა საფუძველი ვახტანგ ბერიძის ბრწყინვალე ფრანგულს, რომელიც ასე აოცებდა, მერე და მერე, უცხოელ კოლეგებს (ფრანგებსაც კი) კერძო შეხვედრების, საუბრების დროს, თუ სამეცნიერო კონფერენციებზე. შემდეგ კი – I საცდელ-საჩვენებელი სკოლა. ეს იყო იმუამინდელ თბილისში მართლა პირველი, მართლა საჩვენებელი, მართლა სანიმუშო სკოლა, სადაც შესანიშნავი პედაგოგების წყალობით მოსწავლეები არა მარტო ცოდნას ეუფლებოდნენ, არამედ მაღალი ზნეობის გაკვეთილებსაც იღებდნენ. სკოლის ტოლ-ამხანაგებშიც დიდად გაუმართლა. [ცოტას ნიშნავს განა, რომ სწორედ ამ წრიდან, ამ გოგო-

ბიჭებიდან ბევრი ჩვენი მეცნიერებისა და ჩვენი კულტურის სხვადასხვა დარგის თვალსაჩინო სპეციალისტი და მოღვაწე დადგა. მათ შორის ხუთი აკადემიკოსი, მეექვსე თავად ვახტანგ ბერიძე გახლდათ].

სკოლის წლებში, ისევე როგორც თანაკლასელთა უმეტესობა, ვახტანგიც ჰუმანიტარულ მიდრეკილებას იჩენდა. მწერლობაზეც კი ფიქრობდა, მოთხრობებსაც წერდა. მაგრამ მოხდა ისე, რომ სკოლის შემდეგ მან სწავლა თბილისის სამშენებლო ინსტიტუტში გააგრძელა, არქიტექტურის განხრით (ხატვის ნიჭი მას ადრევე გამოაჩნდა, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ იმხანად ჩვენში ჰუმანიტარული დარგები დიდ ზეწოლას განიცდიდა „ზემოდან“, ერთხანს ივანე ჯავახიშვილიც კი გააძევეს მისსავე დაარსებული უნივერსიტეტიდან – როგორც „იდეოლოგიურად მიუღებელი“). მაგრამ აქ, ამ ტექნიკურ სასწავლებელში მაინც იმძლავრა ვახტანგ ბერიძის ჰუმანიტარულმა ჟინმა და მოწოდებამ. ჯერ მას, მესამე კურსის სტუდენტს, აქვე, ამავე ინსტიტუტში, ხელოვნების ისტორიის სალექციო კურსი შესთავაზეს, რასაც დიდი გატაცებით მოკიდა ხელი, ხოლო, როცა ამავე ხანებში იგი გიორგი ჩუბინაშვილს შეხვდა, ამ შეხვედრამ საბოლოოდ გადაწყვიტა მისი სამომავლო საქმიანობის არჩევანი. გიორგი ჩუბინაშვილს, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებელს და ამ ახალი დარგის განვითარებაზე მოფიქრალსა და მზრუნველს, არ გამოპარვია ვახტანგ ბერიძის მონაცემები და შესაძლებლობები. ჯერ იგი ასისტენტად მუშაობს გიორგი ჩუბინაშვილის გვერდით თბილისის სამხატვრო აკადემიაში; აქვე, აკადემიის სხვადასხვა ფაკულტეტზე, იწყებს ლექციების კითხვას ხელოვნების ისტორიაში, რაც არასდროს შეუწყვეტია თითქმის სიცოცხლის ბოლომდე, ხოლო, როცა გიორგი ჩუბინაშვილმა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიაში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი ჩამოაყალიბა (1941 წ.), მან სხვადასხვა სპეციალობის საგანგებოდ შერჩეულ ახალგაზრდა მუშაკთა შორის ვახტანგ ბერიძეც მიიწვია და ინსტიტუტის სწავლული მდივნობაც სწორედ მას მიანდო. იმ დროისათვის ვახტანგ ბერიძეს უკვე მოპოვებული ჰქონდა ჩინებული ლექტორის სახელიც და სამეცნიერო ხარისხიც ჰქონდა დაცული (1940 წ.), მისი ეს ნაშრომი – „სავანე (XI საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი)“, ჩვენში პირველი საკანდიდატო დისერტაცია იყო ხელოვნების ისტორიის დარგში [ხოლო ოპონენტებად მას გიორგი ჩუბინაშვილი და შალვა ამირანაშვილი ჰყავდა – ამ დარგის ორად-ორი დოქტორი იმხანად].

გიორგი ჩუბინაშვილმა იმთავითვე ვრცელი, მიზანმიმართული პროგრამა დაუსახა ინსტიტუტს და აქედან მოყოლებული ვახტანგ ბერიძე მხარში ედგა გიორგი ჩუბინაშვილს როგორც მისი თანამებრძოლი და თანამოაზრე, ხოლო ჩუბინაშვილის გარდაცვალების შემდეგ (1973 წ.) იგი თავისი დიდი მასწავლებლის ღირსეული მემკიდრეა, მისი საქმის გამგრძელებელი, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ერთი ყველაზე გამორჩეული, თავდადებული და უერთგულესი მსახური.

ფართოა და მრავალმხრივი ვახტანგ ბერიძის, როგორც მეცნიერი-მკვლევარის, ინტერესების სფერო, მაგრამ მისი კვლევის უმთავრესი საგანი ქართული ხუროთმოძღვრებაა, როგორც ძეგლი, ისე ახალი და თანამედროვე. გარდა უამრავი ნარკვევისა, რომლებიც სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა ტიპის არქიტექტურის ცალკულ ძეგლს ეძღვნება, ფართოდაა აღიარებული სამეცნიერო წრეებში მისი ფუძემდებლური გამოკვლევები. „სამცხის ხუროთმოძღვრება. XIII-XVI საუკუნეები“ (1955 წ.), რომელშიც მარჯვედ შერჩეული ნიმუშების წყალობით

გამოვლენილია ერთი გარკვეული ეტაპის ქართული არქიტექტურის ზრდას პრინციპები; „XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება“, ორტომეული (1986 და 1994 წ.წ.), სადაც თავმოყრილია დიდადი მასალა – საეკლესიო, საერო, თავდაცვითი ნაგებობები, ცალკეული ქალაქებიც; გადაშლილია არსებითად მთელი ამ გვიანი ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების თანმიმდევრული სურათი; ხოლო მონოგრაფიაში, რომელიც ტაო-კლარჯეთის ძეგლებს ეხება (1981 წ.), (პარალელური ტექსტით რუსულ და ფრანგულ ენებზე) პირველადაა ასეთი სისრულით წარმოჩენილი საქართველოს ამ ძირძველი კუთხის ხუროთმოძღვრული ხელოვნების მხატვრულ-ისტორიული ღირებულება, ამ ხელოვნების სრულიად განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ქართული კულტურის ისტორიაში; ანდა კიდევ ერთი ორტომეული – „თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლებში“ (1960 და 1963 წ.წ.). ეს ორი წიგნი არ არის მხოლოდ თბილისის მთელი XIX საუკუნისა და XX საუკუნის პირველი ოცწლეულის არქიტექტურის მიმოხილვა; აქ დიდი საარქივო მასალისა თუ პრესის ფურცლებზე მოძიებული ფაქტების მოშველიებით გაცოცხლებულია ძველი თბილისის ყოფა, ქალაქის „სული“, მისი განუმეორებელი „ცხოვრების სტილი“. თბილისთან „ურთიერთობა“ ვახტანგ ბერიძეს სტუდენტობის წლებიდან გამოყვა და არც არასდროს გაუწყვეტია. ისიც კარგად ესმოდა, რომ „ძველ თბილისს არა მარტო შესწავლა ესაჭიროებოდა, არამედ დაცვა და რეკონსტრუქციაც“. ამაზე ფიქრობდა, ესეც დიდად აღელვებდა, მცდელობასაც არ აკლებდა. 1968 წელს სპეციალური წერილიც მიუძღვნა „ლიტერატურულ საქართველოში“ – „შევუნარჩონოთ თბილისს თბილისური სახე“. თითქმის 50 წელია გასული ამ პუბლიკაციიდან და მთელი ამ ხნის მანძილზე არ შემწყვდარა განგაში თბილისის ახალმშენებლობებთან დაკავშირებით, მაგრამ არსებითად არათუ არაფერი შეცვლილა სასიკეთოდ, ბევრად და ბევრად გაუარესდა მდგომარეობა. ის, რაც დღეს სჭირს ჩვენს ქალაქს, სტიქიური უბედურების ტოლფასია.

ვახტანგ ბერიძის სამეცნიერო მოღვაწეობა მხოლოდ ხუროთმოძღვრებით არ იფარგლება. მისი ერთერთი ადრინდელი ნარკვევი (1984 წ.) სვეტიცხოვლის უპირველეს სიწმინდესთანაა დაკავშირებული. იგი ეხება სვეტიცხოვლის „ცხოველი სვეტის“ XVII საუკუნისეულ მოხატულობას, რომელიც უწინარესად, თავისი შინაარსით იქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას – „სვეტის“ კედლებზე შემორჩენილია რიგი სცენები ქართლის მოქცევისა და წმ. ნინოს ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდებით. ბევრად გვიან გამოქვეყნდა ვახტანგ ბერიძის მონოგრაფია „ქართული ნაქარგობის ისტორიიდან (1983 წ.), გამოკვლევა, სადაც თავმოყრილია ქართველ მანდილოსანთა ხელით შესრულებული უიშვიათესი ნიმუშები, ე. წ. „გარდამოსსნები“ (XV-XIX საუკუნეები) რთული ფიგურული კომპოზიციებით, ორნამენტაციით, საკმაოდ მდიდრული ისტორიული ცნობების შემცველი ასომთავრული თუ მხედრული წარწერებით.

ვახტანგ ბერიძის სამეცნიერო საქმიანობა, ახალი საქართველოს, XX საუკუნის ხელოვნებასაც მოიცავს, ჩვენი ქვეყნის ამ ურთულესი და უმძიმესი დროის მხატვრულ მოვლენებს და აქაც ფართოა და მრავალმხრივი მისი ინტერესები. მას გამოქვეყნებული აქვს არაერთი სტატია და ნარკვევი „საბჭოთა პერიოდის“ არქიტექტურის შესახებაც, სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგთან დაკავშირებითაც, მათ შორის, მოსკოვში გამოცემული მოზრდილი წიგნი რუსი ხელოვნებათმცოდნის ნ. ეზერსკაიას თანაავტორობით – „საბჭოთა საქართველოს

ხელოვნება. ფერწერა. გრაფიკა. სკულპტურა“ (1975 წ.).

სრულიად ბუნებრივია ისიც, რომ მან ცალკე მონოგრაფიები მიუძღვნა ლადო გუდიაშვილსა (1975 წ.) და დავით კაკაბაძეს (1989 წ.) – ეს ჩვენი თანამედროვეობის ორი, უთუოდ, ყველაზე თვალსაჩინო მხატვარია, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული მხატვრული აზროვნებით, განსხვავებული მიდგომით, ხერხებით, მაგრამ ორივე ფართო მასშტაბის, თვითმყოფადი, მკვეთრად ეროვნული შემოქმედი.

ვახტანგ ბერიძის გამოკვლევების დიდი ღირსება ისიც არის, რომ მხატვრული მოვლენები, მხატვრული ფაქტები აქ ყოველთვის ცოცხლადაა დაკავშირებული ხალხის ისტორიასთან, საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, თანადროულობასთან. ამ გამოკვლევებს წმინდა სახელოვნებათმცოდნეო მნიშვნელოვანების გარდა, უფრო ფართო, ზოგადი კულტურულ-ისტორიული ღირებულება აქვს. ამიტომაცაა, რომ ვახტანგ ბერიძის წიგნებს ერთნაირი დაინტერესებით ეტანება ხელოვნების ისტორიკოსიც, სხვა მომიჯნავე დარგის მეცნიერ-სპეციალისტიც და მკითხველთა ბევრად უფრო ფართო წრეც.

არ შეიძლება აქ არ მოვიხსენიოთ ვახტანგ ბერიძის კიდევ ერთი პატარა წიგნი, ენციკლოპედიური ხასიათის ნაშრომი – „ძველი ქართველი ოსტატები“, წლების და წლების განმავლობაში ნაგროვები და ანბანურ რიგზე განწყობილი ქართველ ხუროთმოძღვართა, ეკლესიების მომხატველთა, ოქრომჭედელთა, ხელნაწერი წიგნების გადამწერთა და დამსურათებელთა სახელები (პირველად გამოქვეყნდა 1956 წელს, მეორე, შევსებული გამოცემა კი 1967 წელს). ამ ხელოვნებათა „შემოქმედებითი ბიოგრაფიდან“, სამწუხაროდ, არაფერი შემოგვრჩა – არც თავად შემსრულებელ-ოსტატთა მინაწერებში, არც ჩვენს მემატრიანებს შემოუნახავთ რაიმე ცნობები. „ყოველთვის მაინტერესებდა წარმომედგინა თვით ის ცოცხალი ოსტატები“ – წერს ერთგან ვახტანგ ბერიძე თავისი „მოგონებების“ წიგნში, და დიდი სინანულით აგრძელებს – „რა სიხარული იქნებოდა, რომ ჩვენ გვეცოდნოდა, ვინ იყვნენ ნამდვილად იგივე არსუკისძე, ივანე მორჩაისძე, საკოცარი, ჰარაბაი, ფარეხისძე, ან ვინ იყო ის გენიოსი, რომელმაც მცხეთის ჯვარი შექმნა, შექმნა ბაგრატის ტაძარი, ვანნაძიანის ყველაწმინდა და ალავერდი“.

ცალკე თემაა ვახტანგ ბერიძის პუბლიცისტური საქმიანობა, მისი მძაფრი, მკვეთრი კრიტიკული წერილები, ნარკვევები, მისი საჯარო გამოსვლები. ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობას არცთუ იშვიათად უხდებოდა ბრძოლა სხვადასხვა ჯურის მეცნიერთა „ბრალდებების“ გასაქარწყლებლად, ზოგჯერ, რაც კიდევ უფრო სახიფათო და საშიშიც კი იყო, სახელისუფლებლო ინსტანციებიდან ატეხილი, სრულიად ხელოვნურად შეთითხნილი, ლამის „დანაშაულებრივი საქმეების“ მოგერიება, მათგან თავდაცვა, გადარჩენა. საკმარისია გავიხსენოთ წინარე საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისში გაჩაღებული „კამპანიები“ მთელი ქართული მეცნიერების და, კერძოდ, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წინააღმდეგ. ყველა ეს ღონისძიება სრული კრახით დამთავრდა. ამ სამსახურშიც ვახტანგ ბერიძე, ინსტიტუტის სხვა თანაგუნდელთა გვერდით, ერთგულ და საიმედოდ დარაჯად ედგა გიორგი ჩუბინაშვილს, ჩვენს მეცნიერებას, ჩვენს კულტურას.

სრულიად განსაკუთრებულია ვახტანგ ბერიძის როლი ქართული ხელოვნებისა და ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის მონაპოვართა საერთაშორისო სარბიელზე გატანის საქმეში. ამ მიმართულებით არაერთი სასიკეთო ნაბიჯი გადაიდგა გასული საუკუნის 70-იან – 80-იან წლებში (მას აქვთ, რაც ჩვენს

ქვეყანას საამისო პირობები შეექმნა) და ყველა ეს ნაბიჯი ვახტანგ ბერიძის სახელთანაა დაკავშირებული, არ შეიძლება აქ უწინარესად, არ აღინიშნოს ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი ექვსი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რომელიც მონაცვლეობით იმართებოდა იტალიასა და საქართველოში (1974-1989 წლებში) და რომელთა მოთავე და ორგანიზატორი, უცხოელ კოლეგებთან ერთად, ვახტანგ ბერიძე გახლდათ. ეს იყო ქართული მეცნიერების, ქართული კულტურის ნამდვილი დღესასწაული. ამ ფორუმებს დიდი გამოხმაურება ხვდა წილად ჩვენშიც, საზღვარგარეთაც. მათ მოყვა ქართული ხელოვნების ნაწარმოებთა გამოფენები ჟენევაში, ბელგრადსა და ვენაში, პარიზში. ოთხივე ამ გამოფენისათვის გამოიცა მდიდრულად დასურათებული კატალოგებიც. ამ ფორუმებს, ამ შეხვედრებს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ უკვე კარგა ხანია დასავლეთის სხვადასხვა ქვეყნის სპეციალისტები ასეთ ინტერესს იჩენენ ძველი თუ ახალი ქართული ხელოვნების მიმართ; ასეთი კონტაქტების შედეგია, რომ ბოლო ათეული წლების განმავლობაში არაერთი შესანიშნავი წიგნი დაიბეჭდა საზღვარგარეთის სხვადასხვა ცნობილ საგამომცემლო ცენტრში უცხოელი სპეციალისტების (იტალიელი, ფრანგი, გერმანელი, ბელგიელი, უნგრელი) და ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსების თანავეტრობით. ყველა ამ საქმეში ვახტანგ ბერიძის წვლილი დიდზე დიდია.

საოცრად მასშტაბურია ვახტანგ ბერიძის საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზი. უთუოდ გაგვიჭირდება, გავიხსენოთ XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართული კულტურის ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი მოვლენა, ვახტანგ ბერიძე რომ არ ყოფილიყო მასში აქტიურად ჩართული. იგი ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების შუაგულში ტრიალებდა მუდამ, ყველგან და ყოველთვის ეხმანებოდა თავისი მართალი და გონივრული სიტყვით არამარტო საკუთრივ სახელოვნებო, არამედ კულტურის სხვა დარგის მოვლენებსაც – მწერლობას, თეატრს, მუსიკას, კინოს.

დიდი ამაგი მიუძღვის ვახტანგ ბერიძეს ახალგაზრდა მეცნიერთა და ხელოვანთა მომზადების საქმეში. მისი ხელმძღვანელობით და ზრუნვა-პატრონობით აღიზარდა არაერთი სპეციალისტი და შემოქმედი-ხელოვანი, რომელთაგან დღესაც ბევრი წარმატებით იღვწის ქართული მეცნიერების, ქართული კულტურის სარბიელზე. მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის დიდი საგანმანათლებლო მოღვაწეობა, რომელსაც ვახტანგ ბერიძე ეწეოდა ბევრად უფრო ფართო აუდიტორიისათვის – ტელევიზიის, რადიოს, ჟურნალ-გაზეთების საშუალებით, საჯარო ლექციებით, მოხსენებებით, გამოსვლებით, სხვადასხვა დაწესებულებებსა და ორგანიზაციებში, უმაღლეს სასწავლებლებში, სკოლებში, არამარტო თბილისში, არამარტო საქართველოს სხვა ქალაქებში, რაიონულ ცენტრებშიც, სოფლაც (მთასა თუ ბარში, ექსპედიციების დროს). არ ყოფილა არცერთი შემთხვევა, რომ ვახტანგ ბერიძეს ვინმესთვის უარი ეთქვა ასეთ დაძახილზე. ეს იყო მისი მტკიცე, ურყევი მოქალაქეობრივი პოზიცია. მას კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული, რომ ასეთი მისია, ასეთი ვალდებულება ჩვენი საზოგადოების, უპირველესად, ჩვენი ახალგაზრდობის წინაშე, ჩვენი ქვეყნის სამომავლოდ არანაკლებ მნიშვნელოვანია (იქნებ უფრო მეტიც), ვიდრე საკუთრივ მეცნიერება, თუნდაც მეცნიერული აღმოჩენები. ამიტომ იყო, რომ იგი ასეთი პასუხიმგებლობითა და ასეთი ხალისით ეკიდებოდა ამ მსახურებას, ამიტომ ართმევდა იგი ასე დაუზარებლად ამდენ დროს თავის პირადულს, თავის საკუთარ შემოქმედებას.

ვახტანგ ბერიძე გასული საუკუნის მიწურულს გარდაიცვალა 86 წლისა.

სავსე ცხოვრებით იცხოვრა, ბევრი რამ მოასწრო, ბევრს გასწავდა, არაერთ სწავლეთო საქმეს დაადგა თავი, ბევრსაც მოესწრო, ცუდსაც, უმსგავსოს, შემზარავსაც, კარგიც ბევრი ნახა, სიცოცხლის ფასიც ბევრჯერ შეიცნო. მრავალმხრივი ნიჭიერების კაცი იყო, თავისუფლად შეიძლებოდა გამოსულიყო მაღალი რანგის ისტორიკოსიც, ლიტერატორიც ანდა არქიტექტორი. ყველა სხვას მან ხელოვნებათმეცნიერება არჩია. და როგორ მოიგო თავად ამ დარგმა, როგორ გააფართოვა და გაამდიდრა მან თავისი გამოკვლევებით ქართული მეცნიერების ეს საგანძური. მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან კიდევ ბევრია გამოსავლენი, მისახედი (ხელნაწერები, დღიურები, ნახაზები, ჩანახატები, მოსავლელია პირადი წერილებიც, უამრავი, ზოგი საქმიანი – ქართველი თუ უცხოელი სხვადასხვა მეცნიერ-სპეციალისტების, მოღვაწის გამოგზავნილი, ზოგიც ამა თუ იმ მოქალაქისა, – უბრალოდ მოსაკითხი, სამადლობლო სიტყვებით გაწეული სამსახურისათვის); დაგვიტოვა მან დასაბუჯდად გამზადებული ნაშრომებიც: მონოგრაფია ნიკო ფიროსმანზე, რომელიც უკვე გამოქვეყნებულია, გამოქვეყნდება მალე ორტომეული შუა საუკუნეებისა და XIX საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ.

პიროვნულადაც ბატონი ვახტანგი გამორჩეული იყო – გარეგნობითაც, მდიდრული შინაგანი ბუნებითაც. მუდამ ელეგანტურად გამოწყობილი (შინ თუ გარეთ), უმაღლესი სისადაცემი, მიმზიდველი, ყველასთან ღია, გახსნილი, მომნუსხველი სიტყვა-პასუხით; მართლა რჩეული იყო, მართლა უდახვეწილესი ინტელიგენტი. უმთავრესი ხიბლი მისი პიროვნული ბუნებისა მაინც მისი სიყვარულის ნიჭი იყო. უყვარდა ადამიანი, ყველა უყვარდა, ახლობელიც, შორებელიც, დიდიც, პატარაც; ახარებდა სხვისი გამარჯვება, სხვისი თუნდაც უმნიშვნელო წარმატება, უჭირდა ვინმეზე რაიმე ძვირის, რაიმე აუგის არათუ თქმა, მოსმენაც კი, არისტოკრატი სულის პატრონი იყო, სიყვარულისა და სიკეთის უშურველად გამცემი: თავადაც დიდი ჯილდო არგუნა ბედმა – სახალხო აღიარება, სიყვარული და პატივისცემა, ჩვენშიც, ჩვენი საზოგადოების სხვადასხვა ფენაში, გარეთაც, უცხოეთის სხვადასხვა ქვეყნის სწავლულ-მეცნიერთა შორისაც.

Teimuraz Sakvarelidze

100 Anniversary of Vakhtang Beridze

The article is concerned with the life of famous Georgian art historian Vakhtang Beridze (1914-2000); he is characterized as a scholar, a pedagogue and orator, a person of refined culture.



ვახტანგ ბერიძე
მკვლევარი, მოღვაწე, მასწავლებელი
(მოგონებები)

გამოჩენილი მეცნიერი, ქართული ხელოვნებისა და კულტურის ისტორიის მკვლევარი, აქტიური საზოგადო მოღვაწე, გამორჩეული პიროვნება, თაობათა აღმზრდელი – აკადემიკოსი ვახტანგ ბერიძე – ჩემი ხელმძღვანელი ბრძანდებოდა. ოთხი ათეული წლის მანძილზე მის გვერდით ვიყავი, თითქმის მუდმივად. მივიღე ცოდნა, გამოცდილება – პროფესიული, ცხოვრებისეული. მოსაგონარს რა გამოლევს, მაგრამ ამჯერად, მისი დაბადებიდან 100 წლისთავზე, მხოლოდ ზოგი რამ მინდა გავიხსენო.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის სტუდენტებს „ხელოვნების ისტორიაში“ არ გაგვიმართლა. ლექციები დუნედ და უინტერესოდ მიმდინარეობდა; სწირად გვიცდებოდა. კურსი ჯახირ-ჯახირით ჩავამთავრეთ, ჩავაბარეთ და დავრჩით „ნაკლულად“. მოგვიანებით ფაკულტეტის ერთ-ერთ ხელმძღვანელს „სხვათაშორის“ ვკითხე – ჩვენს პროგრამაში კიდევ ხომ არ არის-მეთქი რაიმე სახის ხელოვნების ისტორია. არც დაფიქრებულა, ისე მიპასუხა: თუ ხელოვნების ისტორია გაინტერესებს, წადი და ვახტანგ ბერიძეს უსმინო. დავიმახსოვრე. დავიმახსოვრე და ერთ მშვენიერ დღეს (ჩემთვის მართლაც მშვენიერს, რაც წლების შემდეგ დამიდასტურდა) მე და ჩემი მეგობარი „ფეხაკრეფით“ შევედით თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემიაში და ბ-ნ ვახტანგ ბერიძეს, მისი სალექციო აუდიტორიის წინ, ატუხულები დავხვდით. „თუ შეიძლება თქვენს ლექციებზე დავესწროთ“ – ძლივს ამოვთქვი. შეაღო კარი და უსიტყვოდ შეგვიპატიჟა.

პატარა ოთახში ხუთი სტუდენტი დაგვხვდა, მგონი მხატვრები. დავსხედით. ბ-მა ვახტანგმა წიგნები ამოაღაგა მოზრდილი ჩანთიდან და დაიწყო – იტალიური რენესანსი. სიენის სკოლიდან ჩავერთეთ სტუმრები. მანამდე ერთი ლექცია უკვე ჩატარებული ჰქონდა. დაიწყო და გააგრძელა საუბარი დინჯად, დაბალი ხმით, ლაკონური ფრაზებით, წუთიერი ინტერვალებით რეპროდუქციაზე მსჯელობისას, რათა სტუდენტები თვითონ დაგვეკვირვებოდით ნათქვამ-განმარტებულს. ასე „გავიარეთ“ ჯოტო, მაზაჩო, ბრუნელესკი..., ლეონარდო, რაფაელი, მიქელანჯელო და შევჩერდით მანიერისტებთან. მთელი სემესტრი ხელოვნებათა სიბრძნე-მშვენიერების ამ გასაოცარ სამყაროში „გვატარა“ ყოველგვარი ლიტონი ემოციების გარეშე, თითოეული ლექციის შემდეგ მოჯადოებულნი მისი მჭერმეტყველებით, ნანახით, განცდილით. (ზოგჯერ ქართული ხელოვნების, კულტურის, ლიტერატურის შესახებაც გვესაუბრებოდა ხოლმე, მოკლე ჩანართებით). ვტოვებდი ჩემს უინტერესო (უპირატესად) ლექციებს და გავრბოდი აკადემიაში. ბ-ნ ვახტანგთან ჩემი (ჩვენი) ურთიერთობა მხოლოდ სალექციო თემის გარშემო კითხვა-პასუხე-

ბით ამოიწურებოდა. ვერც მე ვბედავდი შეთამამებას და არც ბ-ნი ვახტანგ ბრძანდებოდა ახალგაზრდებთან „პირად“ (უსაგნო) საკითხებზე ლაპარაკის მოყვარული.

მხოლოდ ერთხელ გავცდი ლექციების თემატიკას, მაგრამ არც ისე შორს. შაბათ-კვირას თანაკურსელმა რამდენიმე მეგობარი დაგვპატიჟა თავისთან საჩხერეში, სადაც მანამდე არ ვყოფილვარ და არც არაფერი ვიცოდი, რა შეიძლება ბოდა გვენახა, სხვიტორში აკაკის სახლ--მუზეუმის გარდა. ვკითხე. აშკარად ეს იამოვნა: სავანე და ერედვიო – მითხრა; რამდენიმე განმარტებაც დაუმატა და მირჩია „ქართული ხელოვნების“ („ რს ეორგიცა-ს“) პირველი ტომისთვის გადამეხედა. მივედი საჯარო ბიბლიოთეკაში და აღმოვაჩინე: ვ. ბერიძე, „ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა“ და – „სავანე (XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი).“ „გადავხედე“ კი არა ორ-ორჯერ წავიკითხე თითოეული სტატია. ასეთი საინტერესო და ადვილად გასაგები არაფერი წამიკითხავს (ამთავითვე დავძენ, რომ ეს ჩემი პირველი შთაბეჭდილება, სრულიად „უმწიფარი“ ახალგაზრდისა, არც შემდგომში შეცვლილა, პირიქით გამყარდა და ეხება ვახტანგ ბერიძის მთელს უზარმაზარ მეცნიერულ ნამოღვაწარს, და არამარტო მეცნიერულს); გავაკეთე ამონაწერები, ზოგი რამ დავიხეპირე კიდევ... მოვიხილეთ ეს ორი უმწვენიერესი ეკლესია (ეხვევში ასვლა გაგვიჭირდა). თანამგზავრები (იქაურებიც) „პირდაღებულები“ მისმენდნენ. საიდან ამდენი... მხოლოდ უკანგზაზე გავამხილე ჩემი „ცოდა-განათლების“ წყარო. მაგრამ დაბრუნებული – „ჩავიჭერი“: ბ-ნი ვახტანგს მოკლედ, ღუღლულით ვუამბე „რადაცა“ ჩვენი მოგზაურობის შესახებ. ოდნავ გაღიმებული მისმენდა. ორი-სამი „დეტალი“ ფრთხილად შემისწორა. და მაინც, ჩემში საბოლოოდ გამოიკვეთა რწმენა საკუთარი მომავლისა, თუმცა რეალურ საფუძველს მოკლებული, უნიადაგო, ყოველად უიმედო რწმენა.

სამხატვრო აკადემიის შემდეგ, კიდევ ერთხელ ვნახე ბ-ნი ვახტანგი, უფრო მოვუსმინე შორიდან, „იმელის“ ვრცელი დარბაზის ტრიბუნიდან. იხილაგდნენ „საქართველოს ისტორიის“ ახალი სახელმძღვანელოს მაკეტს. ცხარე კამათი გაიმართა. გამომსვლელები თავს ესხმოდნენ ერთმანეთს. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ერთი გაწიწმატებული პროფესორი, რომელიც თურმე ოციან წლებში იარაღით დარბოდა და კომუსტების მოწინააღმდეგეთ, განურჩევლად ყველას, უმოწყალოდ ხვრეტდა. გაუხსენეს შორაპნის რკინგზის სადგურში ხალხით გაჭედილი ვაგონის დაცხრილვა და ჩაქოლეს. ბ-ნი ვახტანგი საკმაოდ ხანგრძლივი და უაღრესად მწვავე (მამას – ეუკოლ ბერიძეს, იმ დროს ჩამორტმეული ჰქონდა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტობა, კიდევ ორ აკადემიკოსთან ერთად) მოხსენებით გამოვიდა. დარბაზმა რამდენჯერმე ტაშით გააწყვეტინა სიტყვა (დაწერილს კითხულობდა)... მაკეტი ჩაფლავდა.

გვიან ხშირად მომისმენია ბ-ნი ვახტანგის გამოსვლები – ვრცელი, მოკლე, დაგეგმილი, ექსპრომტად, – სხვადასხვა საკითხზე, სხვადასხვა აუდიტორიის წინაშე, ყოველთვის მსმენელზე ორიენტირებული და „მორგებული“, ყოველთვის საინტერესო და ბრძნული, ვითარების შესატყვისად მშვიდი, ემოციურიც, მაგრამ არასოდეს ზღვარსგადასული, ცხადად აქცენტირებული პრობლემტიკით – ორატორული ხელოვნების ჭეშმარიტი მაგალითები.

გავიდა, მგონი, სულ წელიწადნახევარი და მოულოდნელად, უფლის წყალობით (აბა, მე რა უნდა მეღონა) და ქ-ნ რენე შმერლინგის მოწადინებით, მეს-

უთუ კურსელი, აღმოვჩნდი საკრალურ გარემოში – საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში (ვერ ვგუობ მის დღევანდელ – ჩახლართულ სახელწოდებას, რაც მითქვამს კიდევ, მაგრამ იქნებ უკეთესიცაა, რომ ძველი ხსოვნაში დარჩა; ზოგჯერ ნოსტალგიაც სასიამოვნოა, მით უფრო თანამედროვე აბსურდულ ყოფაში, იმ შორეული საწყისებით გაჯერებული). ქ-მა რენემ ინსტიტუტის დირექტორის – აკადემიკოს გიორგი ჩუბინაშვილის ვიწრო კაბინეტში სწორედ იმ დროს შემიყვანა, როცა იქ დირექტორის მოადგილე – ვახტანგ ბერიძე იმყოფებოდა. თუმცა ქ-ნ რენეს რეკომენდაციას, ერთის გარდა, სხვისი დასტური არ სჭირდებოდა და არც ის იცოდა, ბ-ნ ვახტანგთან ოდესმე რაიმე ურთიერთობა თუ მქონია, გვიან მივხვდი, რომ ამით მან საკუთარი ინიციატივა მეორე „ხელისუფალთანაც“ შეათანხმა. კაბინეტში შორიდან დავინახე თეთრწვეროსანი ბრძენკაცი (მერე გავიგე, რომ სვანები ჯგრაგს – წმინდა გიორგის ეძახდნენ); ფეხები ამებლანდა, კარადებს გამოვედე, სმენა დამეხშო; რა ილაპარაკეს – არ გამიგონია; ალბათ, ბევრი არაფერი. სწრაფად გამოვედი და ამოვისუნთქე.

დროული კაცის დღევანდელი გადასახელიდან კიდევ ერთხელ დავადასტურებ ინსტიტუტის აღიარებულ გამორჩეულობას და ვიტყვი: საქართველოში არ არსებულა (არც სხვაგან; ანალოგიური „პროფილის“ ბევრ სამეცნიერო ორგანიზაციას ვიცნობ ჩვენშიც და სხვა ქვეყნებშიც) ასეთი მძლავრი ეროვნული სულიერებით დამუხტული, ჭეშმარიტი მეცნიერული იდეებითა და შესაძლებლობებით აღჭურვილი, მიზანმიმართული, მოქმედი, შედეგიანი ერთობა ადამიანთა, როგორც ინსტიტუტის კოლექტივი იყო და, რაც ბ-ნ ვახტანგს ჩვეული სისრულით აქვს გადმოცემული წიგნში „ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი“ (სხვაგანაც). ასეთი სამეცნიერო დაწესებულება (მით უფრო – არასამეცნიერო) არ არსებულა და ვერც იარსებებს. დროც შეიცვალა (ვის მოუბრუნდება ენა და იტყვის – ის დრო ცუდი იყოვო) და აღარც ინსტიტუტის ფუძემდებლები არიან ამქვეყნად. მე კი „თავს ბედნიერად ვთვლი, რომ სწავლა და ურთიერთობა მომიხდა მაღალი მეცნიერული ღირსებების, გულწრფელი მამულიშვილური ინტერესების მქონე პიროვნებებთან, რომელთა მიმართ მაღლიერების გრძნობა მთელი ცხოვრების მანძილზე მომყვება“ (ეს ჩემი ციტატაა, კარგახნის წინ დაწერილი). ისინი აღარ არიან, მაგრამ მათი უდიდესი წვლილი ერის მრავალსაუკუნოვანი სულიერი მემკვიდრეობის კვლევა – წარმოჩინების საქმეში „საშვილიშვილოდ გადაეცემის“.

ინსტიტუტში გავიარე უკლებლივ ყველა საწყისი საფეხური – სტაჟორის, პრეპარატორის, ლაბორანტისა; დაემკვიდრდი (გავშინაურდი) ისტორიის მუზეუმის ადმინისტრაციული კორპუსის რამდენიმე ოთახში, რომლებშიაც ინსტიტუტი იყო შეკედლებული და, „მივადექი“ ასპირანტურას.

პირველი გამოცდა სპეციალობაში: ბ-ნი ვახტანგი მიხმობს. მივდივართ – ის წინ, მე უკან. ჩავედით და ავედით კიბეებზე; გადავჭერთ მუზეუმის ეზო (ლამაზი იყო – დინოზავრის ჩონჩხით, რადეს ბიუსტით, აუზით, მწვანე მოლით, ხეებით... ამჟამად გატიტვლებულ-გაპრიალელებულია უსიამოვნოდ). ბ-ნმა ვახტანგმა კარი გააღო. მოვხვდით მუზეუმის ექსპონატებით სავსე საცავში. ყველა საგანი იატაკზე იდო, მათ შორის მცხეთის ჯვრის აღმოსავლეთ ფასადის სამი რელიეფის თაბაშირის ასლები. ამარჩევინა ერთ-ერთი. კვლავ მომესმა გასაღების ღრჭი-



ალი. ჩამკეცა. დაფჯექი. ვწერე და ვწერე (ნეტავ როგორი გამომივიდა? არაფერს უთქვამს). მომაკითხა ორსაათნახევრის შემდეგ. უკან რატომღაც უფრო ჩქარა ვიარეთ – მან გრძელი ნაბიჯებით, მე სირბილით. აკანკალებულ ხელში დაწერილი ფურცლები მიფრიალებდა, რომლებიც დირექტორის კაბინეტში, საგამოცდო კომისიას დაუვდე მაგიდაზე (მგონი დამიცვივდა). კომისიაში შედიოდნენ ბ-ნი გიორგი, ბ-ნი ვახტანგი, ქ-ნი რენე, ქ-ნი თინა ვირსალაძე, ბ-ნი ზაქარია (ზაქრო) მაისურაძე და ქ-ნი სარა ბარნაველი. გამოცდა საათზე მეტხანს გაგრძელდა. „გამწურეს“. ბოლოს კი მითხრეს – შენს ნაწერს წავიკითხავთ და ნიშანს ხვალ გაიგებო. იმ დამეს, როგორც იქნა, გაუუძელი. მერე სხვა გამოცდებიც ჩავაბარე და... ხელმძღვანელად ბ-ნი ვახტანგი დამინიშნეს.

სადისერტაციო თემის შერჩევა გაჭირდა. კვლავ ქ-მა რენემ „მიშველა“ – დამითმო თავისი საკვლევი ძეგლი – გერგეტის სამება. დავიწყე მუშაობა. ხელმძღვანელს მაინცდამაინც არ ვაწუხებდი, მაგრამ მისგან ყურადღება არასოდეს მომკლებია. ახალგაზრდა მკვლევარის ჩამოყალიბებაში მასწავლებლის პიროვნულ თვისებებს, ხასიათს, დამოკიდებულებას ბევრად მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მის მითითებებს ან დიდაქტიკურ შეგონებებს.

გერგეტის სამება XIV საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღდა და ბუნებრივია, კვლევის პროცესში, ჩემთვის ძირითად დასაყრდენს წარმოადგენდა ვახტანგ ბერიძის „სამცხის ხუროთმოძღვრება“, ქართული ხელოვნებათმცნიერების უთვალსაჩინოესი ნიმუში და იმავდროულად გამორჩეული ავტორის თხზულებებს შორის; დასაყრდენს, არა მარტო გერგეტისა და საფარა-ზარზმა-ჭულებიეთის თანადროულობის გამო, არამედ – და ეს არის მთავარი – მკვლევარის მიერ მასალის სიღრმისეული წვდომის, მკაფიოდ წარმოჩენილი ამოცანების, თითოეული ნაგებობის ხუროთმოძღვრული სტილისტიკის, ზოგადი სტრუქტურის, ცალკეული დეტალების, მათი და სხვა – ახლო თუ შორი – ძეგლების ურთიერთმიმართების, წარწერების, ისტორიული წყაროების მრავალმხრივი ანალიზის შედეგად მიღებული ეჭვმიუტანელი დასკვნების, ამასთანავე, ძეგლებისა და მათი აღმშენებლების მიმართ ფაქიზი დამოკიდებულების, უწინარესად კი თხრობის სისადავის გამო. იგივე მახასიათებლები, სხვადასხვა კონტექსტში გარდასახული, სრულიად განსაკუთრებულ მიმზიდველობას ანიჭებს ვახტანგ ბერიძის ნებისმიერ თხზულებას.

„სამცხის ხუროთმოძღვრების“ ფაქტიურ გაგრძელებას წარმოადგენს ვახტანგ ბერიძის კიდევ ორი ვრცელი ნაშრომი, მიძღვნილი გვიანი შუა საუკუნეების საერო და საეკლესიო არქიტექტურისადმი, რომლებშიაც ზღვა მასალისა და მისი სპეციფიკის გამო, „შრომა“ ჭარბობს შთაგონებას. მათში კონკრეტული ძეგლების, ძეგლთა ტიპოლოგიური თუ ფუნქციური ჯგუფების, მშენებელთა და ეპოქის მიღწევა-ნაკლოვანებების, სიახლეთა და ტრადიციებთან კავშირის წარმოჩინებით განსრულებულია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ხანგრძლივი და მდიდარი ისტორია.

ვახტანგ ბერიძეს ამ „ხანგრძლივი ისტორიის“ არც ერთი ეტაპი უყურადღებოდ არ დარჩენია: ადრექრისტიანული ქართული ხუროთმოძღვრება, ტაოკლარჯეთის ძეგლების ადგილი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში, X-XIII საუკუნეების ქართული არქიტექტურა ქრისტიანული სამყაროს (ბიზანტიის, ახლო აღმოსავლეთის, სომხეთის, რუსეთის, საფრანგეთის, გერმანიის, იტალიის)

სამშენებლო ხელოვნების (კულტურის, ისტორიული მონუმენტების) კონტექსტში, შემდეგ – XIX საუკუნე და ბოლოს – XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ხელოვნება – ყველა ამ სფეროში თქვა თავისი დასამახსოვრებელი და გასათვალისწინებელი სიტყვა (სხვადასხვა ენებზე), ურომლისოდაც ქართული მხატვრული აზროვნების ისტორია ვერ იქნებოდა ისეთი სრული და სრულყოფილი, როგორც ჩვენდა საამაყოდ, დღეს მოგვეპოვება.

ვახტანგ ბერიძეს აქვს საინფორმაციო ხასიათის პუბლიკაციებიც („საინფორმაციოს“ ვამბობ მათი შედარებით „სიმშრალის“ გამო, თორემ აქაც სხვა ავტორებისგან ამოკრეფილ მასალებთან ერთად, ბევრი რამ მის მიერ არის გამოვლენილი და გამოკვლეული). ერთი, სადაც „შეკუმშულ“ შესავალს მოსდევს ხუროთმოძღვრული ძეგლების გრაფიკული და ფოტო ასახულობა და მათი მოკლე, ზუსტი დახასიათება; და მეორე – ძველ ხუროთმოძღვართა, მხატვართა მონუმენტალისტთა, ხატმწერთა, წიგნის მინიატურისტთა, მოქანდაკეთა, ოქრომჭედელთა, ხელსაქმის (მქსოველ) ოსტატთა შესახებ შემორჩენილი ცნობები.

ბ-ნ ვახტანგის ნაშრომებიდან ამ მოგონებებში რამდენიმეს ვასახელებ, რაც სიტყვას მოყვა, ნაწილს მხოლოდ სათაურით. მეტის ჩამოთვლაც შეუძლებელია – ასეულობითაა. აქ კი არც სათაურებს ვუთითებ, რაკი ნაგულისხმევთ სპეციალისტები ადვილად ამოიცნობენ და იმედია, არც სხვა წიგნიერთათვის იქნება უცხო. მე და ჩემისთანებს კი ხსოვნაშიც გვაქვს და ზოგი მაგიდაზეც გვიდევს. შესაბამისად, „მოგონებებს“ თავისუფლად განვაგრძობ, მოგონებებით ინსტიტუტზე.

ინსტიტუტი მშვიდად ცხოვრობდა. ჩავლილი იყო მძიმე და კრიტიკული 50-იანი წლები; მინელეზული შიში იმდროინდელი ტკივილიანი ამბებისა. ყველამ თავისი საქმე იცოდა და ბეჯითად მუშაობდა. სისტემატიურად იკითხებოდა მოხსენებები, ტარდებოდა ექსპედიციები, სამეცნიერო ღონისძიებები, ანგარიშები, მეცადინეობები. იმრავლა გამოცემებმა. გაიზარდა ინსტიტუტის ავტორიტეტი და საქმიანობის არეალი, რაშიაც მთავარ როლს ბ-ნი ვახტანგი ასრულებდა. ჩვენს სფეროში, ინსტიტუტთან შეუთანხმებლად, თითქმის არაფერი კეთდებოდა, კერძოდ კულტურის ძეგლთა საზოგადოებასა თუ სამმართველოში, სადაც ინსტიტუტის თანამშრომლები პირველობდნენ.

იზრდებოდა კოლექტივი. მიუხედავად თანამშრომელთა ხასიათების, ურთიერთდამოკიდებულების, ამა თუ იმ საკითხზე მოსაზრებათა სხვაობებისა, ინსტიტუტში შესაშური ერთსულოვნება სუფევდა; შესაშური მონათესავე კვლევითი დაწესებულებებისათვის და ამითაც ერთგვარად იზოლირებული (გაუცხოებული) მათგან. ინსტიტუტის ერთ-ერთ დამფუძნებელს, ბ-ნ ვახტანგის უახლოეს მეგობარს, ბ-ნ ლეო რჩეულიშვილს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ჩამოყალიბებული ხელოვნებათმცოდნეობის კათედრა სამხატვრო აკადემიაში, მაგრამ ჰუმანიტარული მეცნიერებისკენ მიდრეკილი ახალგაზრდისათვის ინსტიტუტი საოცნებო პერსპექტივას წარმოადგენდა; მასში მოხვედრილი კი უფროსების მზრუნველობით, სწრაფად პოულობდა საკუთარ ადგილს ამ მჭიდრო ერთობაში.

ინსტიტუტს ბ-ნი გიორგი განაგებდა, კვლავინდებურად. თანდათან ასაკი მოეძალა, სიარული გაუჭირდა, მაგრამ დროდადრო ერთდღიან ექსპედიციებში მაინც დადიოდა; ძლიერ მოტეხილმა სომხეთიც კი მოგვატარა (ხელის შეშველებას ადარ თაკილობდა). ვითარების შესატყვისად, მიმდინარეობდა ხე-

ლისუფლების ბ-ნ ვახტანგზე „გადადინების“, ნელი, ხანგრძლივი პროცესი, რომელიც არ დამთავრებულა – ინსტიტუტი ბოლომდე, ბ-ნ გიორგის გარდაცვალებამდე „ერთმართულ“ ორგანიზაციად დარჩა.

ახალგაზრდებს არც ბ-ნ გიორგისგან და არც ბ-ნ ვახტანგისგან ზედმეტი სიმკაცრე, მით უფრო უსამართლობა, არასოდეს გვიგრძენია. ასატან „გადაცდომებს“ უწუმრად გვპატიობდნენ დირექციაც და უფროსებიც. ერთ უიშვიათეს შემთხვევას ვერ გამოვტოვებ: რაღაც გაუგებრობის ნიადაგზე ბ-ნმა გიორგიმ შენიშვნა მომცა; ხომ ვერ შევედავებოდი, მაგრამ როგორც კი გაირკვა ჩემი უდანაშაულობა, დერეფანში შემხვდა, მხარზე ხელი მომიტათუნა და მომეფერა – „Ну что Тамаз, я вас обидел вчера“ – ცას ვეწიე სიხარულით.

მეორე ეპიზოდი შედარებით „ორდინალურია“: ხანდახან ორშაბათ დილას, ახალგაზრდები გავიპარებოდით ხოლმე სამსახურიდან და ახალ ფილმს ვნახულობდით რუსთაველის კინოთეატრში. ერთხელ დარბაზში ბ-ნი ვახტანგი დავლანდეთ, თვითონაც დაგვინახა და სწრაფად გამოვიძურწეთ იქიდან. უფროსები გვიან მოდიოდნენ ინსტიტუტში, ჩვენ კი „შეცთომილნი“ ამჯერადაც გადავრჩით; ჩვენი ეს უსაქციელობა ისევე, როგორც ბევრი სხვა, შეგვრჩა.

ბ-ნი ვახტანგი – დირექტორის მოადგილე სამეცნიერო სფეროში, ადმინისტრატორობასაც ითავსებდა. შესაბამისად, მეტ შენიშვნებს გვაძლევდა. ერთხელ „აფეთქდა“ კიდევ - კრებაზე მაგიდას ისე დაკრა ხელი, მაგიდა კინალამ დაიშალა. მაგრამ იმდენად ტაქტიანი ბრძანდებოდა, რომ არ მახსოვს ვინმე, ერთი, დაეტუქსოს. არავის დაასახელებდა, თვალეშშიაც არ შეხედავდა დამნაშავეს. საყვედური ყოველთვის ზოგადი, თუმცა ადრესატისათვის ადვილად მისახვედრი, დანარჩენებისთვის კი ყურადსაღები გამოსდიოდა, და ამითაც ბრაზი, დისციპლინის, ინსტიტუტში ჩვენი დროულად მოსვლა-წასვლის მოთხოვნით გამოწვეული, მალე და უკვალოდ უქრებოდა. ზემდგომი მაკონტროლებლებიც ითხოვდნენ, თორემ ყველას კარგად ესმოდა, რომ მხოლოდ ინსტიტუტში მუდმივი „ჯდომით“, საქმეს ბევრი ვერაფერი შეემატებოდა. სამდივნოს ოთახში ანტრესოლი გაკეთდა, ქვემოთ მაგიდები დაგვიდგეს (ზემოთ ფოტოთეკა განთავსდა), მაგრამ ვერც ამან გაამართლა. არც იყო აუცილებელი. ჩვენ ისედაც სრულად ვიყავით ჩართული ინსტიტუტის ცხოვრება-საქმიანობაში: ვმეცადინებოდით, ვმუშაობდით, დავდიოდით ექსპედიციებში, ღონისძიებებს არ ვაცდენდით; გულმოდგინედ ვეკიდებოდით ყველაფერს, რაც თითოეულ ჩვენთაგანს ევალებოდა და შეეძლო.

ბ-ნი ვახტანგი დილით კინოში, ვფიქრობ, იყო დროის რაციონალური გამოყენების აუცილებლობით განპირობებული. ბუნებით მოწესრიგებული, მიზანდასახული (რაციონალური) ბრძანდებოდა ცხოვრებაში. არაფერს აკლდებოდა. ყველაფერი აინტერესებდა – კინო, თეატრი, კონცერტი, გამოფენა, მოხსენება, სხდომა, თათბირი, კრება, განხილვა, ბიურო, კოლეგია, დღესასწაული... (შარვლების ტოტებაკაპიწებული სამი მამრის გედის ცეკვა „გედების ტბიდან“...) სუფრა (ამას დაუზბრუნდები). აქტიურად მონაწილეობდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში (ამას ვერ გავშლი). ამზადებდა და ხელმძღვანელობდა სამეცნიერო სესიებს, კონფერენციებს, საერთაშორისო სიმპოზიუმებს. აწყობდა ექსპედიციებს. მივლინებით დადიოდა სსრკ-ის ქალაქებში, საზღვარგარეთ და ყველგან ქვეყნისთვის სასიკეთო კვალს ტოვებდა. წერდა და ბეჭდავდა წიგნებს, სტატიებს. კითხულობდა ლექციებს სამხატვრო აკადემიაში, თეატრალურ ინსტიტუტში, კონსერვატორიაში.



სეირნობდა ძველი თბილისის ვიწრო ქუჩებში, იცოდა მისი ყოველი კუთხე-კუჩქული.

სუფრაზე იყო არაჩვეულებრივი თამადა, თანაც ისე, რომ წვეთი ღვინო არასოდეს დაუღვებია. პირველ აპრილს, ინსტიტუტის დაარსების ყოველწლიურ ზეიმზე, რომელსაც ბ-ნი გიორგი საკუთარ სახლში მართავდა ხოლმე, სუფრას უსათუოდ ბ-ნი ვახტანგი ხელმძღვანელობდა და ამშვენებდა თავისი მოკლე, ხატოვანი სადღეგრძელოებით. იყო ამადლებული განწყობილება, სიტყვები, სიმღერები, ცეკვა-თამაში... ბ-ნი გიორგი და მისი დარბაისელი მეუღლე, – ქ-ნი ნინო, სავარძლებში ისხდნენ და ბედნიერებით სახეგაბადრულები გვიმზერდნენ უსიტყვოდ. ქეიფი ღრეობაში არასოდეს გადაზრდილა. ბ-ნი ვახტანგი გვისმენდა და გვიყურებდა ღიმილით, რომელშიაც ზუსტად იყო ასახული სიმღერა-ცეკვის ხარისხი თუ ვითარებასთან (მომენტთან) შესატყვისობა. ამ ღიმილის მიხედვით ახალგაზრდები, ყოველგვარი ხელის აქნევის გარეშე, ვწვედით ან ვაგრძელებდით ქმედებებს (მე მაინცდამაინც ვერ ვაქტიურობდი).

ბ-ნი ვახტანგი მომღერალ-მოცეკვავე არასოდეს მინახავს (მგონი, არც ეხერხებოდა), მაგრამ ფორტეპიანოზე მშვენივრად უკრავდა და კლასიკური მუსიკის პანგებით სუფრას ხიბლს მატებდა. „პროგრამის“ აპოთეოსს, ყველაზე ეფექტურ „ნომერს“, წარმოადგენდა ბ-ნი ვახტანგის კარიკატურები, რომელთაც ეპიდიოს-კოპით (მაგიდაზე შედგმული შავი, უზარმაზარი ყუთით) ვახვენებდით ახალგაზრდები, ზეიმის მონაწილეთა დაუოკებელი სიცილ-ხარხარის თანხლებით. ბრწყინვალე კარიკატურისტი ბრძანდებოდა. მახვილი თვალით ჰქონდა „დაჭერილი“ პერსონაჟთა სახეები და მათი გამოკვეთილი შტრიხები – ქ-ნი თინა ვირსალაძის წარბები, ქ-ნი რენე შმერლინგის „დაბზარული“ ლოყა-ტუჩები... ან „ნაპოლეონი“ – ორსახოვანი იანუხი – ნაპო (პარმენ) ზაქარაია და ლეო რჩეულიშვილი... ასე მხიარულად მთავრდებოდა სუფრა გვიან ღამით. ბ-ნი გიორგი გამოგვაცილებდა, ხელს ჩამოგვართმევდა თითოეულს კარებთან და ჯგუფ-ჯგუფად ვტოვებდით იქაურობას.

მას შემდეგ, რაც ბ-ნი ვახტანგი დირექტორი გახდა, პირველ აპრილობის გაგრძელება ჯერ ტრადიციულად – საკუთარ სახლში სცადა. სუფრას თითქოს არაფერი აკლდა. ხალხიც ბევრი მოვიდა... აკლდა ბ-ნი გიორგი – სრულიად ნეიტრალური, მაგრამ მაგიური ძალა სუფრაზეც. ღვინო ნაკლებად „შინაარსიანი“ გამოვიდა. შემდეგ გადავინაცვლეთ ბუნების წიადში (გლდანის ნაკრძალში, კარსანში...). ბოლოს გავდიოდით ბ-ნი გიორგის საფლაოზე. თბილისის სახ. უნივერსიტეტის ეზოში. გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ინსტიტუტის (ამჟამად ეროვნული ცენტრი) დაფუძნების ამ დალოცვილი დღის აღნიშვნის აწინდელი, განსხვავებული, მაგრამ ვფიქრობ, წარმატებული ფორმა, მისასალმებელია და ვიმედოვნებ, არასოდეს მოიშლება.

ბ-ნი ვახტანგთან ექსპედიციებში ყოფნა-მუშაობა (რამდენჯერმე ადრე, ჩემი ასპირანტობისას) ნამდვილი ბედნიერება იყო; ბედნიერებაც და „ტვინების გამოტენვაც“ (ასე ვაფასებდით ჩვენს მდგომარეობას). არა სიტყვაუხვობით, არა ზედმეტი ჩაკირკიტებით, სწრაფად და ნათლად დაგვანახებდა ძველის ხუროთმოძღვრულ აღნაგობას, სივრცეს, მასებს, ფორმებს, ორნამენტაციას; გაგვაცნობდა მისი აშენების ეპოქას, შემდგომ თავგადასავალს, პარალელურ მასალებს, გვიპასუხებდა კითხვებზე – თანაც ისე, რომ გვეგრძნო არქიტექტურასა და ერის ჭკუ-

მარიტ ღირებულებებს შორის მჭიდრო კავშირი”, რომ ნაგებობის (ნაგებობათა) „მიხედვით შესაძლებელია ხალხის სულიერი ისტორიის წარმოდგენა“ (ვიოლე ლე დიუკის ეს შეგონება ერთხელ გაიმეორა კიდევ, ვრცლად და სრულად).

ამას ემატებოდა ზღაპრული საღამოები – საუბრები ხელოვნებაზე – ახალ დადგმებზე თეატრებში, ფილმებზე, მუსიკაზე... მაგ, წმ. პეტრე ტაძრის შესახებ რომში, სადაც რაიტის მსუბუქი ირონიით, მიქელანჯელომ შექმნა გრადიოზული ქანდაკება - პართენონს დაადგა პანთეონი – გუმბათი, რომელიც შემდეგ მრავალი ქვეყნის ოფიციალურ ნაგებობათა მისაბამად, ძალაუფლების სიმბოლოდ იქცა.

ბ-ნი ვახტანგის ექსპედიციებიდან კონკრეტულად მხოლოდ ერთს შეეხებოდა. ჭიათურის რაიონში გაფეხვით ახალგაზრდები. ბუნებრივია, წინასწარ გავეცანით მის შესანიშნავ გამოკვლევას XI საუკუნის კაცხის ტაძრის შესახებ, მაგრამ უშუალოდ ძეგლის მოხილვისას, „სხვანაირად“ გახსნა ჩვენთვის მისი მხატვრულ-სტილისტიკური ღირსებები; ისეთ დეტალებზე გაგვიმახვილა ყურადღება, რომლებიც დიდი ხნის წინ დაწერილ ნაშრომში ნაკლებად არის აქცენტირებული, ან საერთოდ არ ჩანს. ეს იყო კვლევის გაგრძელება (საინტერესო თემაზე ფიქრი უსასრულო პროცესია). მითითებული დეტალები ავზომით და გადავიღეთ. მოგვიანებით ვნახეთ მღვიმევი და კიდევ რამდენიმე ეკლესია.

დღისით დაღლილები, შებინდებისას, ქალაქში გავედით და ოდნავ განათებულ პარკში, სკამზე ჩამოვჯექით. მთავარი „მთხრობელი“, რა თქმა უნდა, აქაც ბ-ნი ვახტანგი ბრძანდებოდა. არ მახსოვს, რას მოაყოლა – კოზმა პრუტკოვი ახსენა და განავრცო, ოდნავ სარკასტული ტონალობით. ჩამოთვალა XIX საუკუნის რუსი პოეტები (ჯგუფი, სამძო), უკლებლივ ყველა, გვარ-სახელებით, რომლებიც არარსებული პრუტკოვის სახელით, პაროდირებს, სატირულ ლეგენდებს, ანეგდოტებს ლექსებად აქვეყნებდნენ; ამხელდნენ რუსული საზოგადოების სიბრყველს, სიხარბეს, უმეცრებას, რაც შემდეგ ზოგადრუსული მენტალობის მახასიათებლად ჩამოაყალიბეს. ხოლო ამის დასადასტურებლად პრუტკოვის ბიოგრაფიაც გამოიგონეს და მისი პორტრეტებიც კი დახატეს. „ტირადა“ ბ-მა ვახტანგმა ერთი ასეთი ლექსით (მგონი „წერილი კორინთოდან“) დაასრულა (ბარე, ორ რუსს არ ეცოდინება ამაზე ამდენი) და კიდევ – ბ-ნი ვახტანგთან საუბრების დეტალები იმიტომაც მოვიტანე, რომ ეს ყოველივე იყო არა მარტო მსმენელზე ზემოქმედი, მას თვითონაც აშკარად ახალისებდა საკუთარი მეხსიერების გამომხეურება (საინტერესო, უწინარესად, შენი თავისთვის უნდა იყო).

ბ-ნი ვახტანგი ახალგაზრდებს გულისხმიერებით ეკიდებოდა, მაგრამ გამორჩეულად არავის; რა თქმა უნდა, არც მე. მასთან ურთიერთობაში გამორჩეულობის „პრეტენზია“ სხვებს ბევრად მეტი ჰქონდათ. ასეთ „ფონზე“ დღემდე ვერ ამისხსნია „შოკი“, რომელიც 1969 წლის 30 აგვისტოს მისგან მივიღე. ინსტიტუტის დიდი ოთახის წინ ვიდექით. ბ-მა ვახტანგმა კიბეები სწრაფად ამოიარა, ჩაერთო საუბარში, თემა შემოაბრუნა და თქვა – კონსერვატორიის რექტორს ლექციებზე უარი ვუთხარიო. პაუზა. თვალი შეგვაველო ყველას, ჩემზე შეაჩერა – თქვენ ხომ არ წაიკითხავდითო – მითხრა. მეცნიერებაში „შედწევის“ პირველი ეტაპი უკვე გავდილი მქონდა და მასთან ასე თუ ისე შეთამამებულს, ენა ჩამივარდა. მაგრამ სწრაფად მივხვდი, რომ შემოთავაზება იმწუთიერი არ იყო. უარი გამოირიცხა. რას? – ვეკითხები. მსოფლიო ხელოვნების ისტორიას. როდის? –

პირველი სექტემბრიდან. ის ორი დამე თეთრად გავათენე ფიქრსა და კითხვას. გავისხენე აკადემიაში მისი ლექციები... მანერები... ხმის ტონალობა... და ზუსტად დროზე წარვდექი ოთხმოცკაციანი აუდიტორიის წინაშე. მიბაძვა არ გამომივიდა. აღარც მიცდია, მაგრამ ლექციებს ვკითხულობ აქამომდე, უწყვეტად.

მოგვიანებით ისე, რომ კონსერვატორიაში უკვე პრორექტორის თანამდებობაზე ჩემი ერთწლიანი მუშაობის ნახევარი თუ იქნებოდა გასული, მისგანვე გავიგე პირველად ჩემი კიდევ ერთი „აღმასვლის“ შესახებაც. ინსტიტუტში განზე გამიყვანა და სერიოზული გამომეტყველებით მეუბნება – „მითხრეს, რომ ხელოვნების მუზეუმის დირექტორად თქვენს დანიშვნას აპირებენო“ (უთხრეს კი არა, კითხეს, შეუთანხმეს; მაშინ მის გარეშე ასეთ გადაწყვეტილებას არავინ მიიღებდა. ინიციატორი კი სხვა იყო; მაღლობას ვწირავ განსვენებულს). მართლაც, სამთავრობო ინსტანციებში დაბარება-შემოწმება-გამოკითხვების შემდეგ, ასეც მოხდა. 1976 წლის პირველ იანვარს შევუდექი ჩვენს დიდ ეროვნულ საგანძურში მრავალწლიან, უმძიმეს, მაგრამ მთელი ჩემი არსების მომცველ საქმიანობას.

მუზეუმის დირექტორი – აკად. შალვა ამირანაშვილი კარგა ხნის გარდაცვლილი იყო. სასწრაფოდ შევუდექით მუდმივი ექსპოზიციების და შენობის სანახაობითი ნაწილის მოწესრიგებას. მითქვამს და გავიმეორებ – მთელი ჩვიდმეტი წლის მანძილზე ბ-ნი ვახტანგი გვერდში გვედგა. მასთან კონსულტაციების გარეშე, ამ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, მუზეუმში მნიშვნელოვანი არაფერი განხორციელებულა, მათ შორის ჩვენი ძვირფასეულობის საზღვარგარეთ გატანა-გამოფენებთან დაკავშირებული.

რისი გაკეთებაც ჩვენი ხელით შევძელით, გავაკეთეთ. პრობლემა გახდა საგანძურის ექსპოზიციის საფუძვლიანი განახლება-რეკონსტრუქცია. არადა, საჩქარო იყო. ახლოვდებოდა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი – ქართული კულტურის არნახული მასშტაბის სამეცნიერო ფორუმი, ბ-ნი ვახტანგის თაოსნობით. სანამ პროექტი გაკეთდა (ავტორები, არქიტექტორები – ვაჟა ორბელაძე და რეზო ბერიძე); სანამ ორგანიზაციული საკითხები (მავანთათვის ძნელად გადასახარში) მოგვარდა, სანამ სამუშაოები მიმდინარეობდა, დრო გადიოდა. ბოლოს დამეები ვრჩებოდით და მოვასწარიტ. ბ-ნი ვახტანგი კვირაში ერთხელ შემოგვივლიდა, რჩევებს მოგვცემდა და თან საკუთარი შეილის ნამოქმედარს „აკონტროლებდა“.

სიმპოზიუმის დღეებში – 1977 წლის 21-25 მაისს, მისი მონაწილენი მსოფლიოს უამრავი ქვეყნიდან და მათზე აყოლილი ჩვენი საზოგადოება, ერთბაშად მოაწყდნენ მუზეუმს. ერთი ჯგუფი ბ-მა ვახტანგმაც მოიყვანა – რა თქმა უნდა, იტალიელები – ჩვენგან დიდი პატივისა და მაღლიერების ღირსნი, პირველი სიმპოზიუმის ორგანიზატორები იტალიის ქალაქ ბერგამოში, რომლებიც ადრეც არაერთხელ იყვნენ ნამყოფი მუზეუმში. მათთან ერთად მობრძანდნენ, სხვა გამოჩენილი უცხოელი მკვლევარნიც. უნდა გენახათ, რა გატაცებით უყვებოდა ბ-ნი ვახტანგი სტუმრებს ბედიის ბარძიმის, თამარ მეფის გულსაკიდი ჯვრის, ანჩისა და ხახულის ხატების, სხვა ჩვენთვის საამაყო ძვირფასეულობათა შესახებ; როგორ ოსტატურად დაასრულა და „დაამრგვალა“ ექსკურსია; რა სიამოვნებით უსმენდნენ სტუმრები ერის მხატვრული აზროვნების სიმაღლეებით შთაგონებულ მის თხრობას (ეს იყო ექსკურსმძღოლობის ნიმუში, უწინარესად ჩემთვის. ექსკურსმძღოლი, ხომ, უმთავრესი პერსონაა მუზეუმში). სტუმრებმა მოი-

წონეს საგანძურის (ეს ტერმინი მე დავამკვიდრე; მანამდე „სეიფს“ უწოდებდნენ) ახალი ექსპოზიცია; შეგვაქეს. მოიარეს მუზეუმის კიდევ რამდენიმე დარბაზი და წავიდნენ (მომდევნო დღეებში თითქმის ყველა, კვლავ გვეწვია, მაგრამ ცალ-ცალკე, ზოგი ორ-სამჯერ, გვიან ღამითაც). გასვლისას ბ-ნმა ვახტანგმა – სხვა დროს ვეღარ მოვიცლიო, აწი თქვენ იცითო – დაგვიბარა. მომდევნო ჯგუფების (უამრავის) მიღება მე და ჩემს თანამშრომლებს მოგვიხდა.

სიმპოზიუმები ქართული ხელოვნების შესახებ ექვსჯერ ჩატარდა – სამი უცხოეთში, სამი თბილისში, სამწლიანი ინტერვალით (იყო სხვა საერთაშორისო სამეცნიერო თავყრილობებიც, ანალოგიური პრობლემატიკით), და ყველგან მათი თავკაცი ბ-ნი ვახტანგი ბრძანდებოდა. თითოეულზე, განსაკუთრებით საქართველოში, ზეადამიანური ენერჯის ხარჯვა მოუხდა. უცხოეთში ორგანიზაციულ საკითხებს მაინც, მასპინძლები აგვარებდნენ, აქ კი ყველაფერი მის მხრებზე გადადიოდა. სრულად გამოავლინა თავისი შესაძლებლობების კიდევ ერთი წახნაგი – ორგანიზატორის ნიჭი და უნარი. ზუსტად ჰქონდა გათვლილი ღონისძიებათა უკლებლივ ყველა შემადგენელი. უცხოელთა შერჩევამოწვევის პროცედურებთან და მათ ყოფით პრობლემებთან ერთად, სხდომების ჩატარების ადგილი, ხანგრძლივობა, მოსალოდნელი გადაცდომები; შემდეგ – ექსკურსიები, ძეგლების დათვალიერება, სპეციალური გამოფენები, კონცერტები (ხალხური სიმღერები, პროფესიული მუსიკა და ხელოვნება – აუცილებლად და ხაზგასმულად), მიღებები, მასპინძლობა და ათასგვარი წვრილმანი (სტუმრების თავისუფალი სეირნობაც კი), ერთიან, ჰარმონიულ მთლიანობაში იყო წარმოდგენილი. რასაკვირველია, სიმპოზიუმების პროგრამებში საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი უპირველეს ობიექტად იყო ჩასმული. გვიან ბ-ნი ვახტანგი იტყვის – „სიმპოზიუმების მოწყობის დროს დიდი ჯაფა დაგვადგა; მთელი ჩვენი ინსტიტუტი, ყველა თანამშრომელი უკლებლივ, თავგამოდებით მუშაობდაო,“ მაგრამ ამ „თავგამოდების“ საწყისი მისგან მომდინარეობდა და ყველაფრის ზუსტად შესრულებას თვითონ ადევნებდა თვალყურს.

სიმპოზიუმებს მალე ჩვენც – ხელოვნების მუზეუმმაც ავეუბით მხარი გამოფენებით. თვალსაჩინო ფონი შევუქმენით ქართული მხატვრული და მეცნიერული აზროვნების ამ მასშტაბურ გაბრწყინებას მსოფლიოში – თვალსაჩინო ინტელექტუალებისთვისაც და, რაც მთავარია, ვიზუალურად ზემოქმედი უბრალო მნახველ-მაყურებელზე. ადამიანთა მასებზე. პირველად, 1930 წლის შემდეგ, როცა აკად. გიორგი ჩუბინაშვილმა ძველი ქართული ხელოვნება გერმანიის ოთხ ქალაქში წარმატებით აჩვენა ევროპის საზოგადოებას, ჩვენ რთული ბარიერების გადალახვით (რომელთაც მოსკოვი გვიქმნიდა), მუზეუმში დაცული შუა საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობის, საიუველირო ხელოვნების და ხატწერის რჩეული ნიმუშები გამოვფინეთ ჯერ ვენევაში (1979წ.); შემდეგ ვენაში (1981წ.) – ბიზანტინისტების მსოფლიო კონგრესის მიმდინარეობისას, ბელგრადში და ბოლოს პარიზში (1982წ.). გამოფენების მომზადების ხანგრძლივ პროცესში მუდმივი კონტაქტები გვქონდა ბ-ნ ვახტანგთან, ბ-ნ ალექსანდრე (ლალი) ჯავახიშვილთან და სხვა სპეციალისტებთან. კვლავ ბ-ნ ვახტანგს დავიმოწმებ – „ამ გამოფენების მოსაწყობად დიდი შრომის გაწევა მოუხდა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმსო.“

პარიზის გამოფენა, განვრცობილ-გამდიდრებული საქართველოს სახ-

ელმწიფო მუზეუმისა და ხელნაწერთა ინსტიტუტის ექსპონატებით, მაქსიმალური სისრულით ასახავდა ქართულ ხელოვნებას უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე და დანარჩენებზე მიმზიდველი გამოვიდა. (მარტო ჩვენი ემიგრანტების სიხარული რად ღირს!). ექსპოზიცია გაიმართა ლუერის პატრონაჟით, საფრანგეთის ეროვნულ გალერეაში – გრან პალეში; ეწოდებოდა „ოქროს საწმისის ქვეყანაში“ და ტრიუმფით გაგრძელდა მთელი სამი თვის მანძილზე. პრესა წერდა, რომ „ევროპისათვის ეს იყო უცნობი ცივილიზაციის აღმოჩენა.“ ამას ემატებოდა ახალი ქართული ხელოვნების გამოფენები (ფიროსმანის და სხვა მხატვრებისა), რომლებიც ასევე გეგმაზომიერად გაგვქონდა მსოფლიოს გამორჩეულ ცენტრებში (ბერლინი, ბუდაპეშტი, რომი, ტოკიო). თითოეულ გამოფენას თან ახლდა მდიდრულად გაფორმებული, ვრცელი ინფორმაციის შემცველი კატალოგები, ლექცია-საუბრები (ჩვენი, უცხოელი სპეციალისტებისა), პრესა, რადიო, ტელევიზია, ეფექტური რეკლამა. გამოფენები დაათვალიერა მილიონობით მაყურებელმა. თანდათან ჩამოყალიბდა აზრი, რომ მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხელოვნება წარმოადგენს ევროპული კულტურის ორგანულ, განუყოფელ ნაწილს, უთუოდ გასათვალისწინებელს საკაცობრიო ცივილიზაციის ისტორიაში.

სიმპოზიუმებმა და გამოფენებმა მსოფლიო საზოგადოებას დაანახა, რომ „საქართველო მხოლოდ ძველი, ოდესღაც აყვავებული ხელოვნების ქვეყანა კი არ არის, არამედ ცოცხალი, დღევანდელი და მომავალი შემოქმედების ქვეყანაა, და ამ ცოცხალი შემოქმედების ერთ-ერთი საფუძველი ისიც არის, რომ ჩვენ უსაზღვროდ გვიყვარს ის ძველი საქართველო, რომელმაც ქართველობა შეგვიჩინა და დღევანდლამდე მოგვიყვანა. დასკვნის გამოტანა ყველას თვითონვე შეუძლო თავისი პროფესიული, კულტურული და ზნეობრივი დონის შესაფერისად.“ (ეს და ზემოთ რამდენიმე ციტატა ამოდებულია ვ. ბერიძის „მოგონებებიდან“).

აქვე მინდა დაგამატო არანაკლებ მნიშვნელოვანი რამე: სიმპოზიუმები და გამოფენები, ძირითადად მაინც ორიენტირებული უცხოელებზე და ჩვენთვის ესოდენ სასურველი შედეგების მომტანი, არ აღმოჩნდა მხოლოდ „ცალმხრივი“. რაკი ქართველ კაცს საკუთარი ნაფიქრალ-ნამოქმედარის ღირსების კრიტიკიუმად „საუცხოო“ მიაჩნია, უცხოთა მიერ ჩვენი წარსული მემკვიდრეობის ესოდენ მაღალმა შეფასებებმა, მძლავრი ზემოქმედება მოახდინა ქართული საზოგადოების განწყობასა და ცნობიერებაზე, ხელი შეუწყო იმ წლებში ეროვნული სულისკვეთების არნახულ აზვირთებას, რომელმაც ქვეყანა თავისუფლებამდე მიიყვანა.

ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (1983 წ.) წავიკითხე მოხსენება „ახალი მასალები უფლისციხის შესახებ“ (ვრცელი სახით დაიბეჭდა ჟურნალში „ბედი ქართლისა“), სადაც ვივარაუდე და ვცადე დამესაბუთებინა, რომ უფლისციხე ელინისტურ და გვიანანტიკურ ხანაში სატაძრო ქალაქს წარმოადგენდა. ეს იყო ამ უნიკალური ძეგლის იდუმალებით მოცული ისტორიისა და ურბანული სტრუქტურის ახლებურად გააზრების მცდელობა (დღემდე რომ ვეღარ „მოვეშვი“). ბ-ნი ვახტანგი დაინტერესდა. იმავე ზაფხულს ვთხოვე და გამომყვა უფლისციხეში, სადაც ხელოვნების მუზეუმის არქეოლოგიურ-არქიტექტურული ექსპედიცია მუშაობდა, ჩემი ხელმძღვანელობით. მოვიარეთ, რასაც მივწვდით – უფრო დეტალურად, ნაქალაქარის ცენტრალური უბანი – მაცვლიანი, ორსვეტიანი, კესონებიანი ტაძრები (ეს უკანასკნელი უწინ

თეატრად, თეატრონად მიაჩნდათ მკვლევარებს). ამჯერად, „მოხრობელი“ მე ვიყავი. მგონი, გადავღალე კიდევ. არაფერში შემდავები. ვფიქრობ, ჩემი მოსაზრებები მისთვის უფრო დამაჯერებელი გახდა. მაგრამ მას შემდეგ არ გამოუქვეყნებია რაიმე ისეთი, სადაც უფლისციხეს შეიძლებოდა შეხებოდა. მისი წიგნი „ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება“ – ერთად ერთი და არაჩვეულებრივი სახელმძღვანელო ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიისა, სადაც უფლისციხე მხოლოდ ზოგად კონტექსტშია ნახსენები და ანოტირებული, უფრო ადრეა დაბეჭდილი.

ისევ გამოფენებს დაუზბრუნდები – ადგილობრივებს, დროებით გამოფენებს, ესოდენ აუცილებელს ჩვენსავე სივრცეში მუზეუმის პოპულარიზაციისათვის. მიუხედავად შენობის მოუხერხებლობისა, თანდათან აეწყო საგამოფენო საქმიანობა. მუზეუმში (საქართველოს ქალაქებშიც) რეგულარულად იმართებოდა სხვადასხვა სახის გამოფენები. მათ შორის უცხოეთიდან ჩამოტანილი კოლექციები და ზოგი ქართულიც, საზოგადოების ცხოველ ინტერესს იწვევდა – მნახველთა რიგები თავისუფლების მოედნამდე აღწევდა მიხვეულ-მოხვეულად (იყო ასეთი, დღეისათვის ძნელად წარმოსადგენი ვითარებები). მათზე ბ-ნი ვახტანგი ყოველთვის საპატიო (საქმიანიც) სტუმარი ბრძანდებოდა. ერთი ასეთი კი – ფიროსმანის გამოფენა – მისთვის სამუშაო ასპარეზი გამოდგა. ფიროსმანზე მისი უფრო ადრეული პუბლიკაცია არ მახსენდება. ვიცი მხოლოდ ერთად ერთი, რომელიც ვგონებ, სწორედ ამ გამოფენაზე, მუზეუმის დარბაზებში „ჩაისახა“ – ბრწყინვალე მონოგრაფია, სრულიად გამორჩეული იმ ტექსტებისგან, რაც კი ოდესმე დაწერილა (ასობით) ფიროსმანის შესახებ (გამოიცა ავტორის გარდაცვალების შემდეგ).

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მხატვრის 168 ნამუშევარი, გაშლილი მუზეუმის მთელ სართულზე; მუზეუმისა თითქმის ყველაფერი და მათზე დამატებული ექსპონატები სხვა მუზეუმებიდან და კერძო კოლექციებიდან (ვეჭვობ, ასეთი გრანდიოზული „აქციის“ გამეორება ოდესმე ვინმემ შეძლოს). ბ-ნი ვახტანგი ხშირად მოდიოდა გამოფენაზე. ერთად ვაკვირდებოდით თითოეულ სურათს, ვმსჯელობდით, ზოგჯერ ვკამათობდით კიდევ (უკვე ვბედავდი). ჩემთვის ეს იყო პროფესიული წვრთნის კიდევ ერთი და დაუვიწყარი ეპიზოდი. ბ-ნი ვახტანგს კი იმდენად „დავუმეგობრდი“, რომ მოგვიანებით თავისი კიდევ ერთი სქელტანიანი წიგნის – „XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება“ – პირველი ტომის რედაქტორად „მიმაწერა“.

მოვეხშირე მასთან სახლში სტუმრობასაც. ბინა, უწინ საკმაოდ ვიწრო, ახალი რეკონსტრუირებული კქონდათ – სართული დააშენეს. ოჯახის უფროსის, ამჯერად უფრო მოზრდილი, სამუშაო ოთახი, ისე იყო „გამოტენილი“ წიგნებით, სურათებით, საქალაქდებებით, დასტა-დასტა ფურცლებით თუ ნახაზების რუკონებით, რომ სტუმრისთვის ერთი პატარა ადგილია ჩანდა, საწერი მაგიდის კიდესთან. მეორე, უფრო ხალვათ დარბაზში (იყო სხვა ოთახებიც), კედლებზე მჭიდროდ ეკიდა მისი მეუღლის, შესანიშნავი მხატვრის – ნატალია (ნატუსია) ფალავანდიშვილის ნამუშევრები - ძირითადად ფერწერა. ძალიან მომწონდა ეს ნათელი, გასხივოსნებული სურათები, რომელთაგან რამდენიმე მუზეუმმა შეიძინა კიდევ. შევიძინეთ აგრეთვე რეზო ბერიძის ოსტატურად შესრულებული გრაფიკა – ქართული კულტურის ძეგლების ანაზომებისა და ჩანახატების კომპლექტი.

კვლავ მუზეუმი და დასაბამიდან მისი უმთავრესი პრობლემა, მისი მრავ-

ვალათასიანი ძვირფასი კოლექციებისთვის უკმარი ადგილსამყოფელის გავარ-
თოვება-აღმშენებლობის აუცილებლობა, რომელიც იმთავითვე მაქსიმალურად
გავააქტიურეთ და, რომლის წარმოწყება-განხორციელების ხანგრძლივ პროცესში
ბ-ნი ვახტანგი გვერდში გვედგა. მაგრამ საქმე კარგახანს მაინც ვერ დავძარით.
ბოლოს ხელისუფალთა კარიდან კარზე (თბილისსა თუ მოსკოვში) გაუთავე-
ბელი სიარულით და უშედეგო თხოვნა-მუდართით თავმოებურებულმა, საქართ-
ველოს მთავრობის მისამართით დავწერე ღია წერილი, რომელშიაც მოკლედ,
მაგრამ ცხადად იყო აღწერილი ჩვენი დიდი ეროვნული საგანძურის კატასტრო-
ფიული მდგომარეობა (ტექსტს არც „მუქი ფერები“ აკლდა). ხელი მოვაწერეთ
აკად. ირაკლი აბაშიძემ, აკად. აკაკი შანიძემ, აკად. ვახტანგ ბერიძემ და მე. წერ-
ილი გამოქვეყნდა გაზ. „კომუნისტში“. საქმეს კიდევ მრავალნაირი ძალისხმევა
დასჭირდა, ერთხელ ცეკას ბ-მა ვახტანგმაც „შეუტია“, მაგრამ ეს წერილი მაინც
ყველაფერზე ეფექტური აღმოჩნდა... მუზეუმის ძველი შენობის გაგრძელებაზე
დაიწყო და აშენდა.

მუზეუმის ახალი კორპუსის მშენებლობა პირველსაწყისად იქცა მასშტა-
ბური გეგმა-იდეის (საშვილიშვილო იდეის) განხორციელების სამეტაპიან პრო-
ცესში, რომელიც გულისხმობდა დედაქალაქის მთავარი პროსპექტის პარალელუ-
რად, ლადო გუდიაშვილის ქუჩაზე, სამუზეუმო ცენტრის, ქართული სულიერების
ცენტრის ჩამოყალიბება-აღმშენებლობას (ასეთი უნიკალური შესაძლებლობა
არა აქვს არც ერთ ქალაქს ქვეყნიერებაზე). აქვე, ამ კომპლექსში ჩართული უნდა
ყოფილიყო ხელოვნების ინსტიტუტისა და მუზეოლოგიის ინსტიტუტის ცალკე
შენობა. ხელოვნების ინსტიტუტი უნდა ყოფილიყო ამ ინდივიდუალურად მარ-
თული ორგანიზაციების თანამშრომელთა სამეცნიერო საქმიანობის კურატორი.
გეგმა-პროექტი, უწინარესად ბ-ნ ვახტანგს გავაცანი. მოიწონა, მცირე შენიშ-
ვნებით.

ხელოვნების ინსტიტუტის მუზეუმებთან მჭიდრო კავშირ-ურთიერთობა,
ისედაც ბუნებრივი, სამუზეუმო ცენტრის გეგმა-პროექტით, უფრო ინტენსიური
უნდა გამხდარიყო, რასაც ადრეული იმპულსებიც განაპირობებდა. ასპირანტო-
ბისას ინსტიტუტში მოსმენილი მქონდა აკად. გიორგი ჩუბინაშვილის ვრცელი
მოსხენება სამუზეუმო საქმის შესახებ (სასურველია მისი ეს ნაშრომიც გამო-
ქვეყნდეს), რომელშიაც ევროპისა და ჩვენი მუზეუმების მაგალითზე, თუ საკუ-
თარი მდიდარი გამოცდილებით, დაწერილებით იყო მიმოხილული სამუზეუმო
პრაქტიკა და კანონიკა (შემდგომში რომ ძალიან გამომადგა). ბატონი გიორგი
ხშირად საუბრობდა – უფრო ზეპირი ჩანართებით, ინსტიტუტისა და ხელოვნების
მუზეუმის საქმიანი თანამშრომლობის აუცილებლობაზე (თვითონაც, ხომ, კარგა
ხანს მუშაობდა მუზეუმში), რაც მიზეზთა გამო, წლების განმავლობაში ვერ ხე-
რხდებოდა.

მუზეუმში ჩემი მისვლისთანავე, სწრაფად შეიცვალა ურთიერთობების
საერთო ფონი. მუზეუმის ფონდები ინსტიტუტის თანამშრომლებისთვის ად-
ვილად ხელმისაწვდომი გახდა. ჩვენთან გადმოვიდა რამდენიმე ახალგაზრდა,
მაგრამ უკვე ჩამოყალიბებული მკვლევარიც (ზოგი ნახევარ შტატზე). მუზეუმში
სამეცნიერო საქმიანობა ერთბაშად გამოცოცხლდა. ვმუშაობდით ასე შესმატკ-
ბილებულად, მით უფრო, რომ მე ინსტიტუტი არ დამიტოვებია. მხოლოდ ერთმა
არ გამიმართლა, მაინცდამაინც ბ-ნ ვახტანგის რეკომენდაციით ინსტიტუტიდან

მუზეუმის ერთ-ერთ მაღალ თანამდებობაზე გადმოყვანილმა („მგონი, საორგანიზაციო საქმიანობა მაინც უნდა ეხერხებოდესო“ – ასე მითხრა). ვერაფრით დავძლიე მისი პათოლოგიური სიზარმაცე. ბოლოს კი, ჩემი შეგონებებით გაბეზრებულმა აქეთ შემომიტირა... წარმატებულადაც.

გავიდა დრო. ქვეყანამ თავისუფლება მოიპოვა და აიშალა. აირია მუზეუმიც. რამდენიმე ხელმოცარულმა „პატრიოტმა“ თავის წარმოჩინება განიზრახა. მოიმხრეს ინსტიტუტის ამდენივე თანამშრომელიც. ატყდა ზრიალი. არ დამკლუბია ლანძღვა, წყევლა, ქოქოლა. მახსოვს ინსტიტუტში ბ-მა ვახტანგმა „მყვირალეებს“ მიმართა: „მუზეუმი დამოუკიდებელი დაწესებულებაა და მის საქმეებში ასეთი ჩარევა მიუღებელიაო.“ თითქოს შეისმინეს, მაგრამ გვიანდა იყო. დამთავრდა მუზეუმში ჩემი ჩვიდმეტწლიანი „ფორიაქი“ - მწამს ჩვენი დიდი ეროვნული საგანძურის სასიკეთოდ, და მას შემდეგ ეს რწმენა არასოდეს გამქარვებია.

ამ დროს ბ-ნი ვახტანგი ინსტიტუტის საპატიო დირექტორი ბრძანდებოდა. ხანდაზმულმა და ასპარეზშემცირებულმა, ამ ქაოსში, ვერაფერი შეძლო. სამოქალაქო ომმა პიკს მიაღწია. საშინელება დაატყდა ინსტიტუტსაც. ინსტიტუტის ახალი შენობა, მოპოვებულ-მოწესრიგებული იმდროინდელი დირექტორის – ბ-ნ ნოდარ ჯანბერიძის მიერ, მთავრობის სახლის ახლოს მდებარეობდა და ამ კატასტროფას შეეწირა. დაიწვა და განადგურდა უნიკალური ფოტოთეკა, ხელოვნების ძვირფასი ნიმუშები, უიშვიათესი დოკუმენტაცია (ნახაზები, ანაზომები, საარქივო მასალა), უმდიდრესი ბიბლიოთეკის ნაწილი... ეს ერთ აუწერელი ტრაგედია როგორ გადაიტანა ბ-მა ვახტანგმა, როგორ გადავიტანეთ ჩვენ, ძნელი ასახსნელია. მაგრამ ინსტიტუტმა არსებობა-საქმიანობა კვლავაც განაგრძო და სხვა უამრავ ჭირთა ძღვევით, მოვედით იქამდე, როცა ტრადიციების აღორძინებითა და ახლებურად გადააზრებით, მისი წინსვლა-წარმატებები, საბედნიეროდ, თვალნათლივ გამოიკვეთა.

სტრესი თანდათან მინელდა. ბ-მა ვახტანგმა ძალა მოიკრიფა. მუშაობდა. დადიოდა. ასაკს არ ეპუებოდა. ინსტიტუტის ხელმძღვანელობა კვლავ სრულად გადმოიბარა. არც უწინ აკლდა, მაგრამ თითქოს უფრო გულისხმიერიც გახდა, მეფევენებოდა თუ რა, ჩემს მიმართ განსაკუთრებით. ერთხელ დამიბარა და მაჩუქა თავისი „მოგონებები“, უჩვეულოდ თბილი ზედწერილით. გამიკვირდა, ადრეც მომცა და იმიტომ. ის კარგი ეგზემპლარი არ იყოვო. „კარგი“ არც ეს არის, და გამოცემული „ქართული მემუარული ლიტერატურის“ სერიით, ვერც იქნებოდა. სტანდარტული ყდა, დაბალი ხარისხის ქაღალდი და პოლიგრაფია, გათხაპნილი ილუსტრაციები, ნამდვილად არ არის შესაფერისი ამ ხუთასგვერდიანი, მრავლისმომცველი ტექსტისთვის. ეს წიგნი აუცილებლად უნდა დაიბეჭდოს ხელმეორედ. მეტიც – დიდად სასურველია ცალკე გამოქვეყნდეს მასში ჩართული კარიკატურები, ავტორის არქივში დაცულ (აღბათ) ანალოგიურ თუ სხვა ჩანახატებთან ერთად და სათანადო კომენტარებით. დარწმუნებული ვარ, ეს მისი ტალანტის კიდევ ერთი გამონათება იქნება.

რაკი ეს წიგნი – ტექსტიც და ილუსტრაციებიც „მოგონებებია“ და, რაკი აქ მეც მოგონებებში გავიხლართე, მინდა მასზე შევჩერდე. ეს არის ჭეშმარიტად დოკუმენტური, და არა ფანტაზიებით გაჯერებული პროზა, ვრცელი მოთხრობა (მოთხრობები) მთელი XX საუკუნის ქართული კულტურის შესახებ, ნაამბობი ნამდვილი მწერლური ოსტატობით და ლაღი, თავისუფალი, ხატოვანი ქართუ-

ლით. მეცნიერება, ხუროთმოძღვრება (ძველი, ახალი), სახვითი ხელოვნება, ღირებრატურა, ინსტიტუტი და მისი საქმიანობა, ქალაქი, სოფელი, პეიზაჟი, ადამიანები – ახლობლები, ნაცნობ-უცნობები... და ამ ყველაფერთან დაკავშირებული პასაჟები თუ წიადსვლები – წარმტაცი პანორამაა. რომელიმე მეცნიერულ პრობლემას, ან თეატრალური სპექტაკლის მაღალპროფესიულ შეფასებას მოსდევს არქივში ჩაღრმავება, ხოლო იქიდან ამოკრეფილ საქმიან მასალებს, რაღაც სასაცილო (აბსურდული) ფაქტები, ასევე დამახასიათებელი დროის გარკვეული მონაკვეთისათვის. ან რანაირად გაიხსენა, ვთქვათ, ოციან წლებში, სადღაც მივარდნილ სოფელში, ერთი გლეხკაცის იმერულ კილოზე ნათქვამი, კვიმატი ფრაზები. შვიდი-რვა წლისა დღიურებს წერდა? არ არის გამორიცხული, მაგრამ აშკარად ხედავ, რომ ეს ყველაფერი ცოცხლად „ამოუტივტივდა“ გონებაში ხანდაზმულს, ისეთივე სიზუსტით, როგორც დღიურში შეიძებოდა ყოფილიყო დაფიქსირებული. არანაკლებ ენაწყლიანად არის დაწერილი მისი გამოკვლევებიც. უთუოდ, თვითონაც გრძნობდა „კარგად წერის“ სიამოვნებას. ეს ბედნიერებაა.

„მოგონებებში“ თბილისის ორნაირად არის ნაჩვენები. ცალკეა – ორტომიანი გამოკვლევა – „თბილისის ხუროთმოძღვრება – 1801-1917“, სადაც სრულად არის წარმოჩენილი დედაქალაქის ზრდა-განაშენიანების ერთსაუკუნოვანი ისტორია (უფრო ადრეული მონაცემებისა და დოკუმენტაციის მოშველიებით) – მისი ლანდშაფტური თავისებურებები, ურბანული სტრუქტურა, მოედნები, ქუჩები, მათი ქსელი, ანსამბლები, კომპლექსები, ცალკეული ნაგებობები – მხატვრულ-სტილური მახასიათებლებით გამორჩეულები - ვრცლად, ხუროთმოძღვრები, მათი შემოქმედება, მშენებლები – გათვალსაზიროებული უხვი გრაფიკული თუ ფოტოილუსტრაციებით და ყოველივე აქედან მიღებული კვლევის შედეგები, მყარად არგუმენტირებული.

„მოგონებებში“ კი ავტორი ჯერ „დადის“ აღმართ-დაღმართ „მაშინდელ თბილისში“, აგიჟოლიებს, დაგანახებს სად, რა, როგორი იყო და არის, აკვირდება შენობებს, გესაუბრება მათზე, ყველაფერზე, რაც კონკრეტულ ობიექტს, ან თბილისის ხუროთმოძღვრულ იერსახეს, მის ისტორიას ეხება. მოგატარებს თავიდან ბოლომდე რუსთაველის (გოლოვინის, სასახლის) პროსპექტს, სავსეს მოსეირნე ინტელექტუალებით, გამოჩენილი პოეტებით, მწერლებით, მსახიობებით; გააცნობს მათ და პარიკმახერ ნიკოსაც, თბილისური ჟარგონით მოუბარს „არტისტებზე“ და თეატრალურ სპექტაკლებზე. რა თქმა უნდა, მოგიყვება ოპერის, სხვა თეატრების, მუზეუმების, ეკლესიების, სასახლეების, სახლების – გამჭრალი, გადაკეთებული თუ ახალი შენობების შესახებ... შენ კი უსმენ (კითხულობ) ყურადღებით და სიამოვნებით.

„მოგონებების“ ბოლო ნაწილში კვლავ გამოჩნდება თბილისი – „თბილისის თემა“ ანუ ის, რამაც განაპირობა ზემოთაღნიშნული ორტომეულის შექმნა; განაპირობა მშობლიური ქალაქის „ჯადომი“, სიყვარულმა, მისი განუმეორებელი ხიბლით გატაცებამ და ამ განუმეორებლობის დანახვა-ჩვენების დაუოკებელმა შინაგანმა მოთხოვნილებამ. ხელოვნების ნიმუშით, ხუროთმოძღვრული ძეგლით, სხვა სახის საკვლევი მასალით (ისტორიით) გატაცება ცხადად გამოსჭვივის ბ-ნ ვახტანგის ყველა ნაშრომში.

ბ-ნ ვახტანგს ბევრი მეგობარი ყავდა; მათი უმეტესობა – გამოჩენილი და სახელოვანი. „მოგონებებში“ არც ერთს აკლია ერთგული გულშემატკივრის

სიბოროტობა და პატივი. მკაფიოდ არის გამოკვეთილი მათი სახეები, ხასიათი, დამსახურება; გამორჩეულად პოეტ-აკადემიკოსის – ირაკლი აბაშიძისა. ნათესავებიც იყვნენ, ერთად გაიზარდნენ, გამოვიდნენ ასპარეზზე და სიამტკბილობით გალიეს დიდი ცხოვრების გზა ბოლომდე.

ბ-ნი ირაკლის მეც ახლოს ვიცნობდი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიაში მისი ვიცე-პრეზიდენტობის დროს იგი თავმჯდომარეობდა აკადემიის პრეზიდენტიდან არსებულ კულტურის ძეგლთა დაცვის სამეცნიერო-მეთოდურ საბჭოს (მაშინ ამ უმნიშვნელოვანესი ეროვნული საქმის გამგებელ-კანონმდებელი იყო მეცნიერება და არა დღევანდელი „სააგენტოს“ მსგავსი დაწესებულება). მე კი ამ საბჭოს სწავლული მდივანი ვახლდით. (შემომჩნა ბ-ნი ირაკლისთან კაბინეტში „სპონტანური“, მაგრამ საბნგრძლივი საუბრის ზუსტი ჩანაწერი - გულგახსნილი „განმარტებები“ მისი ლექსების (ცნობილი ციკლების), იმ დროს საშიში, ენიგმატური თუ სიმბოლურ-ალეგორიული პატრიოტული ნიუანსების შესახებ, რაც უადრესად მნიშვნელოვანია დიდი პოეტის და მოქალაქის ცხოვრება-შემოქმედების შესაცნობად და, რაზედაც თუ არ გამომჩნა, არც მას დაუწერია არაფერი და არც სხვას).

მოკლედ მინდა შევეხო ამ ორ დიდებულ პიროვნებასთან ურთიერთობის ერთ ეპიზოდს. ერთად ვისვენებდით ლიკანის სამთავრობო სანატორიუმში (ოჯახს სჭირდებოდა თორემ მე რა დამასვენებდა; მანქანით ვიყავი, ვტოვებდი ცოლ-შვილს და დავბობდი უფლისციხეში. ვნანობ, რომ დროის ნახევარზე მეტი მათთან ვერ გავატარე). სადამოლობით ეს ორი ბრგე, ტანადი, ენამჭევრი მამაკაცი და მე ვსერილობდით ხოლმე სანატორიუმის ულამაზეს ხეივანში. საუბრობდნენ – უფრო იუმორით - სერიოზულ საკითხებზეც. საუბრობდნენ ადგილობრივ თუ მსოფლიო მოვლენებზე, ცხელ-ცხელ ამბებზე, პოლიტიკაზე, ლიტერატურაზე, ხელოვნებაზე, მეცნიერებაზე, ადამიანებზე (მე თუ მკითხავდნენ რამეს, თორემ ისე იშვიათად ვერუოდი). ყვებოდნენ ანეკდოტებს – ბ-ნი ვახტანგი „ზრდილობიანებს“, ბ-ნი ირაკლი ზოგჯერ გაურეგდა ხოლმე სკაბრეზულსაც.

დღემდე თვალწინ მიდგას ბ-ნი ვახტანგის კეთილად მეტყველი სახე, სათვალეებიდან მომხიზრად თვალთა გაელვება, დინჯი მოძრაობა და მყარი ნაბიჯები, მსჯელობა თავისუფალი მანერებით, წამიერი შეყოვნება და გამოსედვა მნიშვნელოვანი აზრის წარმოთქმისას, სრული ყურადღება თანამოსაუბრეთა მიმართ – ყველაფერი ბუნებრივი, ზომიერი, შთამბეჭდავი. თვალწინ მიდგას ისიც, რაც ძვირფასი მასწავლებლის შესახებ ზემოთ ვთქვი, ან ვერ ვთქვი და ვიგულისხმე.

სწორედ ასეთი მახსოვს და მემახსოვრება ბ-ნი ვახტანგი – წელში გამართული, მხნე, კმაყოფილი... პატივდებული, ღვაწლმოსილი. ღვაწლი – მისი ერისა და ქვეყნის წინაშე იმდენად დიდია, რომ ამასაც გრძნობდი, მისი შემხედვარე.

უკანასკნელი წლინახევრის განმავლობაში ნაკლებად ვხვდებოდით. ინსტიტუტშიც თვეში ერთხელ თუ შევირბენდი მხოლოდ. ბოლოს რომ ძალიან მომინდა, მიზეზი მოვიგონე და სახლში ვეახელი. დამხვდა ღონემიხდილი, სახეშეცვლილი, მიმქრალი მოხუცი. მოიკითხა ჩემიანები. დახშული ხმით, დამარცვლით ამბობდა სიტყვებს. მე მეტს ვლაპარაკობდი, ვითომ ხალისიანადაც. წუხდა საქმეებზე (ნუთუ კიდევ დარჩა რამე გაუკეთებელი?), ინსტიტუტის მძიმე მდგომარეობაზე... ახალგაზრდებისა ეიმედებოდა. დაამთავრა წყვეტილი, თუმცა მოულოდნელად ოპტიმისტური ფრაზებით. გადავეხვიე (პირველად) სავარძელში



ღრმად ჩამჯდარს. წამოდგომა არ უცდია. გამოვემშვიდობე... სამუდამოდ. კბეები როგორღაც ჩავათავე. მაქანის საჭეს მაგრად ჩაეჭიდე ხელები, მაგრამ ბორბლები მაინც უჩემოდ გარბოდნენ გზებზე... სახლში ავაწყვე მისი ფრაგმენტული გამონათქვამები. შინაარსი „მოგონებების“ ბოლო აბზაცის თითქმის იდენტური გამოვიდა. ახლახანს კვლავ გადავამოწმე. მოვეშვი ჩემს იმდროინდელ ნაწვლებს. აბზაცი ამოვიწერე წიგნიდან და ამით მეც დავამთავრებ. „მკვლევართა მომავალი თაობების წინაშე ფართო ასპარეზი იშლება – მაგრამ მათ დიდზე დიდი პასუხისმგებლობაც ეკისრებათ; ჩვენი ეროვნული ხელოვნების კვლევა და შესწავლა – უდიდესი სიხარულია, მაგრამ მძიმე ტვირთიც არის. მინდა ვირწმუნო, რომ ისინი ღირსეულად განაგრძობენ იმ დიდ საქმეს, რომელსაც მათი მამები და პაპები ასეთი სიყვარულით უყრიდნენ საფუძველს“ გულით ნათქვამი სიტყვებია, ანდერძივითაა და თან მოწოდებაც. ჩვენ, ჩემმა თაობამ, მგონი, გავაკეთეთ ყველაფერი, რისი ძალა და უნარი მოგვცა გამჩენმა. იმედია, ახალგაზრდები მეტს შეძლებენ და ეს იმედი, ვატყობ, ნამდვილად არ არის უსაფუძვლო.

Tamaz Sanikidze

Vakhtang Beridze – Scholar, Public Figure, Teacher

The author shares his recollections of relations with the eminent Georgian scholar, and the latter's contribution to his life.



- გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
- ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

**გამორჩენილი მოღვაწე
(ვახტანგ ბერიძის მოსაგონარი)**

ვახტანგ ბერიძე ქართული კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. იგი, როგორც თავისი ქვეყნის ღირსეული წარმომჩენი, ყველგან დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა, ჩვენშიც და უცხოეთშიც. მაღალი ზოგადი კულტურა, ფართო განათლება, ბუნებრივი დახვეწილობა, იშვიათი კეთილგანწყობა ადამიანებისადმი, შინაგანი კეთილშობილება, სისადავისა და არტისტულობის უიშვიათესი შერწყმა განსაკუთრებულობას სძენდა მის პიროვნებას. ამასთანავე, ურთიერთობისას, როგორც დახვეწილ და გამორჩეულ პიროვნებას შეეფერება, დემოკრატიული იყო, ძალუდა გულისხმიერი და ყურადღებიანი ყოფილიყო განსხვავებული „რანგის“ ადამიანებისადმი, რაც უთუოდ მისი ქრისტიანული ეთიკის გამოხატულებას წარმოადგენდა. ამასთანავე, ყოველთვის, ყველაზე მძიმე სიტუაციებშიც კი, სრულებით უკომპრომისო, შეუპოვარი და თავდადებული მცველი იყო ჩვენი კულტურისა და არასოდეს ეპუებოდა „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“ პოლიტიკურ კონიუქტურასა თუ უსაფუძვლო, მაგრამ „ზემთ მიღებულ“ კონვენციებს. შეუდარებელი იყო საქართველოს სულიერი მონაპოვრების გამომზეურებისას. რაღა თქმა უნდა, ეს ხდებოდა ყოველნაირი პროვინციული ამპარტავნების გარეშე, ვინაიდან ევროპელობის საუკუეთესო მატარებელიც იყო, კრიტიკული აზროვნებით გამორჩეულიც, ფხიზელი ხედვის მქონეც და, ამასთანავე, მთელი არსებით, პოეტური გზნებით ჩამწვდომიც საკუთარი ერის მაღალი გამოხატულებებისა. მეტიც ითქმის – თავისი მოღვაწეობით ჩვენი არაერთათასწლოვანი ტრადიციების არათუ მხოლოდ ფუნდამენტურად შემქმენებელი, არამედ ცოცხალი გამტარიც ბრძანდებოდა.

როგორ აკლია იგი დღევანდელ საქართველოს, სადაც ბევრს ხმაურობენ და ზერეფე პოპულარობას იხვეჭენ ნაირ-ნაირი, წვრილ-წვრილი იდეოლოგიებით აღჭურვილი პირნი, რომელთაც „თავი გამოიჩინეს“ ჩვენი კულტურისადმი ქედმაღალი უნდობლობა-დამცინავობით. ამ უგუნურობიდან მომდინარე სენს, „ყოვლისმცოდნე“ გაუნათლებელთა და ცინიკურად მოქირქილეთა უმეცრებას, იგი უთუოდ საკადრის პასუხს გასცემდა – არც ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების „ბიზანტიურობის“, და არც თბილისური ეზოს „იტალიურობის“ მაღიარებელთ დაუთმობდა რასმე. დიახ, უკლებლივ ყველას, თავისი ნათელი, მწყობრი, გამჭვირვალედ ლოგიკური აზროვნებით, ერუდიციის განსაკუთრებული სიღრმითა და, ამასთანავე, მისაწვდომობითაც, კვლავ და კვლავ გადაუშლიდა თვალწინ ყოველისავე იმის დიდ ფასეულობას, რაც საზრისს სძენს ჩვენს არსებობას.

მის საჯარო გამოსვლებს დაუვიწყარი ბრწყინვალება ახასიათებდა. მასხოვს ჩემი პირველი წარუშლელი შთაბეჭდილება. რუსთაველის საიუბილეო დღეები იყო, იმხანად სკოლის მოწაფე ვიყავი და დავესწარი ერთ-ერთ შეკრებას, სადაც მან განმაცვიფრებელი სუგესტიით გამორჩეული სიტყვა წარმოთქვა, „ოქროს ხანის“ ჩვენს კულტურაზე (როგორც შეუდარებელი ქართულით, ისე ფრანგ სტუმართათვის აღმაფროთოვანებელი ფრანგულითაც). იმ წუთებში იქ

დამსწრენი თითქოსდა „გადაგვასახლა“ კიდევ ძველი საქართველოს სივრცეში და ბოლომდის შეგვავტოვებინა იმ ინტენსივობის ძალა, რაც თამარის ეპოქის ამდღებულ შემოქმედებით სულს გამოარჩევდა. მერე კი წილად მხვდა ბედნიერება მისი სტუდენტი ვყოფილიყავი. ახლაც თვალწინ მიდგას იტალიური რენესანსის ეპოქაზე წაკითხული და ამ საზეო კულტურასთან ლამის ბოლომდე მაზიარებელი, თანადროულად ლაკონიურ-მჭევრმეტყველური ლექციები, რომელნიც დიდ, შთამბავონებელ ზეიმს წარმოადგენდა. რაოდენი დანაკარგია, რომ ვერ მოვახერხეთ ამ დაუვიწყარი, პიროვნულად სრულად განცდილი, მღვლევარე, განუმეორებელი მონათხრობის ფიქსირება – ესეც ხომ ჩვენი ჩვეული დაუდევრობაა? არანაკლებ შთამბეჭდავი იყო გვიანფოდალური ხანის ქართული ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილი ლექციებიც, რომელთა მოსმენის დროსაც კარგად დამამახსოვრდა ერთი პასაჟი: მან ბრძანა, რომ იმდროინდელ, ურთულესი განსაცდელებით აღვსილ ხანაში – დიდი მოღვაწეების, თავგადადებული ქართველების ტრაგიკულ ბედზე მოფიქრალი ადამიანი ძალაუნებურად ინატრებს შექსპირის დარ ქართველ მწერალსო, რომელიც შეძლებდა მათი უმძაფრესი სულიერი ტკივილის შესაფერისად მასშტაბურ გამოხატვას!

შეუძლებელია იმის დავიწყება, თუ რა გაქანება მიანიჭა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმებს – მან მოიხიდა მრავალი აღიარებული მკვლევარი და უმაღლეს დონეზე წარმოაჩინა ქართული კულტურა მსოფლიო ასპარეზზე. ამას ცხადია, ბატონი ვახტანგის შეუვალი ავტორიტეტი და მისდამი საბჭოთა ოფიცოზშიც ჩენილი დიდი პატივისცემა უწყობდა ხელს იმდროინდელ, ჯერ კიდევ არადამოუკიდებელ ჩვენს სამშობლოში. მაშინ მნიშვნელოვანწილად ფორმალურ ჩვენსავე „სახელმწიფოებრივ“ სტრუქტურებში, ყველაფერი იდონეს, რათა ამ სიმპოზიუმებს თავისი ფუნქცია სრულფასოვნად შეესრულებინა. ამ საქმის ლიდერობა მხოლოდ ვახტანგ ბერიძეს თუ ძალუძდა! დიახ, იმ ჩაკეტილ წლებში ჩვენი ინსტიტუტი, ბატონი ვახტანგის ხელმძღვანელობით, თავისებური მაგნიტური მიზიდულობით გამოირჩეოდა და სულაც არა მხოლოდ საბჭოური მასშტაბით! ეს იყო მეტად მნიშვნელოვანი ცენტრი, რომელშიც ფართო ასპარეზი მიენიჭა საერთაშორისო სამეცნიერო კონტაქტებს, თავისუფალი შემოქმედებითი სულისკვეთებით აღვსილ, გახსნილ ურთიერთობებს დიდ მკვლევარებთან თუ ახალგაზრდა უცხოელ სპეციალისტებთან. მთლიანობაში, ეს იყო ევროპასთანაც და მთელ მსოფლიოსთანაც ქართული კულტურის თანასწორუფლებიანი დიალოგის არაჩვეულებრივი მაგალითი, რაც საბედნიეროდ, დღესაც გრძელდება (ამას მოწმობს ნიკო ფიროსმანაშვილისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენცია „ფიროსმანაშვილი და ქართული კულტურა“). აქ ერთ რასმე გავისხენებ: ქალბატონი გიზელა დროლა, გერმანელი მკვლევარი, უადრესად განათლებული ფილოსოფოსი და ხელოვნების ისტორიკოსი, ქართული ენის შესანიშნავად მცოდნე (ცოტათი ექსცენტრიულმა, მან სიხარულით იცეკვა, როცა შალვა ნუცუბიძის „ქართული ფილოსოფიის ისტორია“ ვაჩუქე), მეუბნებოდა – ბედნიერები ხართ, რომ ბატონი ვახტანგის დარი, ბრწყინვალე მეცნიერი გყავთო!

ახლა ისევ შემოგთავაზებთ ჩემთვის დაუვიწყარ, ცოცხალ შთაბეჭდილებას. ერთხელ ინსტიტუტის თანამშრომლები მეტეხის ტაძარში წავგიყვანა, ხოლო შემდეგ იქვე (იმ ადგილიდან, საიდანაც მოჩანდა ახლა ესოდენ შელანძღული დედაქალაქის ულამაზესი პანორამა), მან დაიწყო შთაგონებული თხრობა ძველ

თბილისზე, მის კულტურულ სივრცეზე, ამ „სიხარულის ქალაქის“ განუმეორებელ, დღეს კი ესოდენ დაუფასებელ, ღამის მთელი საზოგადოების მიერ არათუ მხოლოდ გულგრილობით, არამედ უკვე აგრესიულობითაც განწირულ, უღამაზეს ხუროთმოძღვრებაზე, მის განსაკუთრებულ ღირსებებზე – აუწერლად ღრმა, ტევადი, ძირეულად განცდილი და ამოუწურავი ცოდნით აღვსილი იყო მთელი ეს თხრობა - ძალზე მიმზიდავი თავისი უზადო ქართულით, გულსმოსახვედრი, ქალაქის ყოველი კუთხე-კუნჭულის შემაყვარებელი . . . მაინც რა განსწავლულობა ჰქონდა, რა თანაგანცდა იმისა, რასაც ძველი თბილისის აღმშენებლობა ჰქვია! ანდა, მასზე უკეთ ვის ძალუძდა ყოველივე ზემოთაღწერილის გაზიარება, ვის შეეძლო თავისებური ჰიმნის ამოთქმა ამ უმშვენიერეს ქალაქზე! გაოგნებულნი კი ვუსმენდით, მაგრამ ბოლომდე ალბათ მაინც ვერ ვხვდებოდით, რომ განსაკუთრებულ ადამიანთან ურთიერთობისა და თანაყოფნის ბედნიერება გვხვდა წილად, რაც ახლა ჩვენთვის, მისი კოლეგებისა და მოწაფეებისათვის, ესოდენ სანატრელია!

არ შემიძლია ორიოდ სიტყვა არ ვთქვა მის დიდ იუმორზე, რაც ბატონი ვახტანგის იშვიათად გონებასახვილურ კარიკატურებშიც ჩანს, სადაც მისხალიც კი არაა დამცინავობისა. მხოლოდ სიკეთე და სითბო სჭვავის ამ ნახატებში. არის სიკვიმატე, ხალისიანობა, უეცარი გამომგონებლობა, ნაღდი არტისტიზმი – ესეც ხომ მისი უჩვეულო ნიჭიერების თვალსაჩინო გამოხატულებაა!

ბატონი ვახტანგი უბრალოდ მოკლებული იყო ვიწრო ხედვას – მისი მძლავრი პუმანიტარული „ბაზისი“, ოჯახიდან და საურთიერთობო წრიდანაც მომდინარე მაღალკულტურული გარემო (თუნდაც გიორგი ჩუბინაშვილთან მჭიდრო თანამშრომლობა რად ღირს!), იმას განაპირობებდა, რომ მისი მრავლისმომცველობა ზედაპირულობას მოკლებულად, უნივერსალურად და ერთგვარად ენციკლოპედიურადაც აღიქმება. სწორედ ამან შეაძლებინა, რომ ოთხმოცდაათიანი წლების დასაწყისში დაეწერა შესანიშნავი გამოკვლევა „კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში“. მიხარია, რომ ეს იდეა შევთავაზე, როგორც სამხატვრო აღმანახ „სპექტრის“ თანარედაქტორმა. წერილმა იმდენად დიდი მოწონება დაიმსახურა, რომ ცალკე ბროშურად გამოცემა სთხოვეს. აქ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა მისი მოკრძალებულობა და თავმდაბლობა. წარმოიდგინეთ, რომ მე, მის თანამშრომელსა და მოწაფეს, დამეკითხა, ჰქონდა თუ არა უფლება გაფართოებული სახით გამოექვეყნებინა ეს ნაშრომი – რაც ვფიქრობ, მეტ კომენტარს არც საჭიროებს! ამ არაჩვეულებრივ პუბლიკაციაში წარმოჩენილია ძალიან ტევადი პანორამა 1918-1921 წლების ხანმოკლე დამოუკიდებლობისას ჩენილი იმ უდიდესი აღმაველობისა, რასაც ჩვენდა სამწუხაროდ, სრულფასოვანი განვითარება არ ეწერა. დავძენ, რომ თავიდან, როცა ვთხოვე ნაშრომის მომზადება, მან ეს „დავალება“ დაუზარელად, ძალზე სწრაფად (ამისათვის ხომ ყველაზე უკეთ იყო მზად), და დიდი ენთუზიაზმითაც განახორციელა – რაღაც სულ სხვა დონის პასუხისმგებლობა გამოარჩევდა, სამაგალითო, მისაბაძი . . .

მხელმძღვანელობდა სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობისას, რომლის ამოცანა კოლხური ოდა-სახლის მხატვრული სტრუქტურის შესწავლა იყო. აქაც შეუცვლელი აღმოჩნდა მისი მართლაცდა უკიდევანო ცოდნა, კომპეტენტურობა მომიჯნავე დარგების – თუნდაც ეთნოლოგიური მასალის ფლობის თვალსაზრისით. უზარმაზარი შრომა ჩადო თემის გადრმავეების პროცესში. მასზე საფუძვლიანად არავის ესმოდა ჩვენი ტრადიციულ სამშენებლო კულტურის ამ

მაღალი გამოსატყულების ჰარმონიულობა, რაც მის გამოქვეყნებულ, მათ შორის ხალხური ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ნაწერებშიც ჩანს.

ერთ საგულისხმო ამბავსაც ვავისხენებ: ვგონებ, ოთხმოციანი წლების დასაწყისში, ჩვენთან ჩამობრძანდა სტუმარი მოსკოვიდან, იქაური ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელი, ქალბატონი, რომელიც ცნობილი, მართლაც კარგი მეცნიერია. დამევალა მისი მეგზურობა. როდესაც იგი, როგორც წესია, ბატონ ვახტანგს შეხვდა, თავიდან ცოტათი ამბიციურად ესაუბრა და ბრძანა, ითანამშრომლეთ ჩვენს „სათავო“ ინსტიტუტთანო. ბატონი ვახტანგი, ეს საერთაშორისო რანგის დიდი ოსტატი და ქართული კულტურის გულმხურვალე მკვლევარი, ცხადია, ვერ იტანდა იმპერიულ იმპერატივებს და, მართალია, ზრდილობიანი ფორმით, მას არათუ აგრძნობინა თავისი ცდომილება, არამედ პირდაპირ „ტყავი გააძრო“ ამ არაადექვატურობისათვის. შემდგომში ჩვენი სტუმარი დიდი მოკრძალებით მესაუბრებოდა ბატონ ვახტანგზე და მისი რიდიც გამოარჩევდა. რამდენი მაგალითის მომცემი მისი ქმედება მახსოვს! ასე იყო სამოცდაათიანი წლების მიწურულში, ქართული ენის დაცვის მწვავე საკითხებთან დაკავშირებითაც, უფრო მოგვიანოდ-ტრანსკავკასიური რკინიგზის წინააღმდეგ ბრძოლის დროსაც, ცხრა აპრილსაც, აფხაზეთის ტრაგედიის გამწვავების პერიოდშიც, როცა იქაური ქართული ძეგლების შესახებ უმაღლესი პროფესიონალიზმით გამორჩეული წერილი გამოაქვეყნა. დარწმუნებული ვარ, ცოცხალი რომ ყოფილიყო, უკანდაუხეველად იბრძოლებდა როგორც ძველი თბილისის დასაცავად, ისე საყდრისის უმნიშვნელოვანესი არქეოლოგიური ძეგლის ესოდენ ტლანქი, აღმაშფოთებელი ხელოვნის წინააღმდეგაც!

აუცილებლად უნდა გამოვკვეთო, რომ მის ოჯახში ყოველთვის სუფევდა ინტენსიური შემოქმედებითი ატმოსფერო. მისი მამის, გამოჩენილი ფილოლოგის, აკადემიკოსის, ბატონ ვუკოლ ბერიძის დიდი ღვაწლი საყოველთაოდ არის აღიარებული, ხოლო ბატონი ვახტანგის მეუღლის, ქალბატონ ნატალია ფალავანდიშვილის მხატვრობა კი იმ დონეზე როდია დაფასებული, როგორსაც უთუოდ იმსახურებს! როგორც მისი „ქანრულ-მონუმენტური“ სცენები ძველი საქართველოს დიდად თავისებური, აწ თითქმის გარდასული ყოფიდან, ისე მართლაც უღამაზესი, თანადროულად-ენერგიული და სშირად ფაქიზი, ლირიკული ლანდშაფტები (ქართლის აწ ნოსტალგიურად „შეფერილი“ სოფლები იქნება ეს, თუ გუდამაყრის გულმისავალი ხედები), ჩვენი სახვითი ხელოვნების ნამდვილი საგანძურია. მნიშვნელოვანი ფასეულობა აქვს მისი ვაჟის, არქიტექტორ რევაზ ბერიძის თბილისურ სერიას, რომელმაც ბევრი ისეთი სახლი შემოგვინახა გრაფიკულად, ჩვენი უგულისყურობის გამო ახლა რომ აღარ არსებობს . . .

მართალია, ძირითადად შუა საუკუნეების საქართველოს ძეგლებს იკვლევდა განსაკუთრებული ამომწურავობით, მაგრამ საკუთარი საგულისხმო წვლილი შეჰქონდა როგორც წინაქრისტიანული ხანის კულტურის შესწავლაში, ისე უახლესი და თანამედროვე ქართული ხუროთმოძღვრებისა და განსაკუთრებით მხატვრობის შემეცნებაში. ძალიან მნიშვნელოვანია მისი არსებითი დაკვირვებები, რომელნიც უკავშირდება ეგეოსური კულტურისა და ქართული დარბაზული ხუროთმოძღვრების დამაფიქრებელ საზიარობას. რაოდენ სამწუხაროა, რომ ეს თემა ვეღარ გააღრმავა! ცხადია, დიდი დამსახურება მიუძღვის მას, როგორც საბჭოთა პერიოდის სახვითი ხელოვნების მონოგრაფიულად შემსწავლელს ნ. ეხერსკაიასთან ერთად (დღეს ეს ხომ სამაგიდო წიგნია), და როგორც უმნიშ-



ენელოგანესი, ფუძემდებლური წიგნების ავტორს ნ.ფიროსმანაშვილზე, დ. ვაკე-ბაძესა და ლ.გუდიაშვილზე. მაგრამ ამ ფუნდამენტურ შრომებთან ერთად, განა დიდად დასაფასებელი არაა, რომ სულ მუდამ გვერდში ედგა ქართველ მხატვრებს თავისი როგორც ჩვენს, ისე „საკავშირო“ პერიოდიკაშიც დასტამბული პუბლიკაციებითა და გამოსვლებით, რაც განსაკუთრებით მაინც ორმოცდაათიანელთა თაობის მიმართ გამოავლინა, რომლისთვისაც მის ძლიერ თანადგომას იმთავითვე გამჟღავნებულს, იქნებ გადამწყვეტი მნიშვნელობაც ჰქონდა, ვინაიდან არცთუ ცოტა იჩენდა მათ მიერ მოტანილი არსებითი სიახლეებისადმი არათუ მიუღებლობას, არამედ ახორციელებდა კიდევ მათზე „იდეოლოგიზირებულ“ ზეწოლას.

კიდევ ერთი თავყრილობის პერიპეტიები მახსენდება – ეს იყო შეხვედრა – პოლემიკა ოთხმოციან წლებში, მხატვართა კავშირში, მართლაც უაღრესად საინტერესო. იქ ბჭობდნენ ისეთი მწიგნობარი, განათლებული მხატვრები, როგორც ედმონდ კალანდაძე, გიორგი ოჩიაური, ლევან მხეიძე და სხვები. ხელოვნების არსებით საკითხებზე საუბრისას მათ მრავალი საყურადღებო მოსაზრება წარმოაჩინეს. იყო ფიცხელი კამათიც. და ბოლოს – სიტყვა მისცეს ბატონ ვახტანგს, რომელმაც სულ სხვა სიმაღლეზე აიყვანა, სხვა განზომილება შესძინა ამ უამისოდაც ძალიან ცოცხალ შეხვედრას. მისი საუბრისას სიწმემე დაისადგურა. ყველა თითქოს გაირინდა. ბატონი ვახტანგის გამოსვლა ანალიტიკური ორატორობის სანიმუშო, „მცირედშესაძლებელ“ მაგალითს წარმოადგენდა . . . ისიც გავისხენოთ, როგორ გადაარჩინა, თავის დროზე დისკრიმინირებული, ახლა კი ფართოდ აღიარებული ფერმწერის, ჯიბსონ ხუნდაძის ადრინდელი, საუკეთესოთაგანი ტილო განადგურებას (როდესაც შეურაცხყოფით სასოწარკვეთილმა მხატვარმა ეს განიზრახა). გაამხნევა იგი, რის შესახებაც ცრემლმორეული ბატონი ჯიბსონი სულ ახლახან მიაშობდა. ანდა როგორ მეგობრობდა იგი ალექსანდრე ბანიკელაძესთან, სათანადოდ აფასებდა მის დიდ ნიჭს, მირჩევდა, „შურას“ შესახებ რაიმე დამეწერა, და კიდევ კარგი, რომ მისი ეს სურვილი ნაწილობრივ მაინც, განვახორციელე. მთლიანობაში, მას ძალიან ახარებდა იმხანად ახალი გენერაციის მიღწევები, რაშიც მისთვის ჩვეული უშუალო მზრუნველობის შედეგად, თავადაც ქმედითად მონაწილეობდა . . .

და ბოლოს – ორიოდე სიტყვა მის სხვა ინტერესზეც. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის დიდი მოტრფიალე და მცოდნეც იყო. მას ხომ სერიოზული სამუსიკო განათლება ჰქონდა მიღებული და ჩინებულად უკრავდა ფორტეპიანოზე კლასიკურ რეპერტუარს, რითაც ალაფრთოვანებდა თავის კოლეგებს მისივე შთამბეჭდავი ლექციების შემდეგ. მართლაც რომ უმაღლესი რანგის წარმომადგენელი იყო ჩვენი კულტურისა, ყველგან, ნებისმიერ დონეზე. ასეთ მუსიკალურ ადამიანს, კონტაქტურსა და გულახდილს, სახლმოხვეჭილი ანსამბლის „რუსთავის“ დიდი გულშემატკივრობა გამოარჩევდა და ყოველი მისი წარმატება კიდევაც ალაფრთოვანებდა. ისინიც არ იშურებდნენ თავიანთ დიდ სიყვარულსა და პატივისცემას ბატონი ვახტანგისადმი, რაც მის საიუბილეო საღამოზე ყველაზე ჩამაგონებლად ცხადყვეს . . .

ასევე დიდად ახარებდა, რომ ჩვენი ინსტიტუტის თანამშრომლები ვასრულებდით რთულ პოლიფონიურ ქართულ სიმღერებს. მასთან საუბრისას ჩვენებურ სასიმღერო ფოლკლორზე ბევრი ღირებული, ღრმადჩამწვდომი დაკვირვება მახსოვს. ძალიან ზუსტად გრძნობდა მის სულიერ დატვირთვას, მის არსებით

როლს ქართველი ადამიანის ყოფაშიც და „ზეყოფიერისადმი“ სწრაფვაშიც, ბოლომდის აცნობიერებდა მისსავე უდიდეს მრავალფეროვნებას, სიღრმეს, ამოუწურავობას, შემოქმედებით გაქანებას . . .

საერთოდაც, ამ დიდი ადამიანის კვალი, მისი დანატოვარი უაღრესად ძლიერია თავისი პოზიტიური მუხტით. ეს არის იშვიათი მაგალითი საკუთარი სამშობლოსადმი თავდადებისა და, ამასთანავე, უფრო ფართოდ, საკაცობრიო კულტურის ღირშესანიშნავ მონაპოვართა ერთგულებისა. ასეთი დამოკიდებულება მაღალ ფასეულობათა სივრცისადმი ბევრ რასმე გვასწავლის. ყოველივე ეს არსებით ორიენტირდაც ჩანს დღეს, ყოველად ზერეფე, ახირებულ „ინტელექტუალურ-იდეოლოგიურ“ კლიშეთა მოძალების, ფსევდოპლურალიზმისა და ნიჰილისტური პროვინციალიზმის პირობებში, რაც რეალურ საფრთხეს უქმნის ჩვენს მომავალს.

ამიტომაც სჯობს, რომ ჩვენი საზოგადოება და, რაც მთავარია, ახალი თაობა, კვლავაც მიუბრუნდეს ბატონი ვახტანგის შრომებსა და პუბლიკაციებს, არასგზით დაივიწყოს მისი უდიდესი ღვაწლი!

დარწმუნებით ითქმის ისიც, რომ მის გამოუქვეყნებელ ნაწერთა გამომხეურებას მოუთმენლად ველით, ვინაიდან ისინი ახალი პორიზონტს გახსნის იმ ქართული კულტურის გაცილებით უკეთ შესამეცნებლად, რომელიც, ბატონი ვახტანგისავე თქმით, „იშვიათი შემოქმედებითი დაუბერებლობის მაგალითია“.

Samson Lezhava

Outstanding Public Figure (In Memoriam of Vakhtang Beridze)

The author shares his recollections of meetings with the famous scholar, characterises his versatile scholarly and public activities.

ირინე ღამბაშიძე, თომას შტოლნერი*, ანდრეას ჰაუპტმანი*,
მიხაელ პრანგე*, მორის იანზენი*, გიორგი მინდიაშვილი,
გიორგი გოგოჭური.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. ო. ლორთქიფანიძის არქეოლოგიის
ცენტრი
*ბოხუმის გერმანიის სამთო მუზეუმი/ ბოხუმის რურის უნივერსიტეტი

საყდრისის ოქროს მადარო: პრეისტორიული ხანის გამონამუშევრების ანალიზები, შედეგები და გამოთვლები

საქართველოს ტერიტორიაზე 50-იანი წლებიდან დაწყებულმა სამთო არქეოლოგიურმა კვლევებმა საინტერესოდ წარმოაჩინა დიდი და მცირე კავკასიონის ქედებზე არსებული უძველესი სამთამადრო წარმოების ძეგლების შეწავლის საკითხი. ამ ხნის განმავლობაში მიკვლეული და შესწავლილი იქნა აფხაზეთის, რაჭის, სვანეთისა და ქვემო ქართლის სპილენძის, დარიშხანის, ანტიმონისა და ოქროს უძველესი სამთო-მეტალურგიული წარმოების კერები¹.

საერთოდ, ქვემო ქართლში უძველესი დროიდან, სამთო წარმოებისათვის იდეალური პირობები არსებობდა. პირველ რიგში აღსანიშნავია ამ რეგიონში ადვილად მისაღწევი და ხელსაყრელ ადგილებში არსებული მადანგამოვლინებები, სადაც მთამადნელთა საქმიანობას ხელს ვერ შეუშლიდა ცივი და თოვლიანი ზამთარი, როგორც ეს სავარაუდოდ დასავლეთ საქართველოს მდებარე მთიანეთში არსებულ გამონამუშევრებზე უნდა ყოფილიყო. ალბათ, ესეც არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ უკანაორში, საყდრისი-კვირაცხოველზე, საყდრისი-აბანოსხევში, წითელ სოფელსა და ბნელ ხევში მრავალი პრეისტორიული და მომდევნო პერიოდის სამთამადრო ძეგლია დადასტურებული. არქეოლოგ ი. გძელიშვილის მიერ წითელსოფელში აღმოჩენილი ქვის სამთო იარაღებისა და საწარმოო ნაშთების მიკვლევა ნათლად მეტყველებს ოქროს გვერდით სპილენძის მოპოვების არსებობაზე².

როგორც არქეოლოგიური კვლევა-ძიებამ აჩვენა ამიერკავკასიაში ლითონის წარმოების პირველი აფეთქება მტკვარ-არაქსული კულტურის მატარებელ ტომებთან არის დაკავშირებული (ტ. ჩუბინიშვილი 1965).

1 გ. გობეჯიშვილი, ო. ჯაფარიძე, გვიანბრინჯაოს ხანა დასავლეთ საქართველოში, საქართველოს არქეოლოგია, 1959. ლ. Джапаридзе, Т. Муджири, Виявление Памятников горнорудного производства Грузии эпохи поздней бронзы раннего железа. Не опубликованный отчет института горной механики имени Г.А. Цулукидзе. Тбилиси, 1987. გ. ინანიშვილი, შ. ჩართოლანი, ბ. მაისურაძე, გ. გობეჯიშვილი, თ. მუჯირი, საქართველოს უძველესი სამთამადრო წარმოების ძეგლები. ძიებანი №2. თბილისი, 1998. ა. ოშიაძე, საყდრისის საბადოს მინერალოგიური და პეტროლოგიური ანალიზი – სამაგისტრო ნაშრომი ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტი, 2007. ირ. ღამბაშიძე, თ. შტოლნერი, ა. ჰაუპტმანი, გ. მინდიაშვილი, გ. გოგოჭური, ი. ჯაფარიძე, საყდრისი - ოქროს წარმოების უძველესი კერა – წიგნში: ირ. ღამბაშიძე და სხვ. – უძველესი მეტალურგია და სამთო საქმე საქართველოში ძვ.წ. VI-III ათასწლეულებში, თბილისი, 2010, გვ. 53-97.

2 ი. გძელიშვილი, სპილენძიდ მოპოვება-დამუშავების უძველესი ისტორიისათვის ბოლნისის რაიონში. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, XLVII, №1, 1967.

ამ პერიოდს მიეკუთვნება ქვემო ქართლში ადგილ საყდრისში მიკვლეული ოქროს უძველესი გამონამუშევრებიც (რადიოკარბონული თარიღის მიხედვით ქვემო ქართლის ოქროს საბადოს სხვადასხვა ფენები ძვ.წ. 3330 – 2490 წლებით³).

2004-2005 წლებში მცირე კავკასიონზე ჩატარებულმა სამთო-არქეოლოგიურმა კვლევებმა დაადასტურა, რომ ბოლნისის რაიონში, ადგილ საყდრისში, ძვ.წ. IV-III ათასწ. მიჯნაზე ოქროს მადანსაც მოიპოვებდნენ. სამთო ინჟინერი თ. მუჯირი იყო პირველი, ვინც საყდრისში სამთო წესით უძველესი ოქროს მოპოვების შესაძლებლობა ივარაუდა და აუცილებელ პირობად ჩათვალა ამ გამონამუშევრებში არქეოლოგიური გათხრების ჩატარება⁴.

სამთო არქეოლოგიური სამუშაოები საყდრისში დაიწყო 2004 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიურ კვლევის ცენტრისა და გერმანიის ბოხუმის სამთო მუზეუმის ერთობლივი ინტერდისციპლინარული პროექტით: „საქართველოში ინტერდისციპლინარული კვლევების ახალი მეთოდების დანერგვა სამთო არქეოლოგიასა და არქეომეტალურგიაში“. პროექტი დაფინანსდა ფოლკსვაგენის ფონდის მიერ. ჩატარებული სადაზვერვო სამუშაოებისა და 2005 წლის აგვისტო-სექტემბერში ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად (საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიური კომისიის ნებართვა №24). ცხადი გახდა, რომ გამონამონამუშევრები ძვ.წ. III ათასწლეულის დასაწყისს განეკუთვნებოდა (სურ. 1). არქეოლოგიური გათხრები ჩატარდა, როგორც მიწის ზედაპირზე, ასევე მიწის ქვეშ, XX საუკუნის 80-იან წლებში გაყვანილი შტოლნების მიერ გადაკვეთილი. უძველესი მიწისქვეშა გამონამუშევრების ადგილებზე. გამონამუშევრები სამ ადგილზე იყო დაზიანებული. გადაჭრილ გვირაბებში კარგად შეიმჩნეოდა კულტურული ფენები, რომლებიც შეიცავდნენ ქვის უროებს, ხის ნახშირისა და თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტებს. კერამიკული მასალა მაშინვე შეფასდა, როგორც მტკვარ-არაქსული კულტურის კუთვნილება (ძვ.წ. IV-III ათასწლეულები), ხის ნახშირი კი საანალიზედ გაიგზავნა ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტის მსოფლიო ფიზიკის ინსტიტუტის ლაბორატორიაში რადინახშირბადული თარიღის მისაღებად. მიღებული თარიღი სრულიად ესადაგებოდა გვირაბში აღმოჩენილ თიხის ჭურჭლის ნატეხების თარიღს.

ადებული იქნა მადნის სინჯები, როგორც მიწის ზედაპირზე ასევე მიწის-ქვეშა გვირაბებში. სინჯები გაგზავნილი იქნა ბოხუმის სამთო მუზეუმის მასალათმცოდნეობის ლაბორატორიაში საანალიზედ.

გამონამუშევარი 1/2 ფენა 22015	Hd-24407	4380±21BP	-24,4	კალ. ძვ.წ. 3018-2929	კალ. ძვ.წ. 3085-2917
----------------------------------	----------	-----------	-------	----------------------------	----------------------------

3 T. Stöllner, I. Gambashidze & A. Hauptmann, The Earliest Gold Mining of the Ancient World? Research on an Early Bronze Age Gold Mine in Georgia. In: Ü. Yalcin/H. Özbal/A.G. Paşamehmetoğlu (eds.), Ancient Mining in Turkey and the Eastern Mediterranean. Internat. Conf. AMITEM 2008, Ankara 2008, 271-288. Виявление Памятников горнорудного производства Грузии эпохи поздней бронзы раннего железа. Не опубликованный отчет института горной механики имени Г.А. Цулукидзе. Тбилиси, 1987.

4 Л. Джапаридзе, Т. Муджири, ...

საყდრისის მიწისქვეშა გამონამუშევრების C¹⁴-ის თარიღები, კალიბრირებული INTCAL 04-ითა და CALIB A-ით (Reimer at al., Radiocarbon 46 (3):1029-1058, 2004).

ფოლკსვაგენის ფონდის დაფინანსებით, ინტრედისციპლინარული სამუშაოები საყდრისში გაგრძელდა 2007 წლიდან, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოთ. ლორთქიფანიძის არქეოლოგიის ცენტრის, გერმანიის სამთო მუზეუმისა და ბოხუმის რურის უნივერსიტეტის ერთობლივი პროექტით „ოქრო საქართველოში“. პროექტის ფარგლებში ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევების შედეგად გაიწმინდა მიწის ზედაპირზე A და B გამონამუშევრები და მიწისქვეშ გვირაბი №1 -ის სამი გამონამუშევარი 1/1, 1/2 და 1/3; ასევე №2 გვირაბის ერთი გამონამუშევარი (სურ. 2). მიწისქვეშა მადაროებში დადასტურებულია მხოლოდ ძვ.წ. IV ათასწლეულის მეორე ნახევრისა და III ათასწლეულის დასაწყისის კულტურული ფენები, სადაც ქვის ურობთან და მტკვარ-არაქსულ კერამიკასთან ერთად, ძვლისა და ობსიდიანის იარაღებიც იქნა ნაპოვნი.

მიწის ზედაპირზე A შესასვლელში გამოვლენილ 9 გვირაბში აღმოჩნდა უძველესი სამთო წარმოების ნაშთები: სხვადასხვა დანიშნულების ათასობით ქვის იარაღი და თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები, რომელთა შორის უძრავლესობა მტკვარ-არაქსულ კულტურის პერიოდს განეკუთვნება.

აღებული იქნა სინჯები რადიოკარბონული თარიღებისათვის, როგორც მიწისზედა, ასევე მიწისქვეშა გვირაბებში შემორჩენილ უძრავი კულტურული ფენებიდან (სურ. 11. ცხრ. 9).

ამდენად, საყდრისის მადაროების თარიღი ძვ.წ. IV-III ათასწლეულებს განეკუთვნება და იგი დღეს ევრაზიაში უძველეს ოქროს მადაროს წარმოადგენს.

რა მოიპოვებოდა საყდრისში: საყდრისის საბადოს გეოქიმიური დახასიათება

ბოლნისის რაიონში ქვიშრობული ოქროს გვერდით, ეს კეთილშობილი ლითონი გვხვდება ვულკანური მასივის სულფიდური (VMS) და პორფირული სპილენძის საბადოებზე⁵. არსებითი მნიშვნელობისაა ვულკანური მასივის სულფიდები (VMS), რომლებიც ალპური მეტალოგენეზისის ადრეულ ფაზაში წარმოიქმნენ (იურულიდან ცარცულ პერიოდამდე) და წარმოადგენენ „ტეთისური ევრაზიული მეტალოგენური სარტყლის“ (ტემს) ნაწილებს (“TEMB”, რომელიც გადაჭიმულია ალპებიდან დასავლეთის მიმართულებით ბალკანეთის მთებზე, ანატოლია, სომხეთსა, ირანზე ჰიმალაებამდე⁶.

საქართველოში, ქვემო ქართლის მადნეულის პოლიმეტალური საბადო გეოლოგიურად ეკუთვნის „ტემს“-ის სამხრეთ კავკასიურ ართვინ-ბოლნისის ერთეულის ნაწილს, და ამასთანავე, იგივე დახასიათებლები აქვს, როგორც ჩრდილო აღმოსავლეთ თურქეთში არსებულ მურღულის პრეისტორიულ საბადოს. იგი არის ჰიბრიდი ვულკანური მასივის ტიპურ სულფიდურ საბადოსა და ეპითერმული (სუბვულკანური) ოქროსა და ოქრო-ვერცხლის საბადოს შორის,

⁵ С.А. Годабрелидзе, Природные ресурсы Грузинской ССР. Москва, 1933.

⁶ A. G. Twaltscheldidze, Erzlagerstätten in Georgien. In: I. Gambaschidze, A. Hauptmann, R. Slotta, Ü. Yalcin (Hrsg.), Georgien – Schätze aus dem Lande des Goldenen Vlies. Ausstellungskatalog Deutsches Bergbau-Museum Bochum, Bochum 2001, 78–89.

რომლის მსგავსიც ართვინთან ახლოს მდებარე კერატოფეზა⁷.

ქვემო ქართლში, ბოლნისის რაიონში მდებარე „მადნეულის“ მადნის სხეული დაკავშირებულია რიოლითურ გუმბათთან, რომელიც გრანოლიორიტის ინტრუზივის თავზეა მოქცეული. კალიუმ-არგონული მეთოდით დათარიღების მიხედვით გამადნებების ასაკი შეადგენს 85-93 მილიონ წელს⁸.

მადნეულის სპილენძ-ტყვიისა და თუთია-ბარიტ-ოქროს გამადნება ვერტიკალური „ტელესკოპური“ წყობისაა⁹. თავისი გეოქიმიური სტაბილურობის გამო ოქრო გამდიდრებულია ზედაპირთან ახლოს ე.წ. „რკინის ქუდში“, სადაც აღმოჩენილია უძველესი შტოლნები. სპილენძი კი, მცირე რაოდენობითაა დაკავშირებული ოქროსთან, მაგრამ კომერციული თვალსაზრისით ღირებული რაოდენობა ვლინდება 60 მეტრის სიღრმეზე¹⁰.

მინერალოგიური თვალსაზრით საინტერესოა სულფობისმუტიდი და ტელურიდი, რომლებიც საკმაოდ იშვიათია. მადნეული და მის ახლოს მდებარე დავით გარეჯის ყოფილი ღია კარიერი რამდენიმე კილომეტრითაა დაშორებული საყდრისის უძველესი ოქროს მადარობებიდან. საყდრისი-ბოლნისის არეალში ასობით ძველი გამონამუშევრის კვალია დაფიქსირებული¹¹.

უშუალოდ საყდრისის ირგვლივ არსებული ტერიტორია რამდენიმე პერსპექტიული უბნისგან შედგება. საბადოს ასაკი კალიუმ-არგონის მეთოდით განსაზღვრის მიხედვით შეადგენს 77,6-83,5 მილიონ წელს¹².

საყდრისი-ეახალიანის პრეისტორიული ხანის მადარო შედგება დაწყებული ვერტიკალურიდან დამთავრებული უსწორმასწოროდ დახრილი, გროვებად ფორმირებული ჰიდროთერმული ოქრო-კვარცის ძარღვებისაგან, რომელთა სისქე მხოლოდ 10-30 სმ-ს შეადგენდა. ამას გარდა ფუჭი ქანები წარმოდგენილია ბარიტითა და ჰემატიტით (ზოგიერთ ნაწილში როგორც შტოკვერკული გამადნებები). აქ არსებული შემცველი ქანები წარმოდგენილია იგნიმბარიტებისა და სხვა (პიროკლასტური) ვულკანური ქანების (ტუფი) სახით, რომლებიც ხშირად

7 S. Jankovič, The Carpatho-Balkanides and adjacent area: a sector of the Tethyan Eurasian metallogenic belt. Mineralium Deposita 32, 1997, 426–433. C.J.Moon, G. Gotsiridze, V. Gugushvili, M. Kekelia, R. Migineishvili, Z. Otkhmezuri, N. Özgür, Comparison of Mineral Deposits between Georgian and Turkish sectors of the Tethyan Metallogenic Belt. In: A. Piestrzynski (Hrsg.), Mineral Deposits at the Beginning of the 21st Century, Krakow, 2001, 309–312.

8 R. Migineishvili, A possible model of formation for the Madneuli copper-gold deposit. Proceedings of Geological Institute of the Georgian Academy of Science NS117, 2002, 472–479.

9 C.J.Moon, G. Gotsiridze, ...

10 В. Г. Гогишвили, В. Гуниава, И. Ратман, Т. С. Гогишвили, Постэоценовые рудные оброрзования в Закавказье: Сомхито-Карабахская и Гагра Джавскаязоны. Известия Академии Наук СССР, Геологические науки 11, 1976, gv. 99–115.

11 T. Stöllner, I. Gambašize, A. Hauptmann, G. Mindiašvili, G. Gogočuri, & G. Steffens, Goldbergbau in Südostgeorgien – Neue Forschungen zum frühbronzezeitlichen Bergbau in Georgien. In: S. Hansen, A. Hauptmann, I. Motzenbäcker & E. Pernicka (eds.), *Von Majkop nach Trialeti – Gewinnung und Verbreitung von Metallen und Obsidian in Kaukasien im 4.-2. Jahrtausend v. Chr.* Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin vom 1-3. Juni 2006. Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte 13, 103-138. Habelt, Bonn, 2010.

12 V. Gugushvili, R. Akhvlediani, M. Natsvlisvili, I. Hart, Two stages of gold mineralization within Sakdrissi deposit (Bolnisi Mining District, Georgia). *Geologica Carpathica spec. Issue*, Vol. 53 (ohne Seitenzahl), 2002.

ტექტონიკური მოვლენებისა და მეტასომატოზის ზეგავლენის ქვეშ არის მონსვედრილი. საყდრისის მადნის საბადოს ძებნა-ძიების სამუშაოები 1980 –იან წლებში ჩატარდა. პრეისტორიული მადაროს უახლოესი გარემო შესწავლილი იქნა ალ. ოშიაძის მიერ (სამაგისტრო ნამუშევარი „საყდრისის საბადოს მინერალოგიურ და პეტროლოგიური ანალიზი“ (2007).

ბორცვის დაყოფებით, იქ სადაც უძველესი მადაროა, გაყვანილი იქნა რამდენიმე საძიებო შტოლნა, რომლებმაც, 27 მ. სიღრმეზე, უძველესი გამონამუშევრების ნაწილები გადაჭრა. ქართველი გეოლოგების მიერ გვირაბში საანალიზად აღებული ნიმუშებმა მოგვცა 23 მეგატონა (მტ) ოქროს შემცველი ქანები, საშუალოდ 1.03 გ/ტ ოქრო¹³. გარდა ამისა ჭაბურღილებიდან აღებული ნიმუშების ანალიზების მიხედვით ოქროს გამდიდრების მაჩვენებელმა 50 გ/ტ და მეტსაც კი მიაღწია¹⁴. გონივრულია ვივარაუდოთ, რომ გამდიდრებათა ასეთი სიუხვე გაცილებით უფრო დამახასიათებელია უძველეს დროში ჩატარებული გამომუშავებისთვის. ჩვენ არ გამოვრიცხავთ, რომ ოქროს ასეთი დიდი რაოდენობით დაგროვებები, შესაძლოა ხელმისაწვდომი ყოფილიყო საყდრისის ბორცვის თავდაპირველ ხელშეუხებელ პლეისტოცენურ ზედაპირზე და ამან მიიზიდა პრეისტორიული მადანმომპოვებლები. ოქროს მატარებელი კვარცის ძარღვები, რომლებიც დღესდღეისობითაა ხელმისაწვდომი, მხოლოდ ძალიან წვრილმარცვლოვან ოქროს მტვერს შეიცავს, რომლის დანახვაც საკმაოდ რთულია შეუიარაღებელი თვალით. საინტერესო კითხვა ჩნდება – ბრინჯაოს ხანის სამთო წარმოება იყო თუ არა მიმართული ასეთი წვრილმარცვლოვანი ოქროს მოპოვებაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ არქეოლოგიური კვლევების დროს არ დასტურდება არანაირი ფაქტი იმისა, რომ ამ პერიოდში საყდრისში არსებობდა ისეთი მეტალურგიული პროცესების გამოყენების პრაქტიკა, როგორცაა ამაღვამირება და კუპელაცია, რათა გაეზარდათ ქანებში დამალული ოქროს შემოსავლიანობა. საყდრისის საბადო ჰიდროთერმული საბადოა და ოქროს მოპოვება მკვრივი ქანებიდან ხდებოდა¹⁵.

რა ვიციოთ საბადოს ოქროს შემცველობის შესახებ

საქართველოში დაზვერვებისა და გათხრების დროს ჩვენს მიერ გარეცხილი იქნა ოქროს ნიმუშები სვანეთის, ბოლნისისა და თბილისის რაიონების ქვიშრობებიდან. დაახლოებით 500-იდან 1000-მდე კგ. დამატებით აღებული იქნა რამდენიმე ასეული კოლოგრამი ღარული ნიმუში მადნის ძარღვებიდან და საყდრისის პრეისტორიული ხანის გამონამუშევრების იატაკზე დანაყარიდან. მიღებული ყველა კონცენტრატი დამატებით გაირეცხა სპეციალურ ტაფებში ოქროს მარცვლების

13 იქვე.

14 М.И. Чохонелидзе, Т.Д. Квелашвили, Г.И. Спандерашвили, Геологический отчет о результатах разведочных работ по Сакдрисскому месторождению золота. неопубликованный Отчет, 1998.

15 A. Hauptmann, C. Bendall, G. Brey, I. Japaridze I. Gambashidze, S. Klein, M. Prange, & Th. Stöllner, Gold in Georgien. Analytische Untersuchungen an Goldartefakten und an Naturgold aus dem Kaukasus und dem Transkaukasus. In: S. Hansen, A. Hauptmann, I. Motzenbäcker & E. Pernicka (eds.), Von Majkop nach Trialeti - Gewinnung und Verbreitung von Metallen und Obsidian in Kaukasien im 4.-2. Jahrtausend v. Chr. Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin vom 1-3. Juni 2006. Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte 13, 139-160. Bonn: Habelt, 2010.

მისაღებად. ყველა შემთვევაში ჩვენ მივიღეთ წმინდამარცვლოვანი ოქროს ნიღბი ($\leq 0,1$ to 1 mm) (სურ. 5).

ხალასი ოქროს მარცვლები მომზადდა მომავალი ანალიტიკური გამოკვლევებისათვის. მათი შესწავლა მოხდა მასკანირებული ელექტრონული მიკროსკოპის (SEM), მიკროზონდური ანალიზატორისა (EMPA) და მასსპექტრომეტრის გამოყენებით. ჩატარდა ცეცხლის გახურებით ექსპერიმენტი, რამაც საშუალება მოგვცა მიგველო მადნის ოქროს შემცველობები¹⁶. მადნები გაიზომა პორტატიული რენტგენული სპექტრომეტრის საშუალებით; გამოყენებული იქნა ხელის რენტგენო-ფლუორესცენციული სპექტრომეტრი (Niton XL3t, Thermo scientific) (ანალიზი ჩატარდა ნიმუშების დაუზიანებლად). ეს ხელსაწყო გამოიყენება მთავარი და მეორეხარისხოვანი ელემენტების შემადგენლობის განსასაზღვრად არაორგანულ ნივთიერებებში. (სურ. 9-10) ჩვენს შემთხვევაში ასეთი ელემენტებია ოქრო, ვერცხლი, სპილენძი, ირიდიუმი, ოსმიუმი, რუტენიუმი, დარიშხანი და კალა. ამ მეთოდით ანალიზი უტარდებათ უფრო პატარა ნაწილაკებს (3 ან 8 მმ დიამეტრის) ვიდრე დიდ ფართობებს და გვეძლევა საშუალება განვსაზღვროთ უმცირესი ჩანართები ან ჰეტეროგენურობები.

მადნის მინერალური შემადგენლობის განსაზღვრა ცეცხლით გახურების მეთოდით

იმისათვის, რომ დაგვემტკიცებინა მართლა იყო თუ არა საყდრისის მადრო ოქროს საბადო და დაგვედგინა ოქროს კონცენტრაციები გამომუშავებული მადნის ძარღვებსა და უძველესი გამონამუშევრების იატაკებზე დატოვებულ გადანაყარში, ჩვენ მივმართეთ ანალიტიკური კვლევის ერთ-ერთი უძველეს მეთოდს: კვლევას ცეცხლით გახურების მეთოდით.

1. პირველ რიგში იწონება პირველადი ოქროს ან ვერცხლის მატარებელი ნიმუში. მასალა იფხვნება და ირეცხება წარმოდგენილი ჯერადი.
2. ხდება კონცენტრატის ცეცხლზე გამოწვა, რათა მოშორდეს მადნის სულფიდის კონცენტრაცია.
3. კონცენტრატი დნება ტყვიასთან ან ტყვიის შემცველ ქიმიურ რეაქტივთან ერთად და ემატება ბორაქსი ($\text{Na}_2\text{B}_4\text{O}_7 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$). კეთილშობილი ლითონი შეგროვდება ტყვიის ზოდში, რომელიც გამოდნობის დროს წარმოიქმნება (სურ. 9A).
4. ტყვიის ზოდი კუპელაციის შედეგად დაიჟანგება და გადაიქცევა ტყვიის ოქსიდად, ხოლო კეთილშობილი ლითონი დარჩება მეტალურ მდგომარეობაში და გამოეყოფა ტყვიის ოქსიდს, შეიწოვება ფოროვანი კუპელის მიერ თხევად მდგომარეობაში (სურ. 9B).

¹⁶ T. Stöllner, B. Craddock, S. Timberlake, I. Gambashidze, Feuersetzen im frühesten Metallergbau und ein Experiment im frühbronzezeitlichen Goldbergbau von Sakdrissi, Georgien. In: K. Oegg/V. Schaffer (Hg.), Die Geschichte des Bergbaues in Tirol und seinen angrenzenden Gebieten. Proceedings 6. Milestone-Meeting Klausen 2011 (Innsbruck: University Press) 65-77, 2012.



5. იწონება მიღებული კეთილშობილი ლითონი. გამოითვლება პირველად ნიმუშში ლითონის შემცველობა.

უძველესი ხანის მადანმომპოვებლების მიერ მიღებული ლითონის რაოდენობის დასადგენად აღებული იქნა 175 კგ. დარული სინჯი საყდრისის მალაროში არსებული ოქროს მატარებელი ჰიდროთერმული ძარღვებიდან და დავამუშავეთ 600 კგ-ზე მეტი გამონამუშევრების ნაყარი (29 ნიმუში), აგრეთვე ნიმუშები მტკვარი-არაქსული პერიოდის ძეძვების ნამოსახლარიდან. ანალიზი ცეცხლით გახურების მეთოდით ჩატარდა ღორტმუნდში, დოქ. ვოლფგანგ ჰოფმანის მიერ (გერმანიის ღორტმუნდის ბუნებათმცოდნეობის მუზეუმი).

მალაროებში არსებული გამონამუშევრების ნაკვალევის მიხედვით, ცხადი ხდება, რომ მადნის სხეულის უმეტესი ნაწილი მოპოვებული იქნა ძვ.წ. IV და ძვ.წ. III ათასწლეულის დასაწყისში (ცხრ. 9); თავდაპირველი მადნის სხეულის მხოლოდ მინიმუმია გადარჩენილი. როგორც ჩანს, ის თავიდანვე მაღალი ხარისხით და ოქროს დიდი რაოდენობის შემცველობით იყო წარმოდგენილი. შეიძლება განჩნდეს კითხვა, თუ როგორ უნდა განესაზღვრათ პრეისტორიულ მალაროელებს მადნის მაღალი ხარისხი და განსაკუთრებით ოქროს მაღალი შემცველობა. საყდრისში უძველესი გამონამუშევრების შესასვლელთან, წყლის რეზერვუართან ახლოს, აღმოჩნდა მადნის დასამუშავებელი ყველა ის იარაღი, რომელიც ადგილზე ახდენდა მის გამდიდრებასა და შემცველობების განსაზღვრას (სურ. 12). მადნის ადვილი გზით გამდიდრებით - დამსხვრევით, დაფქვითა და გარეცხვით შესაძლებელი ხდებოდა მადნის ხარისხზე დაკვირვება. მიუხედავად იმისა, რომ საყდრისის მადანი წვრილმარცვლოვანია, მისი დანახვა საკმაოდ ადვილად შეიძლება, როდესაც მისი კონცენტრატი დაფხვნილი და გარეცხილია (ექსპერიმენტულმა არქეოლოგიამ გაცილებით უფრო დეტალებში მოგვცა და დაამტკიცა ტექნიკური საფუძვრების არსებობა!).

თუ შევადარებთ ოქროს საშუალო შემცველობებს პრეისტორიულ გამონამუშევრებში დატოვებულ დანაყარსა და პრეისტორიულ ხანაში გამომუშავებული მადნის ძარღვებში ოქროს შემცველობის საშუალო მაჩვენებლებს, შესაძლებელი გახდება გამოვითვალეთ ძვ.წ. IV და III ათასწლეულებში მოპოვებული ოქროს მინიმალური მაჩვენებელი.

თავდაპირველი შემცველობა თავისუფლად შეიძლება ყოფილიყო უფრო მეტი. ბოლო ხანს ჩატარებულმა საძიებო სამუშაოებმა დაამტკიცეს, რომ მადანში ოქროს შემცველობა 50-დან 500 გ/ტ-მდეა! პრეისტორიული ხანის მიწისქვეშა 1/1, 1/2 და 1/3 გამონამუშევარი ძარღვებიდან მიღებული მადნების გეოქიმიური დახასიათება¹⁷ (ცხრ. 5). ოქროს საშუალო შემცვე-

17 T. Stöllner, I. Gambašize, A. Hauptmann, G. Mindiašvili, G. Gogočuri, & G. Steffens, Goldbergbau in Südostgeorgien – Neue Forschungen zum frühbronzezeitlichen Bergbau in Georgien. In: S. Hansen, A. Hauptmann, I. Motzenbäcker & E. Pernicka (eds.), *Von Majkop nach Trialeti – Gewinnung und Verbreitung von Metallen und Obsidian in Kaukasien im 4.-2. Jahrtausend v. Chr.* Beiträge des Internationalen

ლობა გვიჩვენებს 15 გ/ტ, რაც ყველაზე დაბალი მაჩვენებელია! (ცხრ. 4).
პრეისტორიულ ხანაში არ ხდებოდა მადნის მოპოვება. ღარიბია ამისთვის?
პროფ. მ. ჭოხონელიძის მონაცემები, თბილისი).

გვირაბების იატაკებზე დანაყარი მადნის ცეცხლით გახურების მე-
თოდით შემოწმებამ მოგვცა დაახლოებით 1 გ/ტ ოქროს შემცველობა; ეს
შეიძლება ჩაითვალოს როგორც მინიმუმი, რაც პრეისტორიულმა მადან-
მოპოვებლებმა დატოვეს საბადოში. ჩვენმა გამოკვლევებმა დამაჯერებ-
ლად დაადასტურა მინიმალური საშუალო მაჩვენებელი 15 გ/ტ, ამრიგად
14 გ/ტ ოდესღაც იქნა გატანილი. მაგრამ ეს მხოლოდ მინიმუმი! მთლიან-
ნი საბადოს მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, 25 გ/ტ ამოღება აბსოლუტურად
მისაღები უნდა იყოს. გამომუშავებული სივრცისა და მადნის სხეულის
მოცულობის გამოთვლით ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ ოდესღაც ამოღე-
ბული მადნის საშუალო მაჩვენებელი; აქედან გამომდინარე, ლაპარაკი
შესაძლოა იყოს მინიმუმ 6000 ტ მადანზე, რომელსაც შეუძლია მოგვცეს
მინიმუმ 90 კგ ოქრო, რომლის ამოღებაც მოხდა პრეისტორიულ ხანაში.
ამიტომ 150 კგ აბსოლუტურად გონივრულ რაოდენობად მიიჩნევა. თუ
გავითვალისწინებთ იმას, რომ მაღარო ფუნქციონირებდა 300-400 წელი,
წლიური რაოდენობა - 0,5 კგ სუფთა ოქრო შესაძლოა საკამათო იყოს,
XVIII საუკუნეში ევროპის ოქროს მატარებელი მდინარეებიდან ტაფით
რეცხვის მეთოდით წლიურად ამოღებულ 3-4 გ ოქროს რაოდენობასთან
შედარებით! (სურ. 7).

ოქროს წმინდა მარცვლების გამლიძრება მადნის კონცენტრატების რეცხვით

იმისათვის, რომ მიგველო ბუნებრივი ოქრო საყდრისიდან, ჩვენ გავრეცხეთ დაახ-
ლოებით 250 კგ მადანი. მადანი წინასწარ დაიფქვა. გასარეცხად და გასამლიძრე-
ბლად გამოვიყენეთ ოქროს სარეცხი ტაფები და მათი ჩამკეტები (რეცხვისას
წყალი რომ არ გავიდეს). საყდრისის ოქროს დანახვა შესაძლებელია უკვე
გარეცხილი მადნის კონცენტრატში ძალიან წმინდა მარცვლების სახით. 6 ნიმუ-
შის შემთხვევაში მოხდა მადნის მარცვლების იზოლირება და გამოცალკევება,
რათა ჩატარებულიყო გეოქიმიური და SC-ICP-MS და MC-ICP-MS-სპექტრომე-
ტრული კვლევები (მიკროელემენტები და ტყვიის იზოტოპები). ოქროს უწმინდე-
სი მარცვლები საყდრისის პრეისტორიული მაღაროდან ყველაზე კარგად ჩანს
ნიმუშზე Geo-28/15. (სურ. 8)

პრეისტორიული ოქროს გამომუშავება: ცეცხლის გამოყენებით ოქროს მოპოვების ტექნიკური პრობლემის გადაწყვეტა

მაშავერას ხეობაში დაფიქსირებული ოქროს წარმოების პროცესი¹⁸ იყო კარგად

Symposiums in Berlin vom 1-3. Juni 2006. Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte 13, 103-138. Habelt, Bonn, 2010.

18 T. Stöllner, I. Gambashidze & A. Hauptmann, The Earliest Gold Mining of the Ancient World? Research on an Early Bronze Age Gold Mine in Georgia. In: Ü. Yalcin/H. Özbal/A.G. Paşamehmetoğlu (eds.), Ancient Mining in Turkey and the Eastern Mediterranean. Internat. Conf. AMITEM 2008, Ankara

ორგანიზებული და შედგებოდა რამდენიმე საფეხურისგან¹⁹.

1. მადნის მოპოვება ხდებოდა ცეცხლით გახურების მეთოდის გამოყენებით (სურ. 15, 16, 17) და ენეოლითური ხანის ტიპური იარაღების მეშვეობით: ქვის უროები (სურ. 15), ძვლის ან ირმის რქის იარაღები იხმარებოდა ოქროს მატარებელი ქანებისა და სუფთა კვარცის ძარღვების ამოსაღებად (სურ. 13, 14).

2. ძვლის იარაღების პირებზე, რომლებიც მიწისქვეშა გამონამუშევრებში is-situ მდგომარეობაში იქნა აღმოჩენილი, საყდრისის ტრასოლოგიური კვლევების შედეგად დადასტურდა კვარცის კრისტალები და ნახშირის ფრაგმენტები (ქ. თამაზაშვილი 2013)²⁰.

3. ოქროს მადნის შემოწმება სავარაუდოდ მოპოვების ადგილზევე ხდებოდა: ჩამომტვრეული მადნის დაფშვნა და გამოცალკევება მარტივი გარეცხვის მეთოდით. ეს მეთოდი საკმაოდ ეფექტურია თუ შემოთავაზებულია გამოცდილებაზე დაყრდნობილი შემოწმების მეთოდი.

4. მადნის ხელით დაქუცმაცება და დახარისხება მნიშვნელოვანი ეტაპი უნდა ყოფილიყო მადნის გასამდიდრებლად, რაც დასტურდება საყდრისის ოქროს მადაროში. პირველადი დახარისხება და დაყოფა მიწისქვეშა უნდა მომხდარიყო, სადაც ქვის მარტივი უროები და კლდეზე შემორჩენილი ღრმულები ხელსაწყოებად გამოიყენებოდა. გასამდიდრებელი ნარჩენები იმსხვრეოდა დაახლოებით 3 მმ-დან 2 სმ სიდიდის ზომამდე სადაც უკვე ჩანდა 1 გ/ტ ოქრო, რაც მიუთითებდა, რომ ხდებოდა დაახლოებით 100/70 გ/ტ და ასევე 1 გ/ტ ოქროს ამოღება (როგორც ეს გამოჩნდა ზოგიერთი ძარღვის შემთხვევაში).

შესაბამისად ჩატარდა 4 ექსპერიმენტი (2011 წელს პროფ. საიმონ ტიმბერლეიკთან და ბრენდა კრადოკთან (კემბრიჯის უნივერსიტეტი) ერთად). პრეისტორიული მადაროს ნარჩენებში აღმოჩენილი ხის ნახშირი ეკუთვნის მუხის ხეს. აქედან გამომდინარე, გამოყენებული იქნა მუხის ხის მშრალი შემა (სურ. 16), დამზადდა რიყის ქვის უროები (ძირითადად ანდეზიტებისგან), რომლებსაც ტარები მუხისა და თხილის ლასტებისაგან გაუკეთდათ. ქვის უროები ტარებზე ნედლი ტყავით დამაგრდა (სურ. 19). ერთი ექსპერიმენტი ჩატარდა მიწის ქვეშ, რათა შეგვემოწმებინა უანგბადისა და ჰაერის ცირკულაცია (სურ. 17). თითოეულ ექსპერიმენტსა და ცეცხლით მადნის გახურებას დასჭირდა რამდენიმე საათი. შედეგად

2008, 271-288. T. Stöllner, I. Gambashidze, Gold in Georgia II: The Oldest Gold Mine in the World. In: Ü. Yalçın (ed.), Anatolian Metal V. Der Anschnitt, Beiheft 24, Bochum 2011, 187-199.

19 G. Agricola, Zwölf Bücher vom Berg- und Hüttenwesen, 1556, Übersetzt und bearbeitet von C. Schiffler et al., VDI-Verlag, Düsseldorf. R. F. Tylecote, The Early History of Metallurgy in Europe, London 1987. H. G. Bachmann, On the early metallurgy of gold. Some answers and more questions. In: A. Hauptmann, E. Pernicka, T. Rehren & Ü. Yalcin (eds.), The Beginnings of Metallurg. Proc. Intern. Conf. "The Beginnings of Metallurg", Bochum 1995. Der Anschnitt, Beiheft 9, 1999, gv. 267-275. M. Frangipane, Alle origini del potere. Arslantepe, la collina die leoni. Katalog zur Ausstellung Roma, Università "La Sapienza". Milano, 2004.

20 ქ. თამაზაშვილი, პრეისტორიული ხანის სამთო წარმოების იარაღები საქართველოში – სამეცნიერო ნაშრომი მაგისტრის წოდების მოსაპოვებლად. თსუ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, 2013.

მივიღეთ მადანი, რომელიც საბოლოოდ დაინაყა, დაიფქვა და გაირეცხა მადნის სარეცხ ტაფაზე (სურ. 20). გარდა ქვის უროებისა გამოიყენებოდა ასევე სატეხი იარაღები დამზადებული ირმის წვეტიანი რქებისგან! მათი ნარჩენები ასევე აღმოჩენილია საყდრისის ადრეული ბრინჯაოს ხანის გამონამუშევრებში. იარაღების ნაკრებმა შესანიშნავი სამსახური გაგვიწია: მადნის გამოწვის შემდეგ მხოლოდ ნახევარი თუ ერთი საათი დაგვჭირდა, რომ გადაგვემუშავებინა 48 – 186 კგ მადნის მოცულობა; რა თქმა უნდა ის უკეთ მუშაობდა ზედაპირთან ახლოს ვიდრე 25 მ სიღრმეზე მიწის ქვეშ (იხ. ცხრ. 7).

დამსხვრეული და დახარისხებული მადნის დაფქვა ხორციელდებოდა სახელოსნოებისათვის გამოყოფილ სპეციალურ ნაგებობებში. 1 გრ/ტ ოქროს შემცველობის აღმოჩენა ამ სახელოსნოს ტერიტორიაზე და ასევე საფქვაავი ქვების სიჭარბე (და ის, რომ გარემომცველ არესთან შედარებით იგი მნიშვნელოვნად შემადლებულ ადგილზეა განთავსებული) ამტკიცებს სახელოსნოს არსებობისა და მადნის გამდიდრების თეორიის სისწორეს.

2010 წელს, ძვ.წ. IV ათასწლეულის დასაწყისით დათარიღებულ ბალიტი-ძეძვების ნამოსახლარზე აღმოჩენილი იქნა ტიგელი (სურ. 21). მის შიდა კელებზე შემორჩენილი მეტალურგიული ნაღვენთი მიუთითებს ვერცხლის მცირედ გამდიდრებაზე, ეს მაშინ, როცა სპილენძი ჯერ კიდევ არაა გამდიდრებული, რაც არ გამორიცხავს მსგავსი, ან უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩენების შეაძლებლობას საველე სამუშაოების გაგრძელების შემთხვევაში.

დათარიღება

საყდრისის, როგორც ოქროს სამთო მოპოვების უძველესი კერის რადიონახშირბადული მეთოდით თარიღების მისაღებად გამოყენებული იქნა არქეოლოგიური გათხრების შედეგად კულტურული ფენებიდან მოპოვებული ხის ნახშირის სინჯები. ანალიზები ჩატარდა გერმანიის ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტის მსოფლიო ფიზიკის ინსტიტუტისა და შვეიცარიის ცდურხის ფედერალური უმაღლესი სასწავლებლის იონური ფიზიკის ლაბორატორიებში.

საყდრისის მადაროს კვლევის დასაწყისშივე მიღებულმა რადიოკარბონულმა ანალიზმა განსაზღვრა ძეგლის თარიღი.

შემდგომ კი სხვადასხვა ფენიდან დამატებით აღებული იქნა ნიმუშები. მიღებულმა თარიღებმა დაადასტურა თავდაპირველი მონაცემები – ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულის ბოლო და ძვ. წ. III ათასწლეულის პირველი ნახევარი. კალიბრირებული მონაცემების შედარებისას დავინახავთ გარკვეულ განსხვავებებს, რაც ამ ძეგლის ხანგრძლივი ფუნქციონირებაზე მიუთითებს (ცხრ. 9). დღეისათვის შესწავლილი ყველა კარგად დაკონსერვებული ფენა მხოლოდ მტკვარ-არაქისის კულტურისათვის დამახასიათებელ კერამიკას შეიცავს.

დასკვნა

ამრიგად, როგორც ბოლო დროს ჩატარებულმა სამთო-არქეოლოგიურმა და საბუნებისმეტყველო კვლევებმა აჩვენა, საქართველოში, კერძოდ ბოლნისის რაიონში, ადგილ საყდრისში, დადასტურდა ოქროს წარმოების უძველესი კერა მთელს ევრაზიაში, რომელიც მოძიებული მასალების მიხედვითა და ინტერდისციპლინარული კვლევების შედეგად ძვ.წ. IV-III ათასწლეულებით თარიღდება. ასევე განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის, რომ აღმოჩენილია უძველესი ოქროს მოპოვებისათვის განკუთვნილი ყველა ის ქვის იარაღი, რომელიც მტკვარ-არქსული კულტურის განვითარებულ ეტაპზე სამთო საქმიანობაში გამოიყენებოდა.

საყდრისს, როგორც მიწისქვეშა გამონამუშევარს, გააჩნია ყველა კომპონენტი, რომელიც მას ძვ. წ. IV-III ათასწლეულების წინა აზიის, ევროპისა და ცენტრალური აზიის მსგავს ძეგლებთან აკავშირებს.

საყდრისში მოპოვებული მტკვარ-არქსის კულტურის ტიპური კერამიკა და ^{14}C -ის თარიღები ეჭვგარეშე აყენებენ მის ასეთ ადრეულ ასაკს. გამომდინარე აქედან, საყდრისი ერთ-ერთი უძველესი ოქროს მადაროა მსოფლიოში. საყდრისის გამონამუშევრები თითქმის ერთი ათასწლეულით უსწრებს წინ ეგვიპტის აღმოსავლეთ უდაბნოდან ცნობილ უძველეს ოქროს მადაროებს. იგი უძველესი ძეგლია, სადაც პრესტიჟული ლითონის – ოქროს – სამთო წესით მოპოვების დეტალების შესწავლაა შესაძლებელი. როგორც ცნობილია, სპილენძისა და ბრინჯაოს ხანის ადრეული პერიოდებისათვის ოქროს მიღება მხოლოდ რეცხვის გზით ხდებოდა, ახლა უკვე დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ძვ. წ. IV ათასწლეულის ბოლოსა და III ათასწლეულის დასაწყისში, სახეზეა მადარობში ოქროს სამთო წესით მოპოვება.

საყდრისის მადაროებთან ახლოს, სოფელ ბალიჭთან, ადგილ „ძეძვებში“ აღმოჩნდა ნამომოსახლარი, მთამადნელთა მნიშვნელოვანი დასახლება. ტერიტორია უჩვეულოდ დიდი, მას 62 ჰა ფართობი უჭირავს.

მადაროსა და ნამოსახლარის კავშირი მადნის მოპოვება-გადამუშავების პროცესთან აშკარაა. ასევე ცხადია, რომ მადნის გამდიდრების პირველი და მეორე ეტაპი მადაროს შესასვლელებთან უნდა განხორციელებულიყო, ხოლო მისი შემდგომი გადამუშავება და მისგან ლითონის მიღება უკვე დასახლების ტერიტორიაზე უნდა მომხდარიყო. ამის დასტურია ბალიჭი-ძეძვების არქეოლოგიური გათხრები.

ბალიჭი-ძეძვების ნამოსახლარის როლი პროდუქციის შექმნის პროცესში შეიძლება გაცილებით მნიშვნელოვანიც აღმოჩნდეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იგი მადნით და ბრინჯაოს ხანის მადაროებით მდიდარ მხარეში მდებარეობს, სადაც მსგავსი დანიშნულების მადაროთაგან საყდრისის მადარო ერთადერთი არ უნდა ყოფილიყო.

ერთ-ერთი უპირველესი, აქამდე გადაუჭრელ პრობლემათაგანია, თუ სად წავიდა საყდრისის ოქრო. წინასწარ უნდა აღინიშნოს, რომ საყდრისში საკმაოდ დიდი რაოდენობის ოქროს მოპოვებას უნდა ჰქონოდა ადგილი. სწორედ ამ პროცესებთან დაკავშირებული წერილობითი წყაროები ფაქტიურად არ გავაჩნია. მაგრამ უკანასკნელ წლებში სამხრეთ კავკასიაში, საქართველო-აზერბაიჯანის საზღვარზე, პირველად გამოჩნდა ოქროს ნაწარმი გვიანი ენეოლითური ხანით

დათარიღებულ სოიულ ბუღაღის ყორღანში²¹. ყორღანში აღმოჩენილი მძივეები პირველი შემთხვევაა მტკვრის აუზში ასე ადრეული ოქროს გამოჩენისა. ასევე საინტერესოა არსლან თეფეს სამეფო სამარხსა²² და ამუქის ნამოსახლარის H ფენაში²³ მტკვარ-არაქსული კულტურის მასალებთან ერთად ოქროს სამკაულების აღმოჩენაც, რომლებიც საყდრისის თანადროულია და მოპოვებულ სხვა მასალებთან ერთად კავკასიის არქეოლოგიურ კულტურებთან მჭიდრო კავშირ-ურთიერთობებს ასახავს. აღსანიშნავია ასევე, რომ აღმოსავლეთ ანატოლიაში ოქროს არტეფაქტების გამოჩენა მტკვარ-არაქსის კულტურის გავრცელებას უკავშირდება.

რაც შეეხება მტკვარ-არაქსის კულტურას, იგი ერთადერთი კავკასიაში ჩამოყალიბებული კულტურაა, რომელიც ფართოდ გასცდა კავკასიის საზღვრებს და სამხრეთით ვრცელი ტერიტორიები მოიცვა. მისი ძლიერებისა და ეკონომიკური აღმავლობის მიზეზი სწორედ ლითონით ვაჭრობა იყო და სავარაუდოდ ოქროსიც. ფაქტი ერთია, რომ ანატოლიასა და ლევანტის კორიდორში უძველესი ოქროს არტეფაქტებიც სწორედ მტკვარ-არაქსის კულტურის კერამიკასთან ერთად იწყებს გამოჩენას.

კავკასიაში კი, როგორც ითქვა, უფრო ადრე, გვიან ენეოლითურ ხანაში ჩნდება უძველესი ოქროს არტეფაქტები საქართველო-აზერბაიჯანის საზღვართან ახლოს სოიულ-ბუღაღის ყორღანში²⁴.

არსლან თეფეს სამეფო სამარხში, რომელიც სავარაუდოდ კავკასიელი წარჩინებული პირია დაკრძალული, ნათელი დადასტურებება იმისა, რომ მტკვარ-არაქსის კულტურაში არსებობს მდიდრული სამარხები, სადაც უამრავ სხვა ლითონის არტეფაქტთან ერთად ოქროსა და ვერცხლის ნივთები ჩნდება²⁵.

მართალია, კავკასიაში ჯერჯერობით მდიდრული სამარხები არ არის გამოვლენილი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი არ არსებულა. ასევე ამუქში (სირია) ოქროს არტეფაქტებიც, პირველად სწორედ, მტკვარ-არაქსის კერამიკასთან ერთად არის აღმოჩენილი.

თუ დავეთანხმებით იმ მოსაყრებას, რომ კავკასიაში უძველესი ოქროს გამოჩენა, მაიკოპსა და სოიულ-ბუღაღის ყორღანებში, ურუქვლების ექსპანსიასთან არის დაკავშირებული, მაშინ (აბულმუგში, საყდრისი-ყაჩადიანის მიმდებ-

21 A. Courcier, D. Kupradze D. Pataridze, Archaeometallurgical researches on the early beginnings of metallurgy (VI-th-IIIrd millenia BC) in the Caucasus: an example of interdisciplinary studies. In *Metalla* 15.1 Bochum 2008. gv. 35-50 Hrg. DBM Schriftleiter Dr.rer.nat. Michael Prange.

22 M. Frangipane, *Alle origini del potere. Arslantepe, la collina die leoni*. Katalog zur Ausstellung Roma, Universita 'La Sapienza'. Milano, 2004. M. Frangipane, G. M. Di Nocera, A. Hauptmann, P. Morbidelli, A. Palmieri, L. Sadori, M. Schultz, & T. Schmidt-Schultz, *New symbols of a new power in a 'royal~ tomb from 3000 BC Arslantepe, Malatya (Turkey)*. *Paléorient* 27/2, Paris, 2001.

23 R.J. Braidwood, L.S. Braidwood, *Excavations in the Plain of Antioch- The earlier Assemblages Phases A-J – The University of Chicago Press Chicago* 37. 1960.

24 N.A. Museibli, G.K. Akhundova, A.M. Aghalarzadeh, *Burial Monuments of the Bronze Age of Agstafa Region- In :M. N. Rahimova, T.A. Bünyadov, I.A. Babayev - Archaeological Researches in Azerbaijan 2011- Baku 2012*, 97-108.

25 Frangipane, G. M. Di Nocera, A. Hauptmann, P. Morbidelli, A. Palmieri, L. Sadori, M. Schultz, & T. Schmidt-Schultz, *New symbols of a new power in a 'royal~ tomb from 3000 BC Arslantepe, Malatya (Turkey)*. *Paléorient* 27/2, Paris, 2001.



ბარე ტერიტორიაზე 2012 წელს აღმოჩნდა ურუქის პერიოდის ლეილა-თეფეს კულტურისათვის დამახასიათებელი თიხის ჭუჭლის ნატეხები ქვის ურობთან ერთად), სავარაუდოებელი იქნება, რომ სწორედ ამ პერიოდში უნდა დაწყებულიყო კავკასიური მადნებით დაინტერესება ურუქის კულტურის მატარებელი საზოგადოებისათვის. ფაქტია, რომ ურუქელების გამოჩენა კავკასიაში სწორედ IV ათასწლეულის პირველ ნახევარში იწყება, რასაც კარგად ადასტურებს ბერიკლდეების ნამოსახლარზე ურუქის პერიოდის სამლოცველოს აღმოჩენაც (ა. ჯავახიშვილი, ს. კორენევი, ნ. მუსეიბლი, ტ. ახუნდოვი, მ. ფრანჯიპანე).

რაც შეეხება საყდრისის ოქროს უძველესი მადარობის თარიღებს, იგი ძვ.წ. 3330-2580 წწ შორის ექცევა და ამდენად, დაწყებული კავკასიაში მტკვარ-არაქსის კულტურიდან ადრეული ყორღანების კულტურის პერიოდსაც მოიცავს. სამეცნიერო კვლევების დასრულების შემდეგ შეგვეცდებით უფრო დეტალურად განვიხილოთ ყველა ზემოთ დასმული სამეცნიერო ასპექტი.

I. Gambaschidze, Th. Stöllner, A. Hauptmann, M. Prange, S. Jansen, G. Mindiaschwili, G. Gogočuri

Sakdrisi Gold Mine: Analysis, Results and Calculations of the Prehistoric Workings

Gold workings, oldest in Eurasia, are discovered during the archaeological excavations in Sakdrisi site, Bolnisi Municipality (eastern Georgia, historic Kvemo [Lower] Kartli). Based on radiocarbon dating, they are ascribed to the second half of the IV Mill. B.C.-first half of the III Mill. B.C. and are attributed to the Kura-Araxes culture. Only veins rich in gold seem to be worked in Sakdrisi gold mine in prehistoric times. Archaeological artefacts discovered in the horizontal tunnels and interdisciplinary studies confirm that gold was extracted from the workings using fire.

მიწისქვეშა გამონამუშევრიდან აღებული სინჯების საველენომრები	Au გ/ტ
24011	0,64
24011c2	1,26
24011d	0,35
24012	0,09
24017	4,45
24030	0,21
24035	0,52
24040	0,26
24048	0,90
24050	1,24
24051	0,42
24054	0,65
24056	0,91
24057	0,60
24058	6,93
24059	1,28
24062	0,69
24063	0,22
24064	1,02
24065	0,92
24066	0,56
24068	0,61
24069	0,47
24070	1,46
Average	1,06

ცხრ. 1. მიწისქვეშა გვირაბში აღებული (ძვ.წ. IV-III ათასწ.) ფუჭი ქანების სინჯების ოქროს შემცველობა (ბოსუმის ლაბორატორია)

მიწისზედა გამონამუშევრის შევსება	Au გ/ტ
10080-4, Fd.-Nr. 10193	22,0
10182, Fd.-Nr. 10194	8,75
10196, Fd.-Nr. 10586	0,84

ცხრ.2. მიწისზედაპირზე გამონამუშევარ A (ძვ.წ. IV-III ათასწლეულები). შევსებაში აღებული სინჯებში ოქროს შემცველობა (ბოსუმის ლაბორატორია)

მადანი გამონამუშევარ 1	Au in ppm
GEO-28/15h	6,89
GEO-28/15i	5,78

ცხრ. 3. მიწისქვეშა მადნის შემცველობა (ძვ.წ. IV-III ათასწლეულები). ოქროს შემცველობა (ბოსუმის სამთომუზეუმის მასალათამცოდნეობის ინსტიტუტის არქეომეტალურგიული ლაბორატორია).

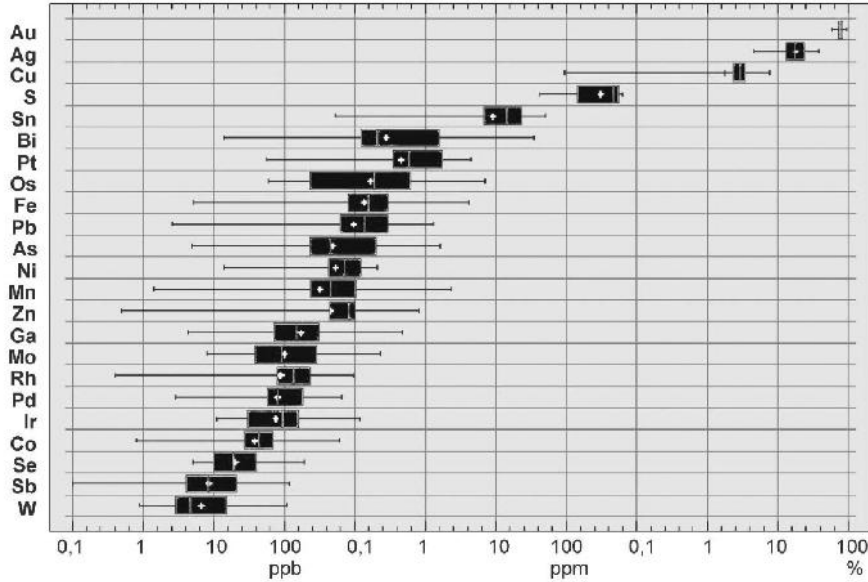
	სინჯი NN	Au გ/ტ
1	319801	0,1
2	319802	15
3	319803	1,5
4	319804	0,3
5	319805	4,5
6	319806	5,2
7	319807	1,0
8	319808	0,3
9	319809	1,2
10	319810	0,3
11	319811	6,3
12	319812	0,1
13	319813	0,7
14	319814	1,1
15	319815	0,6
16	319816	3,2
17	319817	0,3
18	319818	1,0
19	319819	0,3
20	319820	9,9
21	319821	0,6
22	319822	12
23	319823	1,0
24	319824	2,2
25	319825	4,2
26	319826	0,2
27	319827	3,5
28	319828	7,9
29	319829	53
30	319830	1,0
31	319831	0,4
32	319832	0,7
33	319833	13
Average		4,6

ცხრ. 4. მიწის ზედაპირზე არსებულ მადნებში ოქროს შემცველობა

Sample#	Remarks	LOCATION	Au	Ag	Cu	Ba	Sn	Gd	Pd	Bal	Mo	Nb	Zr	Sr	Rb	Bi	As
24036	prehistoric mining debris	mine Sak 1/2	0.017	<LOD	0.053	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	67,722	6,002	<LOD	<LOD	0.004	<LOD	<LOD	<LOD
1	ore vein, sample crushed/milled	mine Sak 1/3	0.003	0.695	0.047	0.101	<LOD	<LOD	<LOD	90,253	<LOD	<LOD	0.005	0.004	<LOD	<LOD	<LOD
6	ore vein, direct measuring	mine Sak 1/3	0.051	<LOD	0.052	0.05	<LOD	<LOD	<LOD	65,187	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	0.005	<LOD
6	ore vein, direct measuring	mine Sak 1/3	0.041	<LOD	0.011	0.008	<LOD	<LOD	<LOD	68,59	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD
9	ore vein, direct measuring	mine Sak 1/2	0.017	0.027	0.284	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	53,27	6,016	<LOD	<LOD	0.007	<LOD	0.007	0.007
9	ore vein, direct measuring	mine Sak 1/2	0.023	0.028	0.113	0.075	<LOD	<LOD	<LOD	44,883	6,004	<LOD	0.005	0.005	<LOD	0.003	<LOD
9	ore vein, sample crushed/milled	mine Sak 1/2	0.014	0.61	0.09	0.074	<LOD	<LOD	<LOD	42,09	6,004	<LOD	0.006	0.006	<LOD	0.003	0.002
9	ore vein, sample crushed/milled	mine Sak 1/2	0.028	0.007	0.107	0.055	<LOD	<LOD	<LOD	48,026	6,003	<LOD	0.005	0.005	<LOD	0.003	0.003
10	ore vein, direct measuring	working edge, western vein	0.013	<LOD	0.061	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	66,758	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD
10	ore vein, direct measuring	working edge, western vein	0.008	<LOD	0.082	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	70,133	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD
12	ore vein, direct measuring	mine 1_2, N-extension	0.021	<LOD	0.124	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	62,402	<LOD	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	0.009	<LOD
12	ore vein, sample crushed/milled	mine 1_2, N-extension	0.032	0.612	0.157	0.026	<LOD	<LOD	<LOD	61,149	<LOD	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	0.005	<LOD
12	ore vein, sample crushed/milled	mine 1_2, N-extension	0.015	0.617	0.9	0.048	<LOD	<LOD	<LOD	38,805	6,003	<LOD	<LOD	0.004	<LOD	0.008	<LOD
12	ore vein, sample crushed/milled	mine 1_2, N-extension	0.024	0.617	0.182	0.048	<LOD	<LOD	<LOD	37,908	6,002	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	0.007	<LOD
10	ore vein, sample crushed/milled	working edge, western vein	0.009	0.608	0.078	0.055	<LOD	<LOD	<LOD	45,341	6,002	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	0.003	<LOD
10	ore vein, sample crushed/milled	working edge, western vein	0.014	0.604	0.071	0.05	<LOD	<LOD	<LOD	54,089	<LOD	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	<LOD	<LOD
10	ore vein, sample crushed/milled	working edge, western vein	0.011	0.608	0.077	0.044	<LOD	<LOD	<LOD	47,102	6,002	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	0.002	<LOD
15	ore vein, direct measuring	5th vein east of mine 1	0.012	<LOD	0.032	0.018	<LOD	<LOD	<LOD	73,135	6,002	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	<LOD	0.006
16	ore vein, direct measuring	mine 1_1 above middle	0.013	<LOD	0.076	0.011	<LOD	<LOD	<LOD	66,993	6,003	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	0.002	<LOD
16	ore vein, sample crushed/milled	mine 1_1 above middle	0.008	0.613	0.105	0.064	0.005	<LOD	<LOD	52,615	6,003	<LOD	0.003	0.008	<LOD	0.005	0.003
16	ore vein, sample crushed/milled	mine 1_1 above middle	0.005	0.612	0.114	0.075	<LOD	<LOD	<LOD	51,788	6,004	<LOD	0.003	0.008	<LOD	0.005	0.003
16	ore vein, sample crushed/milled	mine 1_1 above middle	0.007	<LOD	0.11	0.054	<LOD	<LOD	<LOD	54,528	6,004	<LOD	0.003	0.008	<LOD	0.006	0.003
6_2	ore vein, sample crushed/milled	mine 1_3, eastern vein	0.006	0.606	0.049	0.191	<LOD	<LOD	<LOD	49,23	<LOD	<LOD	<LOD	0.005	<LOD	0.002	0.003
			0.015	0.606	0.095												

Se	Pb	W	Zn	Ni	Co	Fo	Mn	Cr	V	Ti	Ca	K	Sb	Cl	S	Al	P	Si	Mg
<LOD	0.004	<LOD	0.003	<LOD	<LOD	5.14	0.027	0.004	<LOD	0.021	1,505	0.271	<LOD	0.042	0.059	0.917	0.081	74,098	<LOD
<LOD	0.002	<LOD	0.003	<LOD	<LOD	6.607	<LOD	0.004	0.007	0.094	0.609	0.637	<LOD	0.034	0.174	3,114	0.083	38,198	<LOD
<LOD	0.003	<LOD	0.003	<LOD	<LOD	8.665	<LOD	0.005	0.003	0.023	0.073	0.114	<LOD	0.044	0.109	0.41	<LOD	24,137	<LOD
<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	<LOD	0.968	0.03	0.008	0.003	0.031	0.08	0.189	<LOD	0.053	0.166	0.377	<LOD	29,351	<LOD
0.009	<LOD	<LOD	0.012	<LOD	<LOD	35,624	<LOD	0.011	0.003	0.016	0.98	0.092	<LOD	0.127	1.152	<LOD	<LOD	8,288	<LOD
0.003	0.01	<LOD	0.005	<LOD	<LOD	9.102	<LOD	0.007	0.006	0.099	2,416	0.842	<LOD	0.069	1.081	3.847	<LOD	35,34	<LOD
0.004	0.011	<LOD	0.004	<LOD	<LOD	9.511	<LOD	0.007	0.005	0.102	2,291	0.825	<LOD	0.061	3.322	4.702	<LOD	36,791	<LOD
0.004	0.009	<LOD	0.005	<LOD	<LOD	8.877	<LOD	0.005	0.004	0.081	2,089	0.795	<LOD	0.056	2.662	3.906	<LOD	33,224	<LOD
<LOD	<LOD	<LOD	0.003	<LOD	<LOD	5.957	<LOD	0.006	<LOD	0.032	0.586	0.413	<LOD	0.049	1.023	0.95	<LOD	24,042	<LOD
0.002	<LOD	<LOD	0.004	<LOD	<LOD	6.699	<LOD	0.006	0.002	0.043	0.354	0.688	<LOD	0.052	0.403	1.536	<LOD	19,944	<LOD
0.007	0.007	<LOD	0.007	<LOD	<LOD	22,101	<LOD	0.007	0.002	0.016	0.744	0.179	<LOD	0.064	1.139	0.856	<LOD	12,279	<LOD
0.003	0.009	<LOD	0.008	0.007	<LOD	18,835	<LOD	0.007	0.005	0.027	0.26	0.301	<LOD	0.047	0.664	2.98	<LOD	35,445	<LOD
0.004	0.017	<LOD	0.009	0.01	<LOD	21,774	<LOD	0.011	0.005	0.033	0.342	0.348	<LOD	0.052	0.805	3.77	<LOD	38,897	<LOD
0.004	0.014	<LOD	0.009	<LOD	<LOD	21,089	<LOD	0.008	0.004	0.032	0.276	0.273	<LOD	0.042	0.687	3,114	<LOD	36,247	<LOD
<LOD	0.004	<LOD	0.004	<LOD	<LOD	7.174	<LOD	0.007	0.004	0.065	0.62	0.407	<LOD	0.021	0.656	3.082	0.043	42,394	<LOD
<LOD	0.002	<LOD	0.004	<LOD	<LOD	6.804	<LOD	0.002	0.004	0.059	0.494	0.316	<LOD	0.022	0.493	2.381	<LOD	35,146	<LOD
<LOD	0.004	<LOD	0.004	0.005	<LOD	7.17	<LOD	0.006	0.005	0.063	0.634	0.387	<LOD	0.027	0.657	2.921	<LOD	40,84	<LOD
<LOD	0.007	<LOD	0.004	<LOD	<LOD	5.464	<LOD	0.003	0.003	0.025	0.026	0.065	<LOD	0.034	0.125	0.193	<LOD	20,814	<LOD
<LOD	0.004	<LOD	0.005	<LOD	<LOD	13,271	<LOD	0.005	0.002	0.032	0.934	0.498	<LOD	0.053	0.17	2,134	0.03	15,992	<LOD
0.003	0.013	<LOD	0.007	0.008	<LOD	18,269	<LOD	0.008	0.005	0.057	0.866	0.474	<LOD	0.041	0.272	3.294	<LOD	23,843	<LOD
0.003	0.018	<LOD	0.006	<LOD	<LOD	20,594	<LOD	0.008	0.004	0.051	0.872	0.343	<LOD	0.045	0.24	2.663	<LOD	22,322	<LOD
0.004	0.017	<LOD	0.007	<LOD	<LOD	19,953	<LOD	0.006	0.004	0.054	0.891	0.406	<LOD	0.055	0.245	2.199	<LOD	21,41	<LOD
<LOD	0.007	<LOD	0.003	<LOD	<LOD	7.393	<LOD	0.006	0.012	0.1	0.32	0.269	<LOD	0.012	0.281	1.738	<LOD	40,351	<LOD

ცხვ. 5. მიწისქვეშა გამონამუშევრები 1/1, 1/2 და 1/3 პრეისტორიულ ხანაში გამოქვაბულში მდნის ძარღვებიდან აღებული სინჯების გეოქიმიური დახასიათება (Stöllner et al. 2010). ოქროს შემცველობის საშუალო მაჩვენებელია 15 გ/ტ, რაც მოსალოდნელი მაჩვენებლებიდან ყველაზე დაბალია.



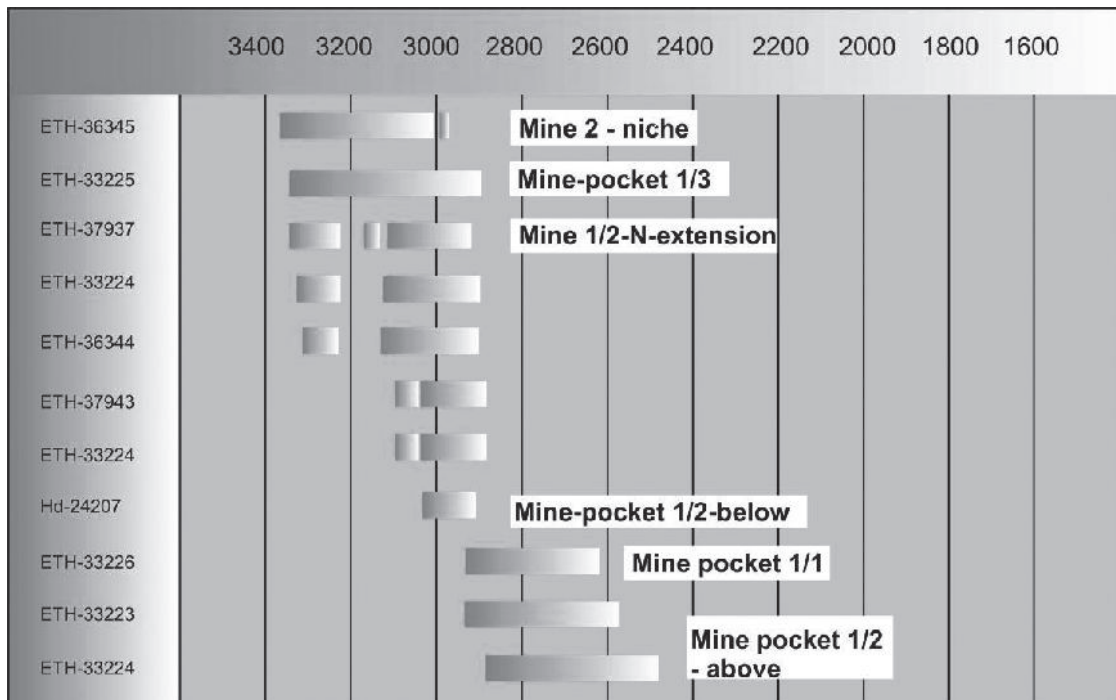
ცხრ. 6. საყდრისის ოქროს მადნების გეოქიმიური დახასიათება (Geo-28/15).

	Feuersetzen 1	Feuersetzen 2	Feuersetzen 3
Holzmenge	214 kg	48 kg	84 kg
Brenndauer	3 h	2 h	+ 3h
Schlägelarbeit	1h	0,5h	0,5h
Wasserbruch	9,2 kg	-	-
Exfoliation	78,09	14,7	12,2
Schlägelbruch	98,7	86,5	32,8
Gesamtgesteinsmenge	186	101	45
Holz- Gesteinsausbeute Verhältnis	1:0,87	1:2,1	1:0,54

ცხრ.7. გამოყენებული შეშის, მიღებული მადნის რაოდენობებისა და დახარჯული დროის აღმნიშვნელი მაჩვენებლები (2-3 სთ წვა, 0.5-დან 1 სთ-მდე უროთი სამუშაო) ცეცხლით გამოყენებით ჩატარებული 3 ექსპერიმენტის შედეგებით, რომლებიც ჩატარდა 2011 წ.

იატაკის სინჯები ძეძვებიდან	Au გ/ტ
ძეძვები II/3, ნაგებობა 2 (2009)	0,61
ძეძვები, ნაგებობა 1	0,31

ცხრ. 8. ნიადაგის ნიმუშები ბალიტი-ძეძვების ნამოსახლარის №1 და №2 ნაგებობებიდან, ნათლად მიუთითებენ ოქროს შემცველი ქვიშის არსებობაზე, ვინაიდან, ნაგებობების გარეთ, ნიადაგსა და ვულკანურ ქანებში (ბაზალტებში) არაერთი ოქროს შემცველობა არ დასტურდება.





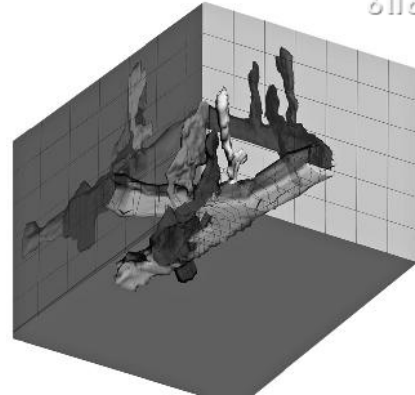
აღმოჩენის ადგილი	ლაბ. №	კონვერტ. ^{14}C ასაკი დღემდე	$\delta^{13}\text{C}$	კალიბ. ასაკი ნდობის ინტერვალი ინტერვალი 1σ	კალიბ. ასაკი ნდობის ინტერვალი 2σ
გამონამუშევარი I/3 ფენა 23004, № 3335	ETH -332225	4390±60BP	- 24,2	კალ. 3100 BC (68,2%)-2910 BC	კალ.3330 BC (15,6%)–3210 BC; 3190 (27,7%)-3150 BC; 3130 (77,0%)-2890 BC
გამონამუშევარი I/2 ფენა 22015	Hd-24407	4380±21BP	-24,4	კალ. 3018-2929 BC	კალ. 3085-2917 BC
გამონამუშევარი I/1, ფენა 21009; №3304;	ETH-33226	4205±60BP	-29,9	კალ.2910BC (23%)-2850 BC; 2830BC (32,2%) -2740 BC;2730 BC-(12,4%)-2680 BC;	2920 BC(95,4%) – 2610 BC;
გამონამუშევარი ფენა 22009, №3358; ქერქიანი ნიბუში	ETH -33223	4215±65BP	-24,9	2900 BC (20%)2-830 BC; 2820 BC (48,2%)-2670 BC;	2920BC(95,4%) 2580 BC;
გამონამუშევარი I/2 ფენა 22016, №3398;	ETH -33224	44120±65BP	-32,5	2870BC (17,7%)-2800 BC; 2760BC(50,5%) -2580BC;	2890BC (91,1%) -2550BC(4,3%) 2490BC

ცხრ.9. პრეისტორიული ^{14}C -რადიოკარბონული დათარიღება განხორციელებული ციურიხის და ჰეიდელბერგის ლაბორატორიებში ადასტურებს, რომ საყდრისი არის ოქროს უბეღელის მაღარო მსოფლიოში, ნარინჯისფერი ზოლები სიმბოლოა თარიღების 2σ -სტატისტიკური ზღვრებისა.

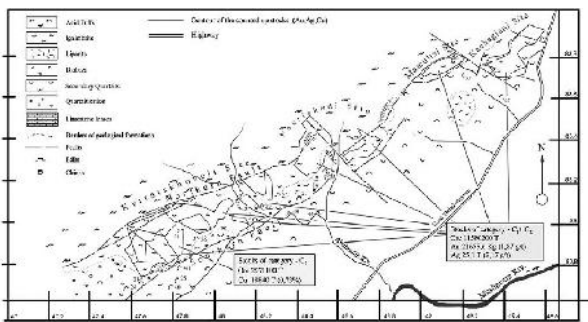
საყდრისის მიწისქვეშა გამონამუშევრების C^{14} -ის თარიღები, კალიბრირებული INTCAL 04-ითა და CALIB A-ით (Reimer at al., Radiocarbon 46 (3):1029-1058, 2004).



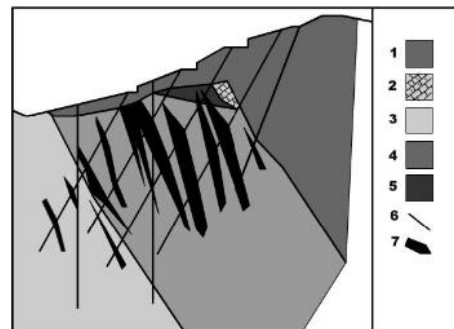
სურ. 1. ვერტიკალური ჰიდროთერმული ძარღვები ვულკანური ქანების ფენებს შორის; ძარღვების დამუშავება ხდებოდა ადრეულ ბრინჯაოს ხანაში (IV ათასწლეულის მეორე ნახევარი/III ათასწლეულის დასაწყისი ძვ.წ) (28 მ-ს სიღრმეზე) და ანტიკურ პერიოდში (8 მ-ს სიღრმეზე, როგორც ხელმეორედ გახსნილი და მეორადი დამუშავების) (Stöllner et al. 2010; Stöllner & Gambashidze 2011).



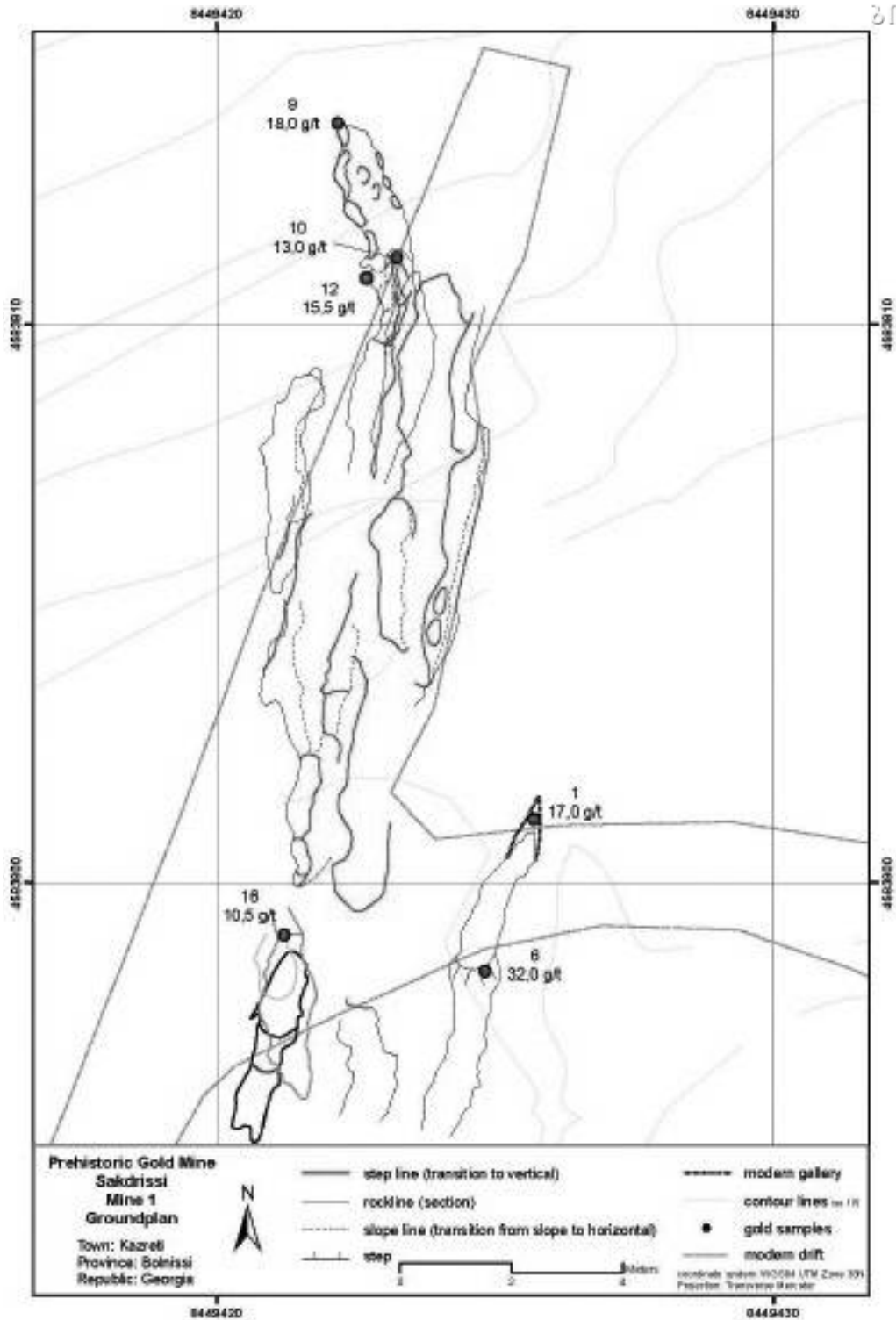
სურ. 2. პრეისტორიული ხანის მიწისქვეშა A გვირაბის 3D მოდელი.



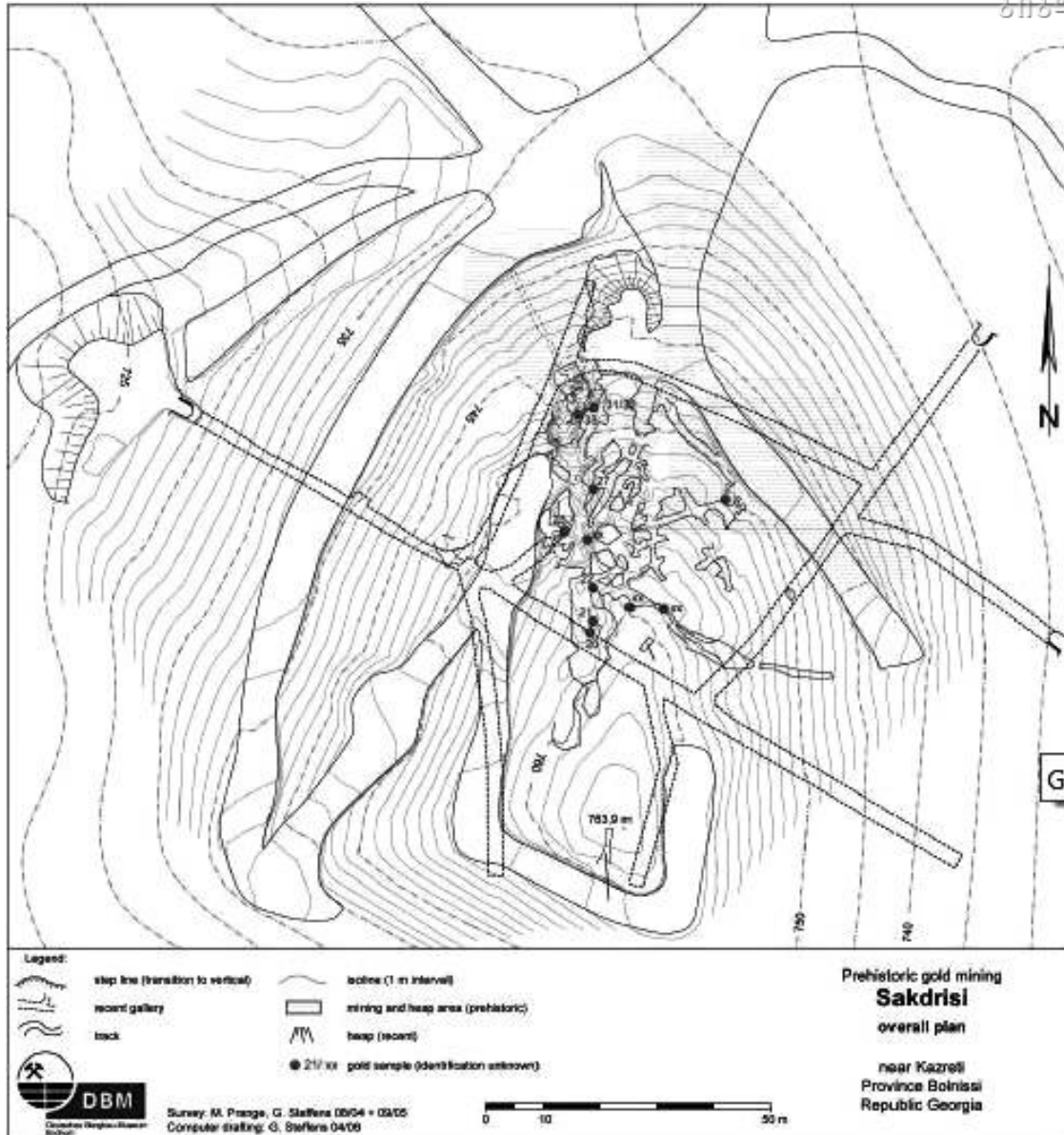
სურ. 3. საყდრისი-ყაჩაღიანის ოქროს მარაგების გამარტივებული გეოლოგიურ-ტექტონიკური რუკა. ზედა მარჯვენა კუთხეში საყდრისის პრეისტორიული ხანის მაღარო, რომელიც შესწავლილია ქართულ-გერმანული ჯგუფის მიერ. ოქროს მარაგების გავრცობა ხდება რამდენიმე კილომეტრზე სამხრეთით (მამულისი, ფოსტისქედი, კვირაცხოველი). მასშტაბი 1 : 10 000 (ა.ომიაძე 2007 მიხედვით).



სურ. 4. საყდრისი-ყაჩაღიანის ბორცვის გეოლოგიური ჭრილი.



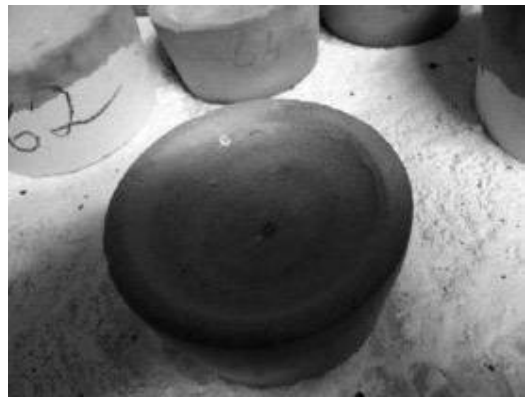
სურ. 9. საყდრისის ოქროს მალაროების ზედაპირზე აღებული სინჯების პუნქტები მ. ჭოხონელიძის მიხედვით.



სურ. 10. მონიშნულია პუნქტები, საიდანაც აღებული იქნა ნიმუშები (თ. შტოლნერი), საყდრისის ოქროს მადაროდან (მიწისქვეშ, პრეისტორიული ხანის მადარი).

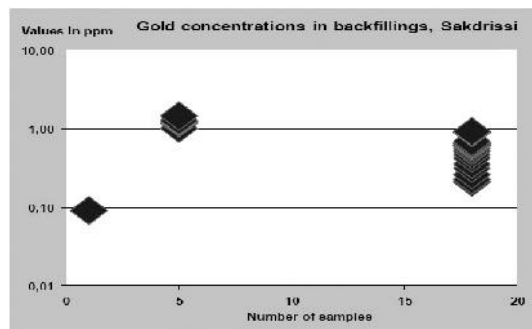


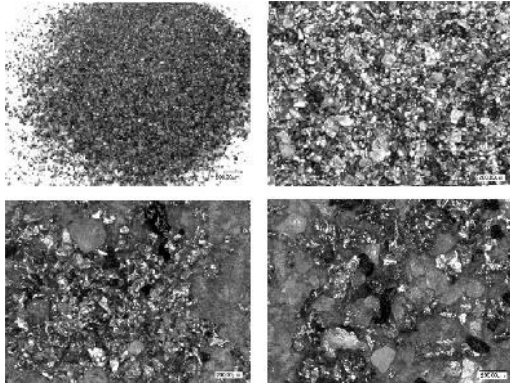
სურ. 5. ოქროს ძალიან წმინდა მარცვლები, გამორეცხილი და ამოღებული პრეისტორიულად გამომუშავებული ნამსხვრევებიდან (ძვ.წ. IV და III ათასწლეულის დასაწყისი) ა. ოშიაძის ფოტო, თბილისი.



სურ. 6. A,B. ოქროს მატარებელი ტყვიის ზოდი გამზადებული კუპელაციისათვის. ფორებიან MgO ტიგელში კუპელაციის შემდეგ ტყვიის ოქსიდი შეიწოვება ტიგელის მიერ (რომელიც ამჟამად მოყვითალო ფერისაა) და რჩება ხალასი ოქრო. ოქროს ძარღვები შეიცავენ 6-7 გ/ტ ოქროს ხოლო საყდრისის დანაყარი 6-7 გ/ტ ოქროს, ერთეულ შემთხვევებში 22 გ/ტ-ს. ცეცხლით გახურების მეთოდით ექსპერიმენტის დემონსტრირება ჩაატარეს დოქტორ ვ.ჰონერმა, დორტმუდმა და სერგო ნადარეიშვილმა; სერგო ნადარეიშვილის ფოტო, თბილისი.

სურ. 7. პრეისტორიული ხანის გადანაყარის ოქროს შემცველობების მაჩვენებელმა წარმოშვა აზრი თუ რა დაგვიტოვებს პრეისტორიულმა მადაროელებმა. საშუალო მაჩვენებელი 1 გ/ტ გაცილებით უფრო მცირეა, ვიდრე საბადოს მინიმალური მაჩვენებელი (დაახლოებით 4-5 გ/ტ), ასევე მინიმალური საშუალო სიდიდე განსაზღვრული პრეისტორიულად გამომუშავებული მადნის ძარღვებისათვის (15 გ/ტ).



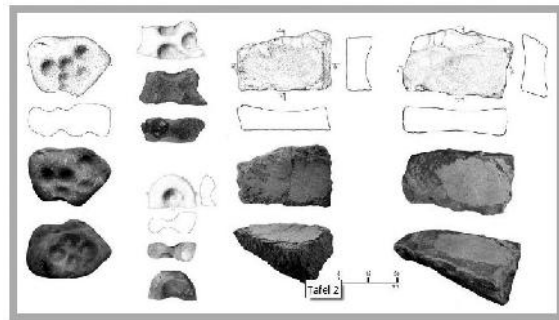


სურ. 8. ოქროს უკიდურესად წმინდა მარცვლები საყდრისიდან (ეო-28/15); მიკროსკოპით გადაღებული ფოტოები: *M. Jansen, Bochum*.

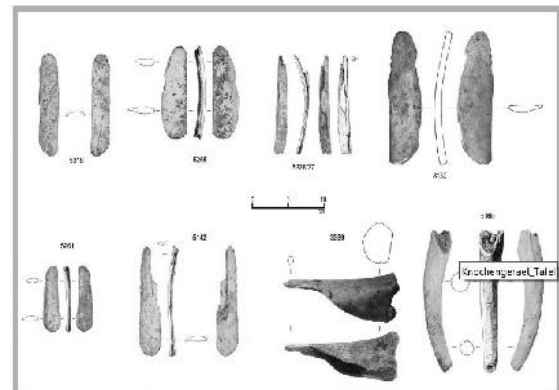


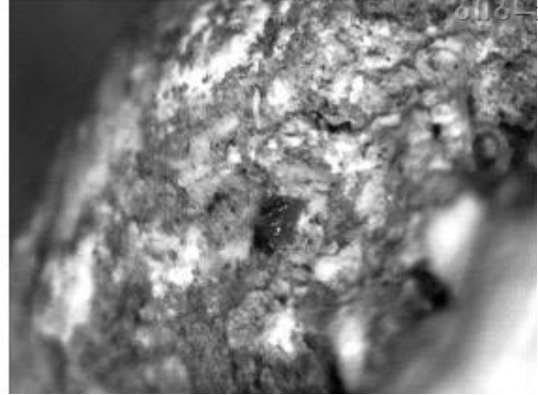
სურ. 11. საყდრისი, მადარო A, 1:საფქვა-ვი და სანაყი ინსტრუმენტები თავმოყრილი გამონამუშევრის გროვაში; მარჯვნივ: გამონამუშევრის ნატეხები, დანაყარი მადაროში 1/2მიწის ქვეშ; რამოდენიმე ფენა შედგებოდა მადნისგან რომელიც დაიმსხვრა; გაზომვების შედეგად დადგინდა ოქროს შემცველობა 0.3 და 15 ppm (გ/ტ). თავდაპირველი შემცველობა უდაოდ ჭარბობდა ამ მაჩვენებელს! (ფოტო/რუკები: გბმ, ბოსუმი).

სურ. 12. სანაყი და საფქვავი ფირფიტები აღმოჩენილი ზემოდსხეებულ გამონამუშევრების გროვაში საყდრისის მადარო, 1-ში. თ. რაბსილბერის ფოტო, ბოსუმი.



სურ. 13. საქონლის ნეკნისგან დამზადებული საფხეკები 3132 (მარცხ.) და 5265 (მარჯვ.) ტიპური საყდრისის მადნის ნარჩენებით: წითელი ჰემატიტი, ცოტაოდენი ხის ნახშირი და კვარცი, ქეთი თამაზაშვილის ფოტოები





სურ. 14. ძვლის იარაღები რომლებიც გამოიყენებოდა მადნის ძარღვის გამო-
საფხეკად და გასასუფთავებლად ცეცხლით გახურების მეთოდის გამოყენების
შემდეგ. თ. რაბსილბერის ფოტო, ბოსუმი.



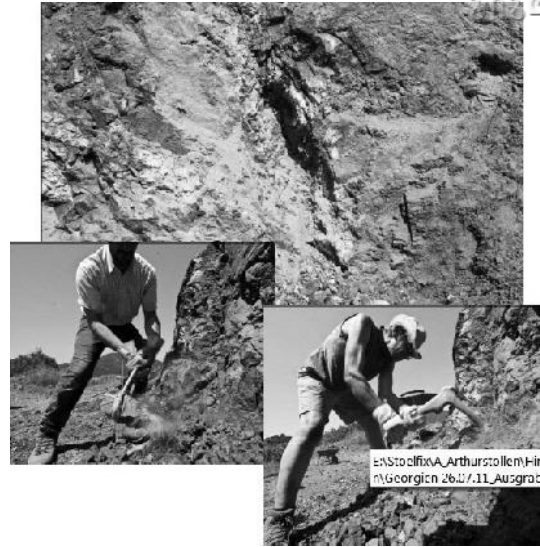
სურ. 15. ცეცხლით გახურების მეთო-
დით გამოყენება შტოლნაში; წინა ნაწი-
ლში მადნის გაზომვამ 17 ვ/ტ ოქროს
შემცველობა გვიჩვენა. ცეცხლით გა-
ხურების ნაკვალები მური გარკვევით
ჩანს შტოლნის ჭერზე. ცეცხლით გა-
ხურების მეთოდის გამოყენებისთვის
ტიპურია მომრგვალებული კედლები,
რაც შედეგია ქვის ჩაქუჩებით ხანგრძ-
ლივი მუშაობისა. წინა ნაწილში მური
არ შეინიშნება, ვინაიდან ის წაიშა-
ლა სამუშაოების ბოლო საფეხურზე,
(თ.შტოლნერის ფოტო, ბოსუმი).



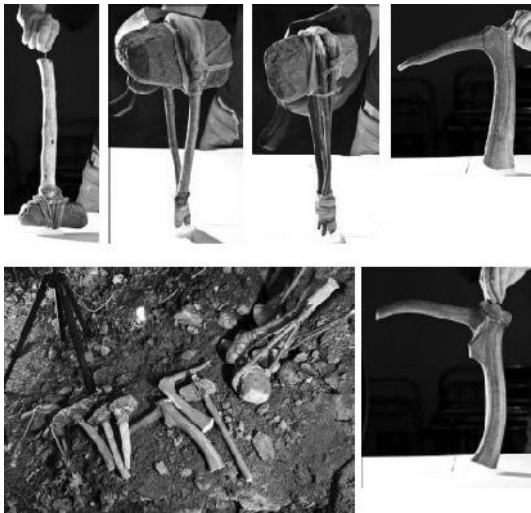
სურ. 16. ცეცხლით გახურებით მად-
ნის მოპოვება. ექსპერიმენტი. 2011
თ.შტოლნერის ფოტო



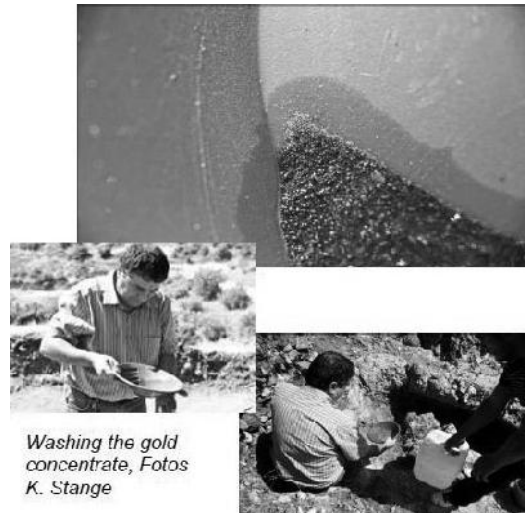
სურ. 17. საყდრისში მიწის ქვეშ ცეცხლის გამოყენების მეთოდის ექსპერიმენტის შედეგად მისი გამოყენების შესაძლებლობა დადასტურდა. ამასვე ამტკიცებდა გეორგ აგრიკოლაც (*G. Agricola 1556*). თ.შტოლნერის ფოტო.



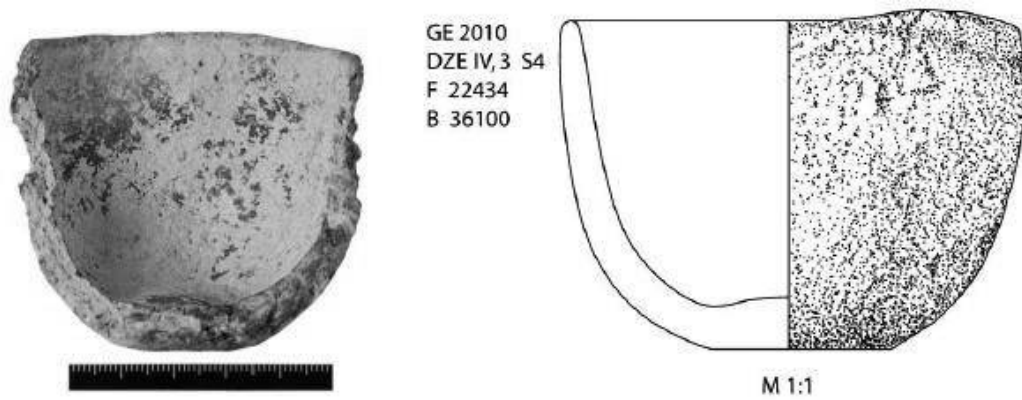
სურ. 18. ცეცხლის გამოყენებით ჩატარებული ექსპერიმენტი 2, რომლის შედეგად მიღებული იქნა 101 კგ მადანი: ქვის ჩაქუჩებისა და ირმის რქის წერაყინების გამოყენების მაგალითი ცეცხლით გამოწვის შემდეგ.



სურ. 19. ქვის უროების ნაკრები, რომლებიც გამოიყენებოდა ცეცხლით გასურებით შემდეგ.



სურ. 20. ოქროს კონცენტრატის რეცხვის პროცესი.



სურ. 21. თიხის ტიგელი ძეგლების ნამოსახლარიდან. ტიგელის კედლებზე შემორჩენილია ვერცხლისა და სპილენძის ნალვენთები.

ტიგელი 22434	Ag [ppm]	As [ppm]	Zn [ppm]	Cu [ppm]	Ni [ppm]
გარეთა მხარე	<LOD	20	80	50	60
შიდა მხარე –სინჯი 1	80	<LOD	50	140	<LOD
შიდა მხარე –სინჯი 2	140	<LOD	<LOD	130	<LOD

ცხრ. 10



ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს მცირე ზომის საკულტო-სარიტუალო ნაგებობების შემამკობელი თიხის კამერული პლასტიკა

გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლებიდან საგანგებო ინტერესს იწვევს შიდა ქართლის გორანამოსახლარებში მოპოვებული თიხის კამერული პლასტიკის ის ჯგუფი, რომელიც ზომორფული და ანთროპომორფული გამოსახულებების, ანდა მათი სემანტიკურად მნიშვნელოვანი რქის ელემენტების სახით უპირატესად საკურთხეველებს, აგრეთვე სამსხვერპლოსა და საყოფაცხოვრებო-სარიტუალო ღუმელებს ამკობდა. ძეგლები ძირითადად ფრაგმენტულადაა მოღწეული, მაგრამ შედარებით უკეთ შემორჩენილი ნიმუშები სკულპტურული დეკორის მხატვრული გადაწყვეტისა და არქიტექტურასთან სინთეზირების შესახებ გარკვეული დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა.

უკლებლივ ყველა აღმოჩენილია ძვ.წ. XIV-IV საუკუნეების¹ განმავლობაში არსებული ცხინვალის ნაცარგორა II, III-ის, ყათლანიხევი II-ის (გორის რ-ნი), სოფლეგორა IV, V, VI-ის (კასპის რ-ნი), სამთავრო I-ის (ქ. მცხეთა), ნარეკვავისა (მცხეთის რ-ნი) და მჭადიჯვარი II-ის (დუშეთის რ-ნი) ტერასულად გაშენებულ სწორკუთხა გეგმარების ერთსათავსიან ბანიან საცხოვრებლებსა და სამლოცველოებში, რომელთა შიდა სივრცის მოწყობა პირდაპირ ანალოგებს პოულობს ერთმანეთთან. სათავსის ფუნქციური დაყოფიდან გამომდინარე, მათთვის ტიპიურია ნახევრად მიწური ზურგის შიდა კუთხეებთან მიდგმული საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების მცირე ნაგებობების ერთგვარად კანონიკური განლაგება. არქეოლოგიური მონაცემებით, ყოველი მათგანი ინტერიერის იმ ნაწილს იკავებდა, რომლის ფუნქციასთანაც თანხვედრა ჰქონდა. საყოფაცხოვრებო-სარიტუალო ღუმელი ამიტომაც ექცევა საცხოვრისად განკუთვნილ სახლის მარცხენა არეში, სამსხვერპლო-საკურთხეველი კი სამეურნეო საქმიანობისა და სალოცავად გათვალისწინებულ მარჯვენა მხარეს² (სურ.1). თუმცა მოგვიანო პერიოდის სახლების ერთ ჯგუფში (თრელი, სამთავრო I, ნარეკვავი), დაახლოებით, ძვ.წ VII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეს ორი ნაგებობა უკავშირდება ერთმანეთს.³ ღუმელს საცეცხლურის წინ სწორკუთხა საკურთხეველი უჩნდება და საკულტო-სარიტუალო ფუნქციასაც ითავსებს, რაც თვალნათლივ წარმოაჩენს საზოგადოების ყოფითი საქმიანობისა და რწმენა-წარმოდგენების

განუყოფელ ერთიანობას. თიხის კამერული პლასტიკა სწორედ ამ კონსტრუქციების ზედაპირზე დაქერწილი და ნატეხებად მიმოფანტული შემორჩა. შეიძლება ითქვას, რომ უკანა კედლის კუთხეებში გამართულ და ამგვარად მორ-

1 ვ. სადრაძე, მცხეთა და მისი შემოგარენის ძვ.წ. II-I ათასწლეულის პირველი ნახევრის არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 2002, გვ. 232, 236.

2 ნასახლარების მასალა სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებულია გ.გობეჯიშვილის, დ.ხახუტაიშვილის, დ.მუსხელიშვილის, კ. მელითაურის, რ.აბრამიშვილის, რ. დავლიანიძის, ვ. სადრაძის, ვ.გიუნაშვილის, ლ.წითლანაძის, ვ.მირცხულავას, კ.ფიცხელაურის ნაშრომებში.

3 რ. დავლიანიძე, ვ. სადრაძე, ნარეკვავის ნამოსახლარი და სამაროვანი, თბ., 1993, გვ. 26-27. ტაბ., V.

თულ მცირე ნაგებობებს ბევრად მეუდრო სალოცავი სივრცეები უნდა შექმნას, ვიდრე სახლის შუაგულში განთავსებულ კერა-დედაბოძის საკრალურ ანსამბლს. სათავსის მოწყობის ეს ტრადიცია შიდა ქართლის ანტიკურ-ელინისტური ხანის ნამოსახლარებზეც (ციხია-გორა II, ნასტაკისი) ძვ.წ. III-ის ჩათვლით გრძელდება და მცირე ნაგებობების მდებარეობასთან ერთად თითოეული მათგანის საამ-შენებლო ტექნიკას, კონსტრუქციებსა და ფორმებს არსებითი ცვლილებების გარეშე ინარჩუნებს⁴. ამასთანავე, არ იცვლება თიხის პლასტიკით მათი შემკობის წესი, რაც ამ ტერიტორიაზე უწყვეტად განვითარებულ ე.წ. სამთავრულ-შიდაქართლური არქეოლოგიური კულტურისა⁵ და მის წიაღში მოქმედი რელიგიური რიტუალების ასეთივე უწყვეტობაზე უნდა მიგვითითებდეს.

ნასახლარებში მოპოვებული საკულტო-სარიტუალო მნიშვნელობის მცირე ნაგებობები ძირითადად წარმოდგენილია წრიული, ნახევარწრიული და ოთხკუთხა ფორმებით, რომელთა ტიპოლოგიური სახესხვაობა თავისთავად ზეგავლენას ახდენს მათი შემამკობელი თიხის პლასტიკის კომპოზიციური სქემების ჩამოყალიბებაზე. ამ მიმართებით მცირე ნაგებობათა არქიტექტურა შეძლებისდაგვარად, განხილვას მოითხოვს. პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს კონსტრუქციების განსხვავებული ზომები, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მათი მოცულობა ინტერიერის ფართობისა და ადგილსამყოფელის მიხედვით იყო შერჩეული. ისინი ნაშენია ქვიშანარევი მაღალტემპერატურიანი თიხისა (შამოთი) და რიყის ქვის, ანდა მხოლოდ ასეთივე შემადგენლობის თიხის მასალით, რომლებსაც ზოგან გამომწვარი კეცის ნატეხებიც ერევა, ზოგან კი ამოყვანილია თიხით ნაღესი ქვის ფილებითა და ხის წნულით. ამ კონსტრუქციათა შორის, შედარებით მრავალგვარი ფორმებით საკურთხევლის ნიმუშებია მიკვლეული (სურ.2), რომელთა დიდი ნაწილის სამლოცველოებში (ცხინვალის ნაცარგორა III, ხოვლეგორა IV,V,VI, ყათლანიხევი II, ნარეკვავი,) აღმოჩენა მისი ფუნქციის რელიგიურ მნიშვნელოვანებას უნდა ცხადყოფდეს. საკურთხევლის ფორმები სიგრძე-სიგანით უმეტესწილად, 1მ-ს აღარბებს, ხოლო სიმაღლით 0,13მ-დან 0,50მ-მდე მერყეობს. არქეოლოგიური მონაცემებით, ყველაზე მეტად მოპოვებულია საკურთხევლის ნახევარწრიული (ხოვლეგორა VI, ყათლანიხევი II, სამთავრო I, ნარეკვავი) და სწორკუთხა (ცხინვალის ნაცარგორა II, III, ყათლანიხევი II, ნარეკვავი, ღრმახევისთავი) მოყვანილობის მარტივი კონსტრუქციები. მათთან ერთად გავრცელებული ჩანს შედარებით რთული ფორმის ზურგიანი ოთხკუთხა საკურთხეველი (ცხინვალის ნაცარგორა III, ხოვლეგორა V,VI, ყათლანიხევი II, სამთავრო I, თრელი), რომელსაც მოგვიანებით, საყოფაცხოვრებო ღუმელთან შერწყმული მომცრო სწორკუთხა ნაგებობა (სამთავრო I, თრელი, ნარეკვავი) ჩაენაცვლება. საკურთხევლის წრიული ფორმისადმი (ცხინვალის ნაცარგორა II, ყათლანიხევი II, ნარეკვავი) არც თუ ისე ხშირი მიმართვა სათავსის ფართობის სრულად ათვისების სურვილით შეიძლება აიხსნას, რადგანაც სწორხაზოვან კედელს მოკლებული კონსტრუქციის დადგმა შედარებით დიდ სივრცეს მოითხოვდა. სხვა ნაირსახეობიდან თითქმის ერთეულადაა მოპოვებული დაბალი ზურგის მქონე ნახევარწრიული მოყვანილობის (ნარეკვავი, ყათლანიხევი II) და ე.წ. „საფეხურებიანი“ (ცხინვალის ნაცარგორა III) საკურთხეველები. მცირე ზომის

4 რ. დავლიანიძე, ვ.სადრაძე, ნარეკვავის ... გვ., 64, 102.

5 ვ. სადრაძე, მცხეთა ... გვ., 190.



მიუხედავად, ნაგებობათა გეომეტრიული ფორმების მყარი კონსტრუქციული აღნაგობის საფუძველზე მთლიანი, დაუნაწევრებელი, მასიური მოცულობები ყალიბდება და მუდამ გააზრებულია ადგილის პირობებში ორგანულად ჩასაწერად. სანიმუშოდ მოვიყვანთ ოვალური გეგმარების ნახევარწრიულ საკურთხეველს, რომლის სათავისიდან მოქცეული პირი ნალისებურ მოყვანილობას ღებულობს და კედელთან მისადგმელად სწორხაზოვანი მხარე აქვს გაკეთებული, ხოლო ბრტყელი გადახურვა მცირედი შევირლით გადმოდის წინ. საკურთხეველთან ფუნქციურად დაკავშირებული სამსხვერპლოც ასეთივე ნალისებურ-ნახევარწრიულ მოყვანილობას ატარებს. საკურთხეველის ეს ტიპი ხშირად იმპროვიზებულია იატაკის დონეზე ბაზისის გარშემო უმნიშვნელო დაშორებით შემოვლებული დაბალი საღვთო (ცხინვალის ნაცარგორა III, ყათლანიხევი II, ნარეკვაი-კალანდაძისგორა II, სახლი №13), რომელიც შესაძლოა, წმინდა ნაცრისთვის, ან სახურავის ზედაპირიდან გადმოსული სამსხვერპლო სისხლისთვის იყო განკუთვნილი. ამას გვაფიქრებინებს, ცალკეული სწორკუთხა საკურთხეველის სათავისიდან მიბრუნებული გრძივი ფასადის მხრიდან ასეთივე დაბალი სარტყლით ამოყვანილი ნალისებრი სამსხვერპლო, ანდა ღუმელის განივი ფასადისკენ გამომავალ სანაცრე ხვრელთან მიდგმული მსგავსი საღვთო შემოსაზღვრული სანაცრე ორმო. ეს კონსტრუქციული ელემენტები რამდენადმე აცოცხლებს ნაგებობათა გეომეტრიული ფორმების მკაცრ პირობით სხეულს და ამ გზით გარკვეულ მხატვრულ დატვირთვასაც იძენს. სამსხვერპლო-საკურთხეველის ნიმუშების გადახედვისას ყურადღებას ავრთვეთ იქცევს ზედაპირის შუაგულში ჩადგმული მრგვალი დიობით გახსნილი ჭურჭლის მაგვარი კონსტრუქცია, რომელიც ვარაუდობენ, რომ კერა-სამსხვერპლოს ფუნქციას ასრულებდა⁶. ამ მოსაზრებას უნდა ადასტურებდეს ნაგებობათა დიდი ნაწილისთვის დამახასიათებელი ზეაწეული კიდეებით დაცული შიდა ზედაპირის ჩაზნექილი არე, სადაც ხან კერაა გამართული, ხანაც ზემოთ ნახსენები ჭურჭლის მსგავსი კონსტრუქცია. იგი გვხვდება ზურგიანი ოთხკუთხა საკურთხეველის მასიურ სადგამებზეც, რომლის ტრაპეციისებურ, ან პრიზმისებურ ფორმებზე ზურგის ყრუ კედელია ამოყვანილი და გარდა იმისა, რომ საკმაოდ გამომსახველ მხატვრულ-არქიტექტურულ სახეს ქმნის, თავისი კონსტრუქციული აგებულებით გარკვეულწილად ემსგავსება პარადული ხასიათის „სამეფო ტახტის“ ფორმას. საკურთხეველის ნიმუშების სიმრავლის მიუხედავად, რიცხოვნებით მას თითქმის აჭარბებს საცხოვრისის განუყოფელი ელემენტი – სწორკუთხა, ან კვადრატული გეგმარების საყოფაცხოვრებო ღუმელი, რომელიც განხილულ მცირე ნაგებობებს ზომებით საკმაოდ აღემატება. იგი სიგანით 2მ-ს სცილდება, ხოლო სიმაღლით 0,85მ-მდე აღწევს. რეკონსტრუქციის თანახმად, სათავისი სივრცისკენ გამომავალი ღუმელის ფასადი დანაწევრებულია საცხოვრი და საცეცხლე განყოფილებების განსხვავებული ზომისა და მოყვანილობის თაღოვანი დიობებით, ხოლო საქონლის სადგომისკენ მიბრუნებული ფასადის მხარეს როგორც შევნიშნეთ, ნალისებრი, ან კუთხოვანი მოყვანილობის სანაცრე ორმოა იატაკზე გამართული. „ხოვლური ღუმელის“ სახელით ცნობილი ეს მცირე ნაგებობა ტიპიურად ითვლება გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის

6 რ.დავლიანიძე, ვ.სადრაძე, ნარეკვაის ... გვ. 29., ტაბ. XXV.



შიდა ქართლის დასახლებებისთვის⁷ და არქეოლოგიურ წყაროებში მოყვანილი ცნობებით, ძვ.წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრის კულტურულ ფენებში სამლოცველოებშიც იდგმებოდა (ხოვლე VIII, ცხინვალის ნაცარგორა II)⁸. ამგვარად, საცეცხლურთან მიშენებული მომცრო ოთხკუთხა ფორმის საკურთხევლის გაჩენამდე, ზოგ დასახლებაში ღუმელს უკვე ჰქონდა სარიტუალო ფუნქცია. მუდმივი ცეცხლისთვის გათვალისწინებული ასიმეტრიულად დატანილი ხვრელებით გახსნილი საკურთხევლის კონსტრუქციის შეთავსებამ კი მას საკულტო დანიშნულებაც შესძინა რასაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ნარეკვავის ღუმელის საცხოვრებელ ნაპოვნის თიხით გამოძერწილი მომცრო „საწესო კვერები“ (კალანდაძისგორა II, სახლი №4)⁹. ეთნოგრაფიულ წყაროებზე დაყრდნობით, აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ იმდროინდელი რელიგიური აზროვნებიდან გამომდინარე საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების მცირე ნაგებობებს უნდა აესახათ მათი გეომეტრიული ფორმების შესატყვისი ასტრალური და მიწიერი ასპექტების სიმბოლიკა და ამგვარად გადმოეცათ საზოგადოების კოსმოგონიურ-კოსმოლოგიურ წარმოდგენებთან დაკავშირებული სამყაროსეული მოდელები, რომლებიც ნაყოფიერების იდეას და აპოთროპეულ შინაარსსაც ატარებდნენ¹⁰.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ იდეის მხატვრული ინტერპრეტაცია ზომორფული და ანთროპომორფული თიხის კამერული პლასტიკის დონეზეც ხდებოდა. მითუმეტეს, რომ დეკორის მოტივები ეთნოგრაფიული კვლევების მიხედვით, ძველი რელიგიებისთვის წამყვან სახე-ხატებს და სემანტიკურად მნიშვნელოვან ცხოველის თავისა და რქის ელემენტებს წარმოგვიდგენენ. ამასთანავე ნაგებობათა შემკობისას გამოსახულებათა შერჩევის დროს დაცულია გარკვეულ იერარქიაც. არქეოლოგიური მონაცემებით, როგორც ზომორფული, ასევე ანთროპომორფული პლასტიკა უმრავლესად საკურთხევლებმა შემოინახეს. სამსხვერპლოებს ძირითადად რქოვანა შვერილები და შედარებით იშვიათად, ცხოველის თავები აქვთ დაძერწილი. საყოფაცხოვრებო ღუმელზე კი მხოლოდ რქოვანა შვერილები და ფალოსის მსგავსი წანაზარდები გვხვდება. აქედან გამომდინარე უფრო სავარაუდოა, სკულპტურული გამოსახულებების შერჩევის პრინციპი ცალკეული ნაგებობის ფუნქციას განესაზღვრა და დეკორის თემატიკის გაფართოების საფუძველზე მთავარი საკულტო ატრიბუტის, საკურთხევლის განსაკუთრებული მნიშვნელოვანება წარმოეჩინა. უმეტესწილად ამიტომაც იმკობიან სამლოცველოებში გამართული სამსხვერპლო-საკურთხევლების კონსტრუქციები. გარდა ამისა, პლასტიკურ დეკორში გამოყენებული ცხოველის სახეობა, ან სახეობები ფიქრობენ, რომ ამა თუ იმ სამოსახლოს სამეურნეო ხასიათის საწესო რიტუალებიდან გამომდინარეობდა¹¹. ამაზე უნდა მიგვითითებდეს ზოგან ხარის (ცხინვალის ნაცარგორა), ზოგან ხარისა და კუროს იგივე მოზვრის (ყათნაღის-ევი), ან ხარისა და ვერძის (ნარეკვავი), ანდა ვერძთან ერთად ცხენის (ხოვლე) სკულპტურული თავებისადმი უპირატესობის მინიჭება.

7 კ.ფიცხელაური, აღმოსავლეთ ტომთა ისტორიის ძირითადი პრობლემები (ძვ.წ. XV-VII ს.ს.), თბ., 1973, გვ. 54.

8 დ.ხახუტაიშვილი, უფლისციხე 1, 1957-1963 არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, თბ., 1964, გვ. 26.

9 რ. დავლიანიძე, ვ.სადრაძე, ნარეკვავის ნამოსახლარი და სამაროვანი, გვ. 27.

10 ი. სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1993, გვ. 62-80.

11 დ.ხახუტაიშვილი, უფლისციხე ... გვ., 33.

თუმცა მათ სემანტიკურ კავშირზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი უნდა იქონიოს ფილიყო არქიტექტურულ-სკულპტურული კომპოზიციის მხატვრული მთლიანობის მიღწევა, რაც არა მარტო სტილის, არამედ მასალის სიახლოვესაც მოითხოვდა. როგორც ჩანს, ნაგებობათა პლასტიკური ელემენტები ამიტომაც იქერწებიან მსხვილი სტრუქტურის მაღალტემპერატურიანი ქვიშანარევი თიხისაგან, რომელსაც მცენარეული მინარევებით ამსუბუქებდნენ. მისი საკმაოდ სქელი კეცი და უხეში ფაქტურა საამშენებლო მასალას ემსგავსება და თავისი თვისებებით ფორმის დეტალიზებისა და გლუვი ზედაპირის მიღების საშუალებას ნაკლებად იძლევა. სამაგიეროდ, ამგვარად დამზადებულ თიხის ცომს მკვრივი, განზოგადებული მოცულობის ძერწვის და თავისუფლად დამუშავების უნარი აქვს, რაც შესაძლებელს ხდის მცირე, მაგრამ მასიურ ნაგებობებთან სკულპტურული ელემენტების სტილისტურად დაკავშირებას.

ძეგლების ძლიერი დაზიანების გამო, საკმაოდ ძნელდება დეკორის მოტივების კომპოზიციური სქემების დადგენა, მაგრამ არქეოლოგიურ ლიტერატურაში გამოქვეყნებული

სამოსახლოების აღწერილობებისა და ფოტოების შეჯვრებით ამის განზოგადების საშუალება გარკვეულწილად გვაქვს. ეს საკმაოდ დიდძალი მასალა გვარწმუნებს, რომ ნაგებობათა ზომორფული მოტივებით შემკობისას ჭარბობს რქის დამოუკიდებლად წარმოდგენილი ელემენტებით აგებული კომპოზიციები, რომელთა არაერთგვაროვანი სქემები სხვადასხვაგვარად ეხმიანებიან ნაგებობათა ფორმებს. ნარეკავის სამოსახლოში აღმოჩენილი საკურთხევლების დეკორი ამის საუკეთესო მაჩვენებელია. აქ არსებული ვარიანტებიდან მხატვრულად ჩამოყალიბებული ფორმით და ნაგებობასთან ბუნებრივი შეთავსებით სამლოცველოში გამართული ნახევარწრიული საკურთხევის (კალანდაძისგორა II, ნაგებობა №3), ზედაპირზე დაძერწილი თიხის პლასტიკა გამოირჩევა. იგი გადმოცემულია ხარის მოზრდილი რქების შეწყვილებით მიღებული ნახევარმთვარისებური რკალით, რომელიც ნაგებობის ნალისებურ მოყვანილობასთან ხატოვან თანწყობას ქმნის. ნარეკავის სამოსახლოში გვხვდება ერთიმეორესგან მოშორებით განლაგებული რქის შვერილების შედარებით გავრცელებული ვარიანტიც. ისინი დაძერწილია საკურთხევის ნახევარწრიულ სადგამზე აღმართული საგრძნობლად დაბალი ზურგის საპირისპირო კიდეებზე (კალანდაძისგორა II, ნაგებობა №8) და თავისი სტატიკური მახვილებით მნიშვნელოვანებას მატებენ კონსტრუქციის ფორმას, რომლის ადრეულ პარალელურად მტკვარ-არაქსის კულტურის უკიდურესად განზოგადებული, სქემატური ფორმის რქის ელემენტებით გაფორმებული დაბალ-ზურგიანი კერა-საკურთხევლები შეიძლება მივიჩნიოთ. ამავე სამოსახლოში ყურადღებას იქცევს რქის შვერილებით მორთული ოთხკუთხა საკურთხევის ორიგინალური მხატვრული სახე (კალანდაძისგორა II, ნაგებობა №11)¹². მისი კონსტრუქციის კედელთან მიდგმულ მხარეს ერთმანეთის მიყოლებით დაძერწილი დიდი ზომის ხარის რქის რაოდენობა ოთხამდე აღწევს და თავისებურად ეხმიანება ფასადის მთელ არეზე საკმაოდ მაღალი რელიეფით დატანილ კომპოზიციას, რომელიც ჩარჩოთი შემოყოლებული და რქასთან სემანტიკურად დაკავშირებული სადა პილასტრებითაა (3) გაფორმებული. ამ ხერხით, ფასადის კედელი რელიეფის მონაცვლეობით ცოცხლდება, ხოლო პლასტი-

12 ვ. საღრაძე, მცხეთა ... გვ. 189., ტაბ., LI, 7.

კური მახვილების ვერტიკალები საკურთხევლის წინა და უკანა მხარეს მწყობრივ რიტმით იკავებენ და მისი სტატიკური სხეულის შთამბეჭდავ გამომსახველობას აღწევენ. პილასტრის გარდა, რქის სემანტიკურ ველში ექცევა ფალოსისებური წანაზარდებიც, რომლის ელემენტებით ვარაუდობენ, რომ მორთული იყო სამოსახლოს დუმელების ერთი ნაწილი¹³.

ამგვარად, ნარეკავის ძვ.წ. VII საუკუნის მეორე ნახევრისა და VI საუკუნის პირველი ნახევრის ფენაში მოპოვებული რქის გამოსახულებებით აგებული სკულპტურული დეკორის მხატვრულად გააზრებული განლაგების საფუძველზე დასაშვებია, რომ მოყვანილი ნიმუშები მსგავსი კანონიკური კომპოზიციების განვითარების შედეგად ჩამოყალიბებული ფორმები იყოს. ამას გვაფიქრებინებს, შედარებით ადრეული, ძვ.წ. II ათასწლეულის მიწურულითა და I ათასწლეულის დამდეგით დათარიღებული ცხინვალის ნაცარგორას სამლოცველოში აღმოჩენილი ე.წ. „რქებიანი“ ზურგიანი საკურთხევლის ოთხკუთხა სადგამის ჩაზნექილ არეზე დაძვრწილი ნაღისებრი კერის გაფორმება ორი დაბალი კოპით, რომლის არქაულ ელემენტებშიც ხარის რქის სქემატურ გამოსახულებას ხედავენ (III ფენა, სენაკი №5)¹⁴. ყათლანიხევის სამოსახლოს სინქრონულ ფენაში, სამლოცველოში მდგარი წრიული საკურთხევლის სახურავზე ასევე დადასტურებულია რქის დეტალები (ბორცვის თხემის II ფენა, IV ნაგებობა)¹⁵, რომლებსაც მისი აღმომჩენი ხარის თავიდან მონატეს ნაწილებად მიიჩნევს და აქვე აღნიშნავს, რომ სიბრტყეზე ჩასამაგრებული სოლისათვის ამ ელემენტებს უკანა მხარეს გაკეთებული აქვთ 2,5სმ-იანი ღრმა (9სმ) ფოსო. აქედან გამომდინარე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს რქის გამოსახულებებით აგებულ პლასტიკურ დეკორთან (სურ.3).

სამწუხაროდ, სამოსახლოებში მოპოვებული ძეგლების დიდი ნაწილი შენარჩუნებული არ არის და ძირითადად დაფიქსირებულია ვიზუალური მასალის სახით, რომლის დაბალი

ხარისხი და ცუდი გარჩევადობა სხვა თვალსაჩინოების მოყვანის საშუალებას არ იძლევა. ამიტომ ზემოთ მითითებული მეტნაკლებად შემონახული ყათლანიხევისა (IV ნაგებობა)¹⁶ და ნარეკავის (ნაგებობა №8)¹⁷ რქის ნიმუშების შედარებითი მხატვრული ანალიზით შემოვიფარგლებით. ვარაუდობენ, რომ ორივე უკანა ფოსოში ჩაჯენილი სოლით უნდა ჩამაგრებულიყო ნაგებობაზე. მთლიანი მოცულობისგან ნაძვრწი, მკვრივი, მასიური, სქემატურად სტილიზებული, უხეში ფაქტურის მქონე რქის პლასტიკური ელემენტები სიმძლავრესა და ენერგიას ასხივებს. თუმცა დროის სხვადასხვა მონაკვეთში შესრულებული ძეგლები გარკვეულ სტილისტურ სხვაობასაც ამჟღავნებენ. ყათლანიხევიდან მოპოვებული პლასტიკური ელემენტი (D-13-7,5სმ., სიგრძე-26სმ.) ხარის რქის ფორმასთან საერთოს პოულობს მაღალი კონუსურად გამოყვანილი მოცულობით და წვეტიან დასრულებული სილუეტის ზემოთ მიმართული მოძრაობით (სურ.4). მის

13 ცნობა მომავლად არქეოლოგმა რ. დავლიანიძემ.

14 გ.გობეჯიშვილი, სტალინის ნაცარგორა. ი.ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის „მომომხილველი,“ ტ. II, თბ., 1951, გვ. 255-256., ტაბ. XIV., სურ. 2.

15 დ.ხახუტაიშვილი, უფლისციხე ... გვ., 32., ტაბ., IV, 2., ტაბ., V, 2., ტაბ., IX, 3, 4.

16 შამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახ. მუზეუმის ძველი ქართული ხელოვნების ფონდი.

17 დიდი მცხეთის არქეოლოგიური მუზეუმის ფონდი.

ფონზე ნარეკავის ნიმუში (D-12სმ., სიგრძე-19,5სმ) საკმაოდ მონოლითურ სასა-
იათს ატარებს. რქის სტატიკური მოცულობა აქ გამოყვანილი თითქმის არ არის.
იგი სიმადლეში ოდნავ დავიწროებული და ბოლომომრგვალებული სილუეტით
სრულდება და რქის ფორმას ბევრად პირობითსა და განყენებულს ხდის (სურ.5).
ამიტომ ყათლანიხევის სკულპტურულ ელემენტში ხარის რქა უფრო ადვილი
ამოსაცნობია, ვიდრე ნარეკავის დეტალის მეტად განზოგადებულ პლასტიკურ
სახეში, რაც სავარაუდოა, პირობითობის გაძლიერებისაკენ მიმართული მხატ-
ვრული სტილის ევოლუციას უნდა გამოეწვიოს.

სამოსახლოების განათხარი მასალის მიხედვით, ამავე ზომისა და სტილის
რქის ელემენტებით იმკობიან სახლის კედლები და შიდა სივრცეში მიკვლეული
გადასატანი კერა-საკურთხევლებიც, რომლებიც ენოლითური კომპლექსებიდან
მოყოლებული როგორც ჩვენში, ასევე წინა აზიასა და ეგეოსურ სამყაროში ფარ-
თოდ გავრცელებულ ძეგლებს წარმოადგენდნენ¹⁸. ისინი ამასთანავე ხარის რქის
შვერილებიანი კერებისა თუ მათი ზესადგრების ნიმუშებთან ერთად საინტერი-
ერო სივრცობრივი ფორმების ამ ელემენტებით მორთვის ადრეული ხანიდანვე
არსებულ ტრადიციასე მიგვითითებენ.

შედარებით რთული კომპოზიცია უნდა შეექმნა ნარეკავის ნახევარწრი-
ული სამსხვერპლო-საკურთხევლის შორიახლოს აღმოჩენილ თიხის ვერძის თა-
ვისა და რამდენიმე რქის ძლიერ დაზიანებულ პლასტიკურ დეტალებს (კალან-
დაძისგორა II, ნაგებობა №2)¹⁹, რომელთა ნაგებობაზე განლაგება დაზუსტებით
ცნობილი არ არის. თუ არქეოლოგიურ მონაცემებს განვზოგადებთ შეიძლე-
ბა ვივარაუდოთ, რომ ცხოველის თავი საკურთხევლის ზედაპირზე გამართულ
კერა-სამსხვერპლოსთან იყო დაძერწილი და უკანა მხრიდან რქის შვერილე-
ბით შემოფარგლული. ამ მხრივ, მეტ საჩინო მასალას და სარწმუნო ვარაუდის
გამოთქმის საფუძველს გვაძლევს რელიგიური ხასიათის დასახლებებად მიჩ-
ნეული ხოვლესა და ყათლანიხევის ძვ.წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრისა და
I ათასწლეულის დამდეგის ფენებიდან მოპოვებული ძეგლები. ისინი ძირითა-
დად ზურგიანი საკურთხევლების პლასტიკურ დეკორს წარმოადგენენ და ნა-
სახლარებში საკრალიზებული ამა თუ იმ ცხოველის სახეობიდან გამომდინარე
ხარის, მოზერის (ბულა-კურო), ვერძის და ცხენის თავების ზომორფული მო-
ტივებით არიან წარმოდგენილნი. ძეგლების აღწერილობის თანახმად, პლასტი-
კური ელემენტების ადგილსამყოფელად საკურთხევლის ზურგის კიდეა მიჩ-
ნეული, სადაც აღმართული უნდა ყოფილიყო ცხოველის რამდენიმე (ორი, სამი,
ან მეტი) ერთმანეთის მსგავსი მცირე ზომის თავი. გამონაკლისს წარმოადგენს
ცხინვალის ნაცარგორას ე.წ. „რქებიანი“ საკურთხევლის ზურგის კედელზე რე-
ლიეფურად დაძერწილი ხარის თავის გამოსახულება. ყათლანიხევის საკურთხ-
ეველი (III ნაგებობა), რომელიც ნაგებია თიხის წრიული სადგამითა და თიხით
ნაღესი ხის წნულით ამოყვანილი დაბალი ზურგით, თავის დროზე მოზერის
თავებით უნდა ყოფილიყო შემკული. ვარაუდობენ, რომ მცირე ქანდაკებები ზურ-
გის შემადლებაზე იყვნენ ჩამაგრებულნი, რადგან მათ შორის უკეთ დაცულ ნი-
მუშს უკანა მხარეს სოლებისთვის ორი ნახვრეტი აქვს გაკეთებული²⁰. წრიული

18 გ. გობეჯიშვილი, სტალინის ნაცარგორა, გვ. 259-260.

19 რ. დავლიანიძე, ე.სადრადე, ნარეკავის ... გვ. 13, ტაბ. VIII, 1-2.

20 დ.ხახუტაიშვილი, უფლისციხე ... გვ. 27., ტაბ. IX, 1.

საკუთხეველის რქის ელემენტების მსგავსად, ზედა ნაწილით მოღწეული თიხის მოზერის თავიც²¹ (სურ.5) ძალზე განზოგადებული მკერივი, მთლიანი, უხეში მოცულობით იძერწება და ფრაგმენტულობის მიუხედავად, შემორჩენილი მარჯვენა რქიდან შუბლის ქედისკენ გადასული სილუეტის მოძრაობით ცხოველის არსებით თვისებებს პირობითი, გარკვეულწილად სქემატური მხატვრული ხერხებით გადმოსცემს. რქის პლასტიკური ელემენტის წაწვეტებული კონუსური მოყვანილობა, ერთი შეხედვით, ერთგვარად იმეორებს წრიული საკუთხეველის ხარის შვერილების ფორმას. თუმცა, როგორც ჩანს, მოზერის გარეგნული ნიშნებიდან გამომდინარე რქის მოდრეკილი მასა ოდნავ ბრტყელი და სიგრძეშიც მოკლე ხდება. მას ზომითა და ფორმით უახლოვდება ყათლანიხევის სხვა ნაგებობაში (I ნაგებობა) მიკვლეული ამავე სტილით შესრულებული რქის გამოსახულების ნატეხი, რომელიც ვარაუდობენ, რომ თიხით ნაღესი კედლის გამფორმებელი ცხოველის თავის ფრაგმენტი შეიძლება იყოს²². ყველა ეს ძეგლი იმ პერიოდის სულიერ ცხოვრებაში მოზერისა და ხარის სახე-ხატების განსაკუთრებულ თავგანისცემას უნდა მოწმობდეს.

ეს დასტურდება ხოვლეშიაც, რომლის ადრეულ, ძვ.წ. XIV-XIII საუკუნეებით დათარიღებულ ფენაში (ხოვლე VII) მსგავსი ტექნიკით შესრულებული ჯერ კიდევ გამოუწვავი, მცენარეული მინარევით დამზადებული თიხისაგან გამოძერწილი იგმაე ზომისა და მოყვანილობის რქის ნატეხი იქნა მიკვლეული²³. აღმომჩენის ცნობით, ასეთივე გამოუწვავი თიხისგან დამზადებულ ვერძის თავის ქანდაკებას წინარეხანის ფენაში (ხოვლე VIII) ე.წ. „საკუთხეველიანი ოთახის“ სივრცეში ზედ საკუთხეველზევე დადებულს მიაგნეს²⁴. სავარაუდოა, ორივე წუნი იყო და თავის დროზე ამიტომაც არ გამოუწვავთ. თუმცა ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია მოპოვების ადგილების თანხმად, მათი საკუთხეველის დეკორის ფუნქციის წარმოჩენა, რაც მცირე ნაგებობათა შემკობის ტრადიციაზე საუბრის საშუალებას გვიანბრინჯაოს საწყისი ეტაპიდანვე გვაძლევს.

ხოვლეს ნამოსახლარის მომდევნო ორი ფენიდან (ხოვლე V, VI) ამოღებული ნაკლებად დაზიანებული ვერძის თავის ქანდაკებების მიხედვით, აგრეთვე შესაძლებელია თვალი გაავადენოთ მცირე ნაგებობათა პლასტიკური დეკორის მხატვრული სტილის ევოლუციას.. შედარებით ადრეული, ძვ.წ. XIII საუკუნით (ხოვლე VI) დათარიღებული ცხოველის ორი თავი ხანძრით ამოხუტულ ე.წ. „დიდ დამწვარ ოთახში“ თიხის არქიტექტურულ დეტალებთან ერთად იპოვნეს²⁵. ამასთანავე ერთ-ერთი მათგანი საკუთხეველის ზურგის ფრაგმენტიანად მორღვეული აღმოჩნდა, რამაც გამოავლინა კედლის დამაგვირგვინებელ არქიტრაზე საგანგებოდ მოწყობილი განიერი ბაზისი და კუთხის კიდესთან მიძერწილი ქანდაკების მდებარეობის ადგილი. არქიტექტურული დეტალების ელიფსური და კილისებრი მოყვანილობის მომცრო გუმბათებიც თავის დროზე რაიმე კონსტრუქციის ნაწილები უნდა ყოფილიყვნენ და სავარაუდოა, საკუთხეველთანაც

21 შამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახ. მუზეუმის ძეგლი ქართული ხელოვნების ფონდი.

22 დ.ხახუტაიშვილი, უფლისციხე ..., გვ. 19., ტაბ. I2.

23 დ.მუსხელიშვილი, ხოვლეს ნამოსახლარის არქეოლოგიური მასალა, თბ., 1978, გვ. 15.

24 დ.მუსხელიშვილი, ხოვლეს ... გვ. 10.

25 დ.მუსხელიშვილი, ხოვლეს ... გვ., 21, ტაბ., XXIV.

იყვნენ კავშირში ამას გვაფიქრებინებს ნარეკვავის ნაგებობათა ფრაგმენტებზე მაღალი რელიეფით დაქერწყილი წრიული ელემენტები, რომელთა შუა ამოზრდილია კონუსური კოპი. სამწუხაროდ, ვერძის ქანდაკებები მუზეუმის ფონდებში ვერ მოვიძიეთ, რის გამოც საუბარი გვექნება ხოვლეს გამოქვეყნებული ვიზუალური მასალის მიხედვით. (სურ.6). ცხოველების მშვიდ პოზას ერთგვარად ამადლებულ ხასიათს ანიჭებს მაღალ კისერზე აღმართული ფრონტალურად წარმოდგენილი ოდნავ ზეაწეული თავი. ორმხრივად შემოყოლებული რქების პირობითი მოძრაობა ზედა არეზე კონუსურად ამოზრდილ კოპთან თავს იყრის.

მის შემდეგ შუბლის ქედზე რელიეფურად გადმოდის და ქანდაკებების მოცულობას არა მარტო აძლიერებს, არამედ წინ წამოწეული დრუნჩის საკმაოდ მეტყველ დენად სილუეტსაც გამოყოფს. ორივე შემთხვევაში ფიგურების მოცულობას მასიური, განიერი და სწორად წამომართული კისერიც ამახვილებს. თუმცა ფრონტალური გამოსახულებების სტილისტური სიახლოვის მიუხედავად, ვერძის მძიმე, მოდრეკილი რქების უტრირებული მოძრაობის იმპროვიზება მისი მხატვრული სახის გარკვეულ დიფერენცირებას იწვევს. საკურთხეველის ზურგის ფრაგმენტიანად შემორჩენილ ვერძის მკერდზედა გამოსახულებას მკერივი, განზოგადებული რქის ელემენტები თავის გარშემო შემოსდევს და სხეულის მძიმე პლასტიკითაც ეხმარება მას, ხოლო მეორე ნიმუშს უკან გადაგდებული რქის გრეხილების რკალი უშუალოდ კისერზე აწევს და უფრო სქემატურადაა დამუშავებული. ამ თითქოსდა უმნიშვნელო სხვაობას საკურთხეველის სკულპტურული დეკორის მხატვრულად არაერთგვაროვანი ხასიათი უნდა გამოეწვიოს. თუმცა ასევე სავარაუდოა, რომ ქანდაკებები ხანძარში მოყოლილი სხვადასხვა ნაგებობის დეკორის ელემენტებიც ყოფილიყვნენ. დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ერთ-ერთი საკურთხეველი ვერძის მკერდზედა ქანდაკებებით იყო მორთული და მათი საყრდენი ზურგის კედელი ამიტომაც გაამაგრეს არქიტრაზე გამართული მყარი ბაზისით.

სრულიად განსხვავებულ სურათს ქმნის ხოვლეს მომდევნო (ხოვლე V), ძვ.წ. XII-XI საუკუნეებით დათარიღებული ვერძის სტილიზებული თავების ქრონოლოგიური ჯგუფი, რომელიც რქების ნატეხებთან ერთად „ვერძისთავებიანი ოთახის“ სახელით ცნობილ სამლოცველოში აღმოჩნდა²⁶. მოპოვებული ოთხი ქანდაკებიდან ორმა კვლავ საკურთხეველის ზურგის ფრაგმენტიანად მოადწია და ზომებით (8X13X10სმ) უახლოვდება თავის ნაწილით შემორჩენილ ვერძის გამოსახულებას (სურ.7, I-II). მათზე შედარებით მოზრდილია (15X12X7სმ) თავკისრიანად მონგრეული სკულპტურა, რომელსაც დღეისათვის დრუნჩის ნაწილი დაკარგული აქვს. პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს ყათლანიხევისგან განსხვავებული ნაგებობისა და მისი დეკორის დაკავშირების წესი. მიუხედავად იმისა, რომ ქანდაკებებს ქვედა არეზე ფართო, ღრმა ღრმულები შეენიშნებათ ისინი პირდაპირ არიან ზურგის კედელზე დაქერწყილნი. ღრმულებს ვხედავთ საკურთხეველის ზურგის მორღეველ ნაწილებზეც, რაც ნარეკვავის ნაგებობათა ფრაგმენტებსაც აღმოაჩნდა და გვაფიქრებინებს, რომ წუნის თავიდან აცილების მიზნით უხეში მასალით დაქერწყილი მოცულობის უკანა მხრიდან თიხის გარკვეულ მასას გამოწვამდე იღებდნენ და მისი ღრუ სხეულით სიმძიმის განტვირთვასაც

26 დ.მუსხელიშვილი, ხოვლეს ნამოსახლარის ... გვ. 32, ტაბ. XXXII. ძეგლები დაცულია კასპის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ფონდში.

ახერხებდნენ. ყათლანიხევისა და ნარეკვავის საკურთხევლებზე სოლის მასშტაბებით ქანდაკებების ჩასამაგრებლად სწორედ ეს დრმულები უნდა გამოეყენებინათ. აქედან გამომდინარე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ორივე დასახლებაში ნაგებობის კონსტრუქციული ნაწილებისა და მისი დეკორის გამოწვა ცალ-ცალკე ხდებოდა. ხოვლეს, როგორც კერამიკული წარმოების მნიშვნელოვანი ცენტრის²⁷ დახელოვნებული ოსტატები კი ამ რთულ პროცესს ერთბაშად ძლევდნენ. თუმცა ხოვლეს კამერულ პლასტიკას ტექნოლოგიურად მაღალხარისხოვან შესრულებასთან ერთად არც მაღალმხატვრულობა აკლდა.

წინამორბედი ძეგლებისგან განსხვავებით, საკურთხევლის ფრაგმენტებით მოღწეული ქანდაკებების საყრდენს ამ შემთხვევაში ოდნავ ტრაპეციისებური ფორმის ზურგის კედელი (სისქე-7სმ) ქმნის (სურ.7, III). მისი გლუვი გვერდის მხარეს მოთავსებული გამოსახულება ცხადყოფს, რომ კვლავინდებურად გრძელდება სკულპტურული დეკორის კუთხეების სიახლოვეს განლაგება. თუმცა ამ კანონიკური სქემის საზღვრებშიაც სიახლეები მკვეთრად იჩენს თავს. საკურთხევლის ზურგის კიდე კუთხიდან შუაწელისაკენ მცირედად დაბლდება და ქანდაკების ოდნავ ასიმეტრიულად განლაგებული მხრების შთაბეჭდილებას იწვევს. სწორად აღმართული კედლის ზედა არეში გაშლილი მოძრაობა კი ცხოველის მკერდის ასოციაციას ქმნის და პირობითი არქიტექტურული ფორმებით აგებულ მკერდზედა გამოსახულების განყენებულ სახეს წარმოგვიდგენს. სხვა მხრივ, თითქოსდა შენარჩუნებულია ცხოველის პოზა, მაგრამ მსგავსების მიუხედავად, ამალეებული სიმშვიდის განცდას შინაგანი დაძაბულობა,

მძაფრი ენერჯია ცვლის. მკერვივი, განზოგადებული მოცულობით დაძვრული გამოსახულებებს საგრძნობლად წაგრძელებული უტრირებული თავი და შიგნით შეხუპილი მილისებრი მოყვანილობის დრუნჩი აქვს. განსაკუთრებით სპეციფიკურია ბრტყელი და მაღალი წიბოიანი რქები, რომელნიც გამოსახულებას ორივე მხრიდან ძაბრისებურად ებმის და მოგრძო თავის საპირისპიროდ ჰორიზონტალურადაა გაზიდული. რქის ელემენტების მნიშვნელოვანება სხვაგვარადაც ვლინდება. მისი წიბოები მახვილი კუთხით იკვეთება და რელიეფური სარტყლების სახით კეფაზე გრძელდება. იქვე ასეთივე შემადლებულ ზოლს იერთებს და რადიალურად გაშლილი ცხოველის ცხვირთან იყრის თავს, რაც გამოსახულების მოცულობის გაძლიერებასა და ენერჯიული სილუეტის წარმოქმნას იწვევს. რელიეფური სარტყლების რიტმი ექსპრესიას ანიჭებს ვერძის განყენებულ სახეს, რომლის სახასიათო მეტყველებას მოზრდილი და მცირე კოპებით აგებული სფერული თვალები სიმძაფრეს მატებს (სურ. 7.IV). უკიდურესად პირობითი, სქემატური სტილიზებით გადმოცემული ზომორფული მოტივი ნაგებობის გეომეტრიული ფორმის განუყოფელ პლასტიკურ მახვილებად ყალიბდება და მხატვრულად მთლიან სკულპტურულ დეკორს წარმოქმნის. სტილისტური თვისებების გარდა, ამას მოწმობს ვერძის სამი თავის ზომების თანხვედრაც, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ისინი ერთ ნაგებობას აფორმებდნენ.

ერთი რამ ცხადია, ძვ.წ. XII-XI საუკუნეების ხოვლეს საკურთხევლების სკულპტურული დეკორი აზროვნების ფორმითა და კომპოზიციური წყობით ახლოს დგას ძვ.წ. XIII საუკუნის განხილულ ძეგლებთან. იგი ამასთანავე

27 დ.მუსხელიშვილი, ხოვლეს ნამოსახლარის ... გვ. 88-89. კ.ფიცხელაური, აღმოსავლეთ ტომთა ... გვ. 96-97.

გარკვეულწილად აგრძელებს მისი მხატვრული სტილის ტრადიციებსაც. თუმცა ამ ეტაპზე ნაქანდაკარი ვერძის თავები ბევრად პირობითი და სქემატური მხატვრული ხერხებით სრულდებიან. მკვრივი, განზოგადებული მოცულობის უტრირება-დეფორმაციის საფუძველზე მიღწეული გამოსახულების სტილიზება და გეომეტრიულად ნაკვეთი პლასტიკური ელემენტებით მისი გამდიდრება ამ არცთუ დიდ ქრონოლოგიურ მონაკვეთში პირობითობის გაძლიერებისაკენ მიმართული მხატვრული სტილის მკვეთრ ევოლუციას წარმოაჩენს, რაც ძვ.წ. IX-VIII საუკუნეების მომდევნო ფენაში (ხოვლე IV) აღმოჩენილ ძლიერ დაზიანებულ ცხენისთავებიან ქანდაკებებშიაც გრძელდება²⁸, ნარეკვავის ფენის (ძვ.წ. VII ს-ის II ნახ., ძვ.წ. VI ს-ის I ნახ.) რქის ელემენტისა და ვერძის თავის მოხსენიებული ნიმუშების მიხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ მოგვიანებით, პირობითი მხატვრული სტილი პლასტიკური ძიებების გადაწყვეტისაკენ და მონოლითური ფორმების მიღებისაკენ მიისწრაფვის.

ზომორფული სკულპტურული დეკორის ამ მიმართულებით განვითარების ამოსავალ წყაროდ თიხის კამერული პლასტიკა უნდა მივიჩნიოთ, რომლის სფერო ამ დროისათვის გამოყენებითი ხასიათის ფორმებისა და კერამიკული ქანდაკების სინთეზირების ტენდენციებმა მოიცვა. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, სამოსახლოების (ცხინვალის ნაცარგორა, ხოვლე, ყათლანიხევი, ნარეკვაი, გუდაბერტყა, ურბნისი) „შესაწირავი საგნების“ რიგში აღმოჩენილი ზოგადად გამოძერწილი თიხის ზომორფული ფიგურები²⁹, რომლებიც თავისი მკვრივი, სქემატური ფორმებით და გეომეტრიულად გამახვილებული დეტალებით იმდენად პირობითია, რომ ცოტა არ იყოს ჭირს ამოცნობა თუ რომელ ცხოველს განსახოვნებს იგი. ძეგლების ერთი ნაწილი ყურადღებას იპყრობს ფეხების ზედა არეში დატანილი გამჭოლი ნახერცებით (ყათლანიხევი, ხოვლე). ზოგ მათგანს კი ზურგზე ფოსოებიც აქვს გაკეთებული (ყათლანიხევი) ალბათ, რაიმე საკულტო საგანში ჩასამაგრებლად. კერამიკის სფეროში განვითარებული ძიებების ფონზე სრულიად ბუნებრივია, რომ თიხის ქანდაკებების შერწყმის ობიექტი ადამიანის სამეურნეო საქმიანობასთან დაკავშირებული საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების მცირე ნაგებობებზე გამხდარიყო და კამერულ პლასტიკაში დასმული ამოცანები არქიტექტურული ფორმის შესაბამისად გადაეწყვიტა. მითუმეტეს, რომ მცირე ზომის მიუხედავად, ამ ნიმუშების განზოგადებულ მოცულობას მასშტაბურ სივრცეში არსებობის უნარყიმისთვის დამახასიათებელი მონუმენტური თვისებების საფუძველზეც ჰქონდა.

ანალოგიურად განვითარებულ პროცესს უნდა გვიჩვენებდეს ძვ.წ. II ათასწლეულის მიწურულითა და ძვ.წ. I ათასწლეულის I ნახევრით დათარიღებული სამთავროს დასახლების საცხოვრებლებში (ნაგებობა №№1,5)³⁰ მიკვლეული ზურგიანი საკურთხევლების ანთროპომორფული სკულპტურული დეკორი (სურ.8). არქეოლოგიური მონაცემებით, ერთი საფეხურით ამაღლებულ (0,16სმ)

28 დ.მუსხელიშვილი, ხოვლეს ნამოსახლარის ... გვ. 39.

29 გ. გობეჯიშვილი, სტალინირის ნაცარგორა, გვ.248, ტაბ., V, 1., დ.მუსხელიშვილი, ხოვლეს ნამოსახლარის ... გვ. 21,31, ტაბ. LXI, LXIII. დ.ხახუტაიშვილი, უფლისციხე ... გვ. 22, 32, ტაბ. XIII, 2,5, XV, 4, XVIII, 9, 10.

30 გ.გიუნაშვილი, სამთავრო I საამშენებლო ხელოვნება. არქეოლოგიური ძიებანი, ახალგაზრდა მკვლევართა VII-VIII სამეცნიერო სესიის მასალები, თბ., 1990, გვ. 279, 282-283.



თიხის მოედანზე აღმართულ საკურთხეველს გამორჩეული ადგილი ეკავა სათავის (ნაგებობა 1) სივრცეში³¹. მისი მართკუთხა დაბალი სადგამი აგებულია ქვიშაქვის ორი მოზრდილი ფილით, რაზე ამოყვანილია „აფსიდისებურად“ მოდრეკილი ზურგის კედელი (63X58X80სმ). წინა მხრიდან სადგამისა და ზურგის კედლებს რელიეფური მოჩარჩოება გასდევს, რაც თავის მხრივ, თიხით ნაღეს საკურთხეველის ფორმას ორგანულად ამთლიანებს. ამავე დროს ოვალური მოძრაობით შემოყოლებული რელიეფური სარტყელი ზურგის მოხრილი კედლის და მკვეთრად გადმოწეული თაღოვანი პირის მოყვანილობას ამახვილებს და მასიური სადგამის ჩაზნექილ ზედაპირსაც ხაზს უსვამს. სადგამის სიღრმეში, ზურგის კედლის ფონზე განლაგებული ოთხი ანთროპომორფული ფიგურა მისი თაღოვანი გადახურვის ქვეშ ხვდება და ძალზე ზოგადად გამოძერწილი არარერთგვაროვან ასოციაციებს იწვევს. არქეოლოგები ამ გამოსახულებებში ძალზე სქემატურად წარმოდგენილ ადამიანის ე.წ. „სამკაპა“ თავს ხედავენ³², ჩვენი აზრით კი, მეტ მსგავსებას მოძრაობაში მყოფ ხელაპყრობილ ფიგურებთან იხეენ (სურ.8, I).

ვფიქრობთ, ამ მოსაზრებების შესაჯერებლად და მართებული დასკვნის გამოსატანად გასათვალისწინებელია გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ეპოქაში საკუთრივ, ადამიანის ფიგურის გადმოცემისადმი არსებული დამოკიდებულება, რაზეც სამლოცველოებში აღმოჩენილ კერამიკულ ქანდაკებებზე დაყრდნობით ვიმსჯელებთ. უკლებლივ ყველგან, იქნება ეს ჭურჭლის სახელურების შემამკობელი ანთროპომორფული პლასტიკა (მელიდელე I)³³ თუ საკურთხეველების შორიასლოს ნაპოვნი ქალისა და მამაკაცის ფიგურები (ხოვლე, ცხინვალის ნაცარგორა, ნარეკვაი)³⁴ მკაფიოდ შეინიშნება გამოსახულების სტატიკური მდგომარეობიდან გამოყვანის მიზანი. მათი ძლიერად დეფორმირებული სხეულის ასიმეტრიული წყობა მოძრაობას ერთგვარად მანერულს ხდის. ზოგ შემთხვევაში ქანდაკების პოზა რთულ კონტრაპოსტშია გადმოცემული, ხოლო ზოგან ფიგურის მოძრაობა ხელთა ქუსტიკულაციასთან ერთად ოდნავ მოხრილი ქვედა კიდურებითაც ძლიერდება (ხოვლე, ნაცარგორა). ფიგურების არქაულობას გაზვიადებული თავი და უტრირებული ზედა კიდურები განსაზღვრავს. მათი სხეული და თავი განსხვავებულადაა დამუშავებული. მკვრივი, დაუნაწევრებული ტანის ფორმები ზოგადად იძერწება, მოგრძო უტრირებულ თავზე დატანილი ნაკეთები კი მკაფიოდ გადმოიცემა. სახის ცოტა არ იყოს ასიმეტრიულად განლაგებული ნაკეთებიდან ღრმულების სახით მინიშნებული ახლო-ახლო მდებარე თვალის ფოსოები გამოიყოფა, სადაც ვარაუდობენ, რომ თავის დროზე ობსიდინის ქვები იყო ჩასმული.

ეს ფართოდ გავრცელებული სტილისტური ნიშნები სამთავროს საკურთხ-

31 ა.აფაქიძე, ა.კალანდაძე და სხვა, მცხეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1976 წლის მუშაობის ანგარიში. მცხეთა II, არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, თბ., 1978., გვ. 112-113., სურ. 596, 597, 600, 602. დაცულია დიდი მცხეთის არქეოლოგიური მუზეუმის ფონდებში.

32 გ.ვიუნაშვილი, სამთავრო I საამშენებლო ხელოვნება, გვ. 282.

33 გ.ჯავახიშვილი, ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში, ნეოლითი-გვიანანტიკური ხანა, თბ., 1984, გვ. 47-49, ტაბ. VIII, 22.

34 დ.მუსხელიშვილი, ხოვლეს ნამოსახლარის ... გვ.31, ტაბ., LXIII, გ.გობეჯიშვილი, სტალინირის ნაცარგორა, გვ. 249, 263, ტაბ. V, 2, 3, XVII, 1. რ.დავლიანიძე, ვ.სადრაძე, ნარეკვაის ... გვ. 21, ტაბ. XLIV, 9.

ველის ანთროპომორფულ დეკორში იმ თავისებურებებთან ერთად უნდა ახასხუ-
ლიყო, რასაც ნაგებობის პირობით ფორმასთან მისი შეთავსება მოითხოვდა.
თითქოსდა თიხის ერთი გუნდისგან გამოძერწილი ვერტიკალურად აზიდული
გამოსახულებები გამოყვანილი არ არის და არათანაბარი სიმაღლის სამი კო-
ნუსური შვერილით გვირგვინდება, რომელთაგან შუა ელემენტი სიგრძე-სიგანით
აღემატება დანარჩენებს და ოდნავ გაფართოებული მომრგვალებული სილუეტით
სრულდება. განზოგადებული მოცულობის ქვედა არეზე, განაპირა შვერილების
გასწვრივ ორი ღრმულია გაკეთებული. თუ ვივარაუდებთ, რომ ეს ღრმულები
სწორედ ის თვალის ფოსოებია, სადაც ტრადიციისამებრ ობსიდიანის ქვები იყო
ჩასმული, მაშინ კონუსური შვერილები თავის რქოვანა წანაზარდებად უნდა მი-
ვიჩინოთ. თუმცა ამ ეტაპზე ანთროპომორფულ გამოსახულებებს ზომომორფული
ელემენტები არ ახასიათებთ. ამასთანავე როგორც აღვნიშნეთ, ადამიანის ქანდა-
კების ნიმუშებში ტანია ზოგადად დამუშავებული, ხოლო სახის ნაკეთები მუდამ
მკაფიოდ ვლინდება.

აქედან გამომდინარე უფრო სავარაუდოა, სამთავროს საკურთხევლის
შემამკობელი ანთროპომორფული პლასტიკა ხელაპყრობილ ფიგურებს გამო-
სახავდეს, რომელთა მძაფრი მოძრაობით გამოწვეული დაძაბულობა სხეულის
ინერტულ მასაზე მეტად სილუეტის მოხაზულობაში იჩენს თავს. თუ ამ აზრს
უსაფუძვლოდ არ ჩავთვლით, მაშინ დასაშვებია, რომ ქანდაკებაზე დატანილი
ღრმულები ქალის გამოსახულებისთვის სემანტიკურად მნიშვნელოვან მკერდზე
უნდა მიგვითითებდეს. მისი გამოყოფა სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად
ხდებოდა. თუ ადრეულ ხანებში ოსტატები ამას აღწევდნენ მკერდის პლასტი-
კური ფორმის გაძლიერება-უტრირებით, ბრინჯაოსა და ადრეკინის პერიოდებ-
ში მცირე ბურცობების სახით მიანიშნებენ და მამაკაცის გამოსახულებისგან
ამგვარად განასხვავებენ. ღრმულების სახით გამახვილებული მკერდი, როგორც
ქალის სხეულის საკრალური ნაწილი შიგ ჩასმული ობსიდიანის ანატკრეცე-
ბითაც შეიძლება ხაზგასმულიყო. ამავე დროს, სადგამის სიღრმეში მოთავსე-
ბული ფიგურების აღქმისას შორი მანძილიდანაც ადვილი შესამჩნევი იქნებოდა.
გარდა ამისა, ნაგებობის მიკროსივრცესთან დაკავშირებული გამოსახულებების
თვალისთვის მეტნაკლებად მისაწვდომ ადგილას განლაგებამ ანთროპომორ-
ფულ ქანდაკებებზე მათი გაცილებით პირობითი და სქემატური ხერხებით შეს-
რულება განაპირობა. ამასვე უნდა მოწმობდეს სამთავროს სხვა ნაგებობის (№5)
ზურგიანი საკურთხევლის სადგამზე ზუსტად იმავე ადგილას, უკანა კედელ-
თან მიყუდებული ქვიშაქვის ფილა, რომლისთვისაც ასეთივე ანთროპომორფული
მოყვანილობის სამ-შვერილიანი ფორმა მიუციათ. აღმომჩენის ცნობით, ფილის
წინ მიწაში ჩასმული მოგრძო ფორმის მაღალი რიყის ქვა ფალოსს უნდა განა-
სახიერებდეს³⁵. ეს ფაქტი, მეტ საფუძველს გვაძლევს ქვიშაქვის ფილის მოყვანი-
ლობაში ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული ხელაპყრობილი ქალი ამოვიცნოთ,
რომლის ღვთაებრივ საწყისს მეორე საკურთხევლის ზურგის „აფსიდისებური“
კედლის თაღქვეშ მისი მოთავსებაც წარმოაჩენს. სამთავროს საკურთხეველი და
ანთროპომორფული პლასტიკის დეკორი ყველაზე ნათლად გადმოსცემს „სამეფო
ტახტთან“ ასოცირებულ ზურგიანი ნაგებობების უზენაესი ღვთაებებისთვის გან-
კუთვნილი საბრძანისის იდეას, რომლითაც ცხინვალის ნაცარგორას, ხოვლეს,
ყათლანიხევის და ნარეკავის არქიტექტურულ-სკულპტურული კომპოზიციებია
გამსჭვალული.

35 გ.გიუნაშვილი, სამთავრო I საამშენებლო ხელოვნება, გვ. 282.

ნაგებობის გამფორმების ფუნქცია უნდა ჰქონოდეთ მჭადიჯვრის ნაშრომ-სახლარზე, ძვ.წ. II ათასწლეულის მიწურულისა და ძვ.წ. I ათასწლეულის დასაწყისის კულტურულ ფენაში ერთმანეთის შორიასხლოს მოპოვებულ თიხით გამოძერწილ მამაკაცის წელზედა ქანდაკებებსაც.

ვარაუდობენ, რომ მჭადიჯვრის დასახლება ცხინვალის ნაცარგორას, ხოვლესა და ყათლანიხევის მსგავს საკულტო ნაგებობათა კომპლექსს წარმოადგენდა³⁶ და ქრონოლოგიურადაც უახლოვდება მათ. აქედან გამომდინარე ნაღესობის ფრაგმენტებთან

ერთად აღმოჩენილი მცირე ზომის ფიგურები სამლოცველოს სივრცეში მდებარე საკულტო-სარიტუალო ნაგებობებთან უნდა ყოფილიყვნენ კავშირში. ამას მოწმობს ერთგვარად მოუხეშავი მანერით შესრულებული ქანდაკების (8X6X2სმ) ზურგზე შერჩენილი კედლის მონარღვევის კვალი, ხოლო შედარებით უკეთ გამოძერწილი მეორე ნიმუში (12X8X2სმ) არქეოლოგის ვარაუდით, საგანგებოდ მოწყობილ საღვამზე იყო აღმართული³⁷.

დაუდევრად ნაძერწი მამაკაცის პირობითი გამოსახულების არქაულობას თითქმის გაერთიანებული თავ-კისერი, ასიმეტრიული მოგრძო სახე, მოშეგებული მხრები და ზოგადად გადმოცემული გულმკერდი განსაზღვრავს (სურ.9, I). მიუხედავად ამისა, სახეზე გამოყოფილი წინ წამოწეული ცხვირის, დაღებული მომცრო პირის და ნასვრეტებით მინიშნებული ახლო მდებარე თვალების უშუალო მეტყველება ემოციური მუხტით ავსებს მას. თავზე შერჩენილი საბურავის ფრაგმენტი ქანდაკების სიღუეტს თითქოსდა ასრულებს, მაგრამ არსებითად არ ცვლის მისი გამოსახულების უკიდურესად სქემატურ, განყენებულ ხასიათს. შედარებით უკეთ გამოძერწილი მეორე ფიგურა იკონოგრაფიულად უახლოვდება განხილულ ნიმუშს, მაგრამ სახის უშუალო მეტყველებით და ფრონტალური პოზის დაყენებით უფრო დინამიკურია (სურ.9, II). თავის მოცულობას სახის ჩაზნექილი და რელიეფურად შემოსაზღვრული სიბრტყეების მონაცვლეობა აცოცხლებს, ხოლო ღრმად ჩამჯდარ თვალის ხვრელებს წარბების გადაბმული რელიეფური ქედი გამოყოფს. ფართო მხრების განლაგებაც ოდნავ ასიმეტრიულია. წრიულად გაშლილი მაღალი და ბრტყელი თავსაბურავი, რომელსაც წვეტიც გაფორმებული უნდა ჰქონოდა, ქანდაკებას უკვე კომპოზიციურად დასრულებულს ხდის. მის გამომსახველობას მნიშვნელოვანწილად აძლიერებს დაუდევრად ჩადარული გეომეტრიული ნახატის უსისტემო ხლართებით გაფორმებული სამოსის ზედაპირი. რომლის სახემიც სვასტიკის აბსტრაქტიზებული ნაწილებს ხედავენ. ამგვარად, თავსაბურავის ფორმა და სამოსის დეკორის გრაფიკული გამოსახულებები მის ღვთაებრივ წარმომავლობაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რაშიც კიდევ უფრო გვარწმუნებს ყათლანიხევის სამლოცველოში აღმოჩენილი მსგავსი იკონოგრაფიული ტიპის ქაღღვთაების ჰორელიეფური თავი და ანალოგიური მხატვრული ხერხებით მისი დამუშავება. ამასთანავე, თუ ყათლანიხევის ქაღღვთაების პლასტიკა მეტ მსგავსებას აღმოსავლურ ნიმუშებთან პოულობს, მჭადიჯვრის კამერული

36 ლ.წითლანიძე, მასალები ქართველ ტომთა სულიერი კულტურის ისტორიისათვის, მჭადიჯვრის გორის ახალი განათხარი მასალის მიხედვით, ძიებანი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის ჟირნალი, 12, თბ., 2003, გვ. 35.

37 ლ.წითლანიძე, ანთროპომორფული ქანდაკებები მჭადიჯვრის გორანამოსახლარიდან, კაკასია, ნეოლით-ბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიის საკითხები, თბ., არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი, 2001., გვ., 143.

ქანდაკეების თავისებურებებს ჩვენი ქვეყნის ბრინჯაოს კულტურის მამაკაცთა ფიგურებთან მიყვავართ და ახლო პარალელები სომხეთშიაც (მეწამორის ბორცვი) მოეძებნებათ³⁸.

ამგვარად, განხილულმა მასალამ, რომელიც ძვ.წ. II ათასწლეულის II ნახის და ძვ.წ. I ათასწლეულის I ნახის შიდა ქართლის ნამოსახლარების ძეგლებს მოიცავს, გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის კერამიკის დარგში ხელოვნებათა სინთეზისკენ მიმართული მხატვრული ტენდენციები გამოავლინა. ამ ძიებების საფუძველზე თიხის კამერულმა პლასტიკამ საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების მცირე ნაგებობათა საკრალური ხასიათის დეკორის ფუნქცია

იტვირთა და იმდროინდელი რწმენა-წარმოდგენებით განსაზღვრული კანონიკური ნორმების ფარგლებშიაც არქიტექტურულ-სკულპტურული კომპოზიციების მხატვრულად გამომსახველი მრავალფეროვნება შექმნა³⁹.

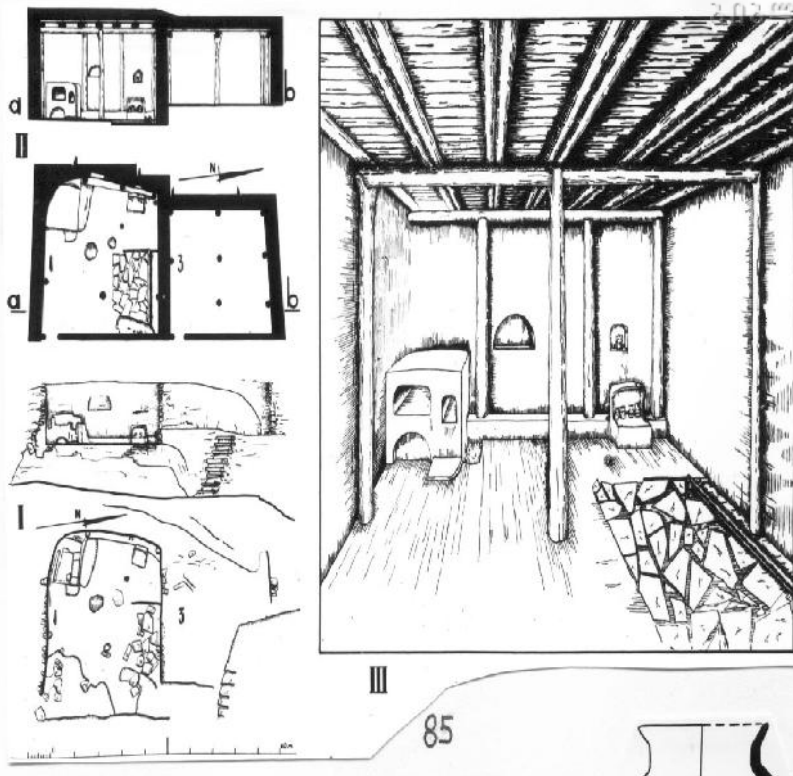
Maia Izenia

Small-size Clay Objects Decorating Late Bronze-Early Iron Age Minor Cult-Ritual Structures in Eastern Georgia

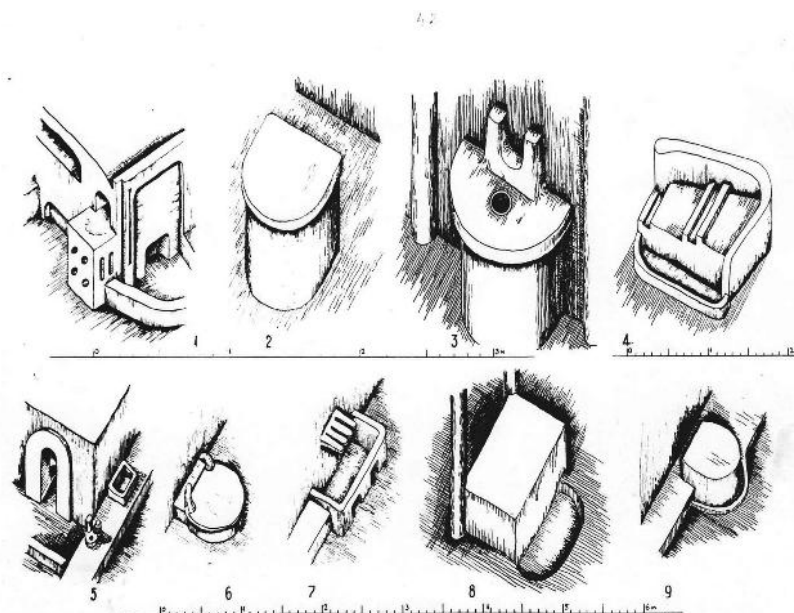
Household-ritual ovens and sacrificial altars (in certain cases they are combined) are found in the 14th-4th cc. B.C. single-chamber dwellings and shrines of Kartli (eastern Georgia) settlement-sites. These varied-shaped objects built to the walls are adorned with clay figurines, revealing cosmogonic-cosmological and apothrophic meaning of these objects (mainly, altars were adorned). Zoomorphic effigies have horn-like protrusions (together with phallus, they are also seen on the ovens) and heads of animals (ox, young bull, ram, horse). Plastic elements are shaped from clay with the sand admixture, which makes generalised modelling possible, contributing to the common stylistic features. Minor plastics are in harmony with the shape of the altar (e.g., on the semicircular shape, ox horns are rounded; next to the wall, static accents of the horns are discernible; four horns are placed along the wall, in response to the pilasters – in the 7th-6th cc. this is a result of certain development). Despite conventionality, due to the changes in the interrelation of the head and neck, etc., certain differentiation of effigies is achieved (Khovle VI, 13th c. B.C.), certain stylistic changes are also noticeable – static tranquillity in Khovle VI is replaced by dynamics in Khovle V (12th-11th cc. B.C.), alongside increased conventionality. The same changes are also seen in anthropomorphic figurines (e.g., Samtavro settlement-site, II Mill. B.C.-I Mill. B.C.) as compared with the material from Meligela, Khovle, etc.

38 იქვე, გვ., 143.

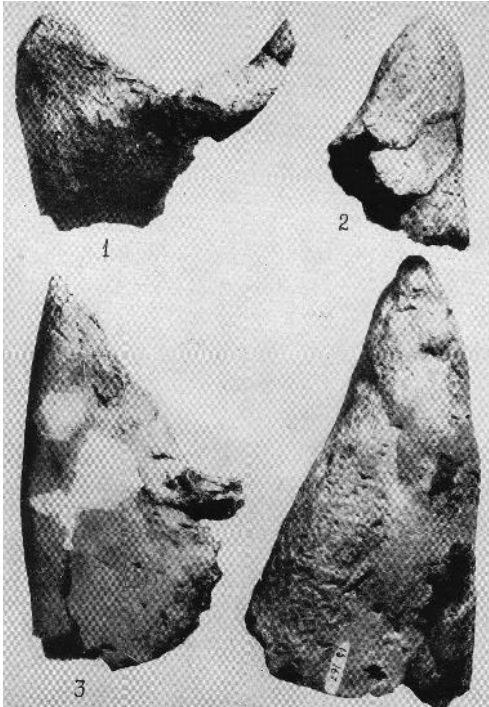
39 გაწეული დახმარებისთვის დიდ მადლობას ვუხდით სიმონ ჯანაშიას სახ. ისტორიის სახ. მუზეუმის თანამშრომლებს: ვ.სადრაძეს, რ.დავლიანიძეს, ე.ქორიძეს, გ.გიუნაშვილს.



ნახ. 1. სამთავრო 1, ნაგებობა 1



ნახ. 2. ნარეკვავი, საკუროთხველის სახეობები



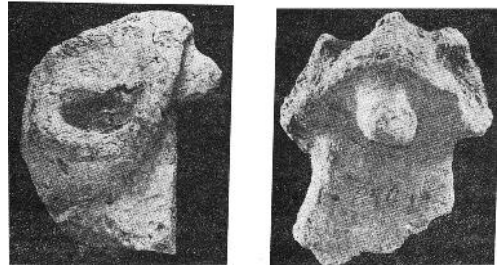
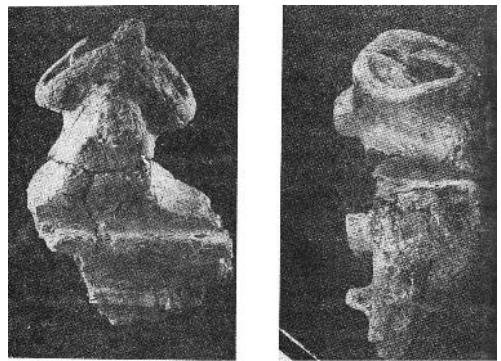
სურ. 1. ყათლანიხევი, მოზერის რქის ფრაგმენტები



სურ. 3. ყათლანიხევი, მოზერის თავის ფრაგმენტი.



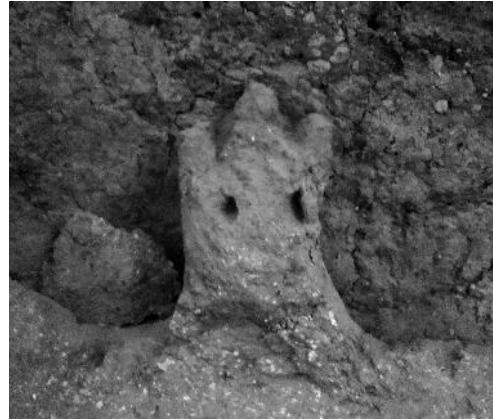
სურ. 2. ნარეკვავი, ხარის რქის ფრაგმენტი.



სურ. 4. სოფლე VI, ვერძისთავიანი საკურთხეველი „დიდი დამწვარი ოთახიდან“, ძვ.წ. XIII ს.



სურ. 5. სოვლე V, კერძის თავები „საკურთხეველიანი ოთახიდან“ ძვ.წ. XII-XI ს.



სურ. 6. სამთავრო 1, ანთროპომორფული ქანდაკებებით შემკული საკურთხეველი



სურ. 7. მჭადიჯვარი. მამაკაცის ფიგურები



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

უფლისციხე - სატაძრო ქალაქი და მაცველიანის ტაძარი

უფლისციხე - უზენაესის, ზენაარის საუფლო- საბრძანებელი, ღვთაებრივი სიმყარის უძველესი სიმბოლო-კლდე (ქვა), რომელშიაც გამოკვეთილია გრანდიოზული ქალაქი, ურბანული სიმწყობრე და უჩვეულო სიმტკიცე მისი, ქვაბულ-ნაგებობათა არქიტექტურული სრულყოფილება, არნახული გულმოდგინება მკვეთელ-მშენებლებისა, აქ აღმოჩენილი უხვი არქეოლოგიური მასალის დიდი ნაწილი, წერილობითი წყაროების მინიშნებები და ყოველივე ამასთან მწირი, მაგრამ საკმარისად მეტყველი პარალელები, ამ იდუმალებით მოცული ქალაქის თავდაპირველი ფუნქცია-დანაშნულების შესახებ მხოლოდ ერთადერთი ვარაუდის (დასკვნის) საშუალებას იძლევა: უფლისციხე ადრეელისტიური ხანიდან (ძვ.წ. IV-III საუკუნეების მიჯნა), გვაინანტიკურ პერიოდამდე (ახ. წ. IV საუკუნე) სატაძრო (თეოკრატიულ) ქალაქს, საერთო საქვეყნო სალოცავს წარმოადგენდა; იყო მზის (სოლარულ), მიწის (აგრაარულ), ქვესკნელის (ქტონიურ) და წყლის ღვთებათა სათაყვანებელი ადგილი.

უფლისციხის ქალაქად ჩამოყალიბების ხანაში ქართლი საკმაოდ დაწინაურებულია. ჩნდება უამრავი ქალაქი („ურბანისტული აფეთქება“) , რომელთაგან ყველა ჩვეულებრივი კომპაქტური დასახლებაა და არც ერთი არ არის უფლისციხის მსგავსი. მომძლავრებულ ქვეყანას მხოლოდ ერთი, სწორედ ასეთი ძლიერი და გამორჩეული რელიგიური ცენტრი სჭირდებოდა და უთუოდ ამან განაპირობა ადამიანთა კლდესთან შერკინება, რაც სამუშაოთა მასშტაბებს თუ გავითვალისწინებთ, ქვეყნის ხელისუფალთა ინიციატივის და აქტიური მონაწილეობის გარეშე ვერ განხორციელდებოდა.

მაგრამ უფლისციხის საყოველთაო სარწმუნოებრივი პირველობა მალე გარკვეულწილად შეიზღუდა. ქალაქის გამოკვეთა-აღმშენებლობა, ალბათ, ახალი დამთავრებული თუ იყო, როცა მეფე ფარნავაზმა ქვეყანაში ერთი ღმერთის - არმაზის დამკვიდრება მოიწადინა. ბრძენი მეფის ეს აშკარად პროგრესული ნაბიჯი არ აღმოჩნდა საზოგადოების სოციალურ-კულტურული დონის შესატყვისი (ასე მოხდა სხვა ქვეყნებშიც). მისმა შთამომავლებმა არმაზს გვერდით ამოუყენეს ზადენი, „გააცოცხლეს“ გა და გაცი (გაცი და გაიმ - „ძუელნი ღმერთნი მამათა ჩუენთანი“) ² ; გაჩნდა ახალი ღვთაებებიც, რომლებსაც უფლისციხესთან არავითარი კავშირი არ ჰქონიათ. ქვეყანაში ფაქტობრივად აღდგა ძველი ვითარება და უფლისციხემაც თავისი „სტატუსი“ შეინარჩუნა; თანაც შეინარჩუნა იმდენად, რომ მეფე არსუკმა (ძვ. წ. I საუკუნე), როცა ქვეყანა აერია, განმდგარი კასპი „შეიპყრა“ (დაიმორჩილა), ხოლო უფლისციხე „განაგო“ და მას „კედლებიც“ კი გაუმაგრა ³.

1 ო. ლორთქიფანიძე, ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან, თბილისი, 2002, გვ. 141-147.

2 ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, I, თბილისი, 1955, გვ. 20, 25.

3 ქ³ც, I, გვ. 33.

უფლისციხის მიმართ მეფის ასეთ „ღმობიერ“ დამოკიდებულებებში ჩვენთვის საგულისხმო რამ ვლინდება. გამოდის, რომ მანამდე უფლისციხე დამოუკიდებელ, თვითმართულ ქალაქს წარმოადგენდა, როგორც მხოლოდ თეოკრატიული ერთობა შეიძლებოდა ყოფილიყო და, როგორც სამოქალაქო დასახლება ვერ იქნებოდა. მაშასადამე, ძვ.წ. I საუკუნის შუა წლებიდან უფლისციხე კვლავ იქცა მეფეთა საგამგებლოდ და საზრუნავად. თუმცა ამით ქალაქის ცხოვრება-საქმიანობის წესი არ შეცვლილა. პირიქით, იგი უფრო გაძლიერდა და უფრო მოქმედიც კი გახდა. ეტყობა, ქვეყნის ხელისუფანიც არაფრით ზღუდავენ და კრძალვით ეკიდებოდნენ აქაურებს. მომდევნო საუკუნეებში აქ კვლავ კვეთდნენ კლდეში ტაძრებს, რაც მთავარია, კვეთდნენ უფლისციხეში ადრიდანვე ჩამოყალიბებული ხერხებით, ტრადიციული ტიპისას. და ასე გრძელდებოდა ქართლში ქრისტიანობის დამკვიდრებამდე.

ქრისტიანობა უფლისციხეს - საგმობი წარმართობის ძლიერ სალოცავს, განსაკუთრებული სისასტიკით მოექცა. კლდის დარბაზებს ვერ მოერივნენ, თორემ განადგურდა ყველაფერი, რის დაქცევაც შეიძლებოდა. წყალიც კი მოუსპეს ქალაქს - ქვადორღით ამოავსეს დასავლეთ კარიბჭის შესასვლელთან, 12 მეტრის სიღრმეზე ამოკვეთილი წმინდა წყლის ჭა. უფლისციხეში ცხოვრება კარგა ხნით ჩაკედა.

მაგრამ მოხდა ის, რაც უნდა მომხდარიყო. უფლისციხესაც მოეცხო ქრისტეს მადლი. კვლავ გამოცოცხლდა და აღორძინდა, მაგრამ აღორძინდა უკვე ციხე-ქალაქად - ადამიანთა გამაგრებულ საცხოვრისად. უშრომლად გამოსადეგ, მყარ და მოხერხებულ კლდოვან დარბაზებს გამოუყენებლად ვინ დატოვებდა. საცხოვრებლებად მთირგეს ძველი, წარმართული ტაძრები - ზოგი ორ სართულადაც გაყვეს, რაც ცხადი მანვენებელია იმისა, რომ უწინ მათ სხვა ფუნქცია ჰქონდათ. გაჩნდა ქვაბოვანი თუ ქვა-აგურით ნაშენი ახალი სახლები. VI საუკუნეში მოსახლეობა იმდენად მომრავლდა, რომ კლდეში გამოკვეთეს დიდი სამნავიანი ბაზილიკა⁴.

გავიდა დრო. კიდევ ერთხელ მომძლავრდა უფლისციხე; აღზევა იმდენად, რომ მაშინ, როცა თბილისი არაბებს ეპყრათ, იგი სამეფო რეზიდენციის როლს ასრულებდა. ამ დროს არის აშენებული აგურის სამეკლესიანი ბაზილიკა (X საუკუნე), რომელიც ქალაქის ცენტრში, უწინდელი მთავარი წარმართული ტაძრის ადგილზეა აღმართული და ისევე, როგორც ოდესღაც მისი წინამორბედი, ქალაქის მახვილ ხუროთმოძღვრულ აქცენტად, რწმენის მიმზიდველ სიმბოლოდ აღიქმება.

ქვეყნის გაერთიანებისა და ძლიერ მონარქიად ჩამოყალიბების შემდეგ, უფლისციხე ბუნებრივად დაკნინდა, ხოლო მონღოლების პირველსავე შემოსევისას საბოლოოდ დაიქცა. მაგრამ აქ ცხოვრება მაინც არ შეწყვეტილა XVIII საუკუნის დასასრულამდე. ერთხანს იგი სვეტიცხოველს ეკუთვნოდა. მონასტრად გადაკეთდა. შემდეგ გადადიოდა ფეოდალთა ხელიდან ხელში. იყო მოსახლეობის სახიზარი შიშინობის დროს.

ამჯერად ჩვენთვის მთავარი კი ისაა, რომ უფლისციხეს მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე შემორჩა ძველი, წარმართული წარსულის კვალი და ხსოვნა, მყარად გამჯდარი ადამიანთა ქვეცნობიერში, რაც მკაფიოდ გამოჩნდა ძველის

4 ნ. ჩუბინაშვილი, სამნავიანი გამოქვაბული ბაზილიკა ძველ ქალაქ უფლისციხეში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XXIV, 4, 1960, გვ. 507-512.

არქეოლოგიური გათხრების დროს და ნაქალაქარის ვახუშტი ბატონიშვილის აღწერაშიც შეიძლება ამოვიკითხოთ.

ვახუშტის ვრცელი და ხატოვანი ტექსტი ენიგმატური იდუმალებით არის განმსჭვალული. ბატონიშვილი გვაუწყებს, რომ უფლისციხე „აღაშენა პირველად უფლოს, ძემან ქართლოსისამან, და იყო ქალაქი ჩინვისამდე;“ ხედავს, რომ „აწ არს შეუსვრილი;“ ეუცხოება „კლდისაგან გამოკუთილი“ შენობები, „პალატი დიდ-დიდნი, ქანდაკებული კლდისაგანვე. გვირაბი ჩახვრეტით ჩაკაფული მტკურამდე, დიდი;“ რომ ქალაქს დასავლით აქუს ქარაფი მაღალი და მას შინა გამოკუთილი ქუაბნი მრავალდიდნი, არამედ აწ შეუვალ არს;“ და ამ უჩვეულ სანახაობით გაოცებულს ელანდება „გამოსრულნი... სპა-ლაშკარნი, შუბოსან-მშვილდოსანნი, ცხენოსანნი, გალაშკრებულნი;“ აქვს ხილვები („იხილვების“), უთუოდ რაღაც გაუცნობიერებელი წარსულით აღძრული, რაკი „შემუსვრილ“ ქალაქს „სპა-ლაშკარნი“ ვერ ეყოლებოდა. და მისი ბოლო ფრაზა - „ნიშენენ მისნობად და უწოდებენ უფლისციხეს“⁵. ეს უკვე რეალობაა, კვლავ ოდინდელთან დაკავშირებული რეალობა.

უფლისციხეს ადრე შუა საუკუნეებიდანვე „მისან-ეშმაკთა“ ბუდედ მიიჩნევდნენ⁶ და ასეთად დარჩა ბოლომდე, მაგრამ ვახუშტის დროს და მის მიერ უფლისციხის „სამისნოდ“ აღიარება, ვერ იქნებოდა გამართლებული. ამიტომაც „ნიშენენ“ (მიიჩნევენ), ფრთხილად რომ ამბობს ისტორიკოსი. ქრისტიანულ ქალაქზე, მით უფრო ნამონასტრალზე, რომელსაც გვირგვინად ადგას ეკლესია, სამისნოაო ვერ იტყოდა ქრისტიანი სწავლული. და მაინც ეუცხოება აქაურობა, ეუცხოება მისი იერსახე („შენობა უცხო“) და ყველაფერი, რაც მას შეიძლება დაუკავშირდეს. ასე იყო შემდეგაც - XIX საუკუნის მკვლევარ-მოგზაურთა თხზულებებში და ასეა დღესაც, დღევანდელი მოფიქრალი კაცისთვისაც კი. უფლისციხე უცხოდ, ერთადერთად რჩება ქართულ სიძველეთა შორის.

ელინისტურ-გვიანანტიკური ეპოქის უფლისციხე ადრე მკვლევარებს ჩვეულებრივ ქალაქად, სამოსახლოდ მიაჩნდათ⁷. ხედავდნენ სახლებს, დარბაზებს, ეზოებს, საწნახლებს, სალოცავებს, თეატრსაც კი, რამაც ძლიერ გაართულა მათი თვალსაზრისის გადააზრება. ძიება-ფიქრის ხანგრძლივი პროცესი, გასული საუკუნის ოთხმოციან წლებში დაასრულა ორმა ფაქტმა - ნაქალაქარის ცენტრში (ხევში) ელინისტური ხანის მდიდრული განძის აღმოჩენამ, რომელიც აშკარად და უტყუარად საწესო დანიშნულებისაა, და გათხრა-გაწმენდამ იქვე მდებარე მაყვლიანის ტაძრისა, რომელსაც ქვემოთ დაწვრილებით განვიხილავთ. ამით ერთგვარად გაიხსნა უფლისციხის იდუმალება, გაირკვა და ვიმედოვნებ, დასაბუთდა კიდევ, რომ იგი დაფუძნებიდან საუკუნეების განმავლობაში სატაძრო ქალაქს წარმოადგენდა⁸. სწორედ ამ და ერთადერთ თვალსაზრისს იმოწმებს

5 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბილისი, 1941, გვ. 73.

6 კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, 737, გვ. 262.

7 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, თბილისი, 1944; Т. Карумидзе, Уплисцихе. Скальная архитектура цитадели и последующие строительные периоды, Тбилиси, 1977; დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე. არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, I, თბილისი, 1964, II, 1970; მისივე - უფლისციხე - ქალაქი კლდეში, თბილისი, 1989. დასახელებულ მკვლევარებს დიდი წვლილი მიუძღვით უფლისციხის შესწავლის საქმეში.

8 თ. სანიკიძე, უფლისციხე (ნარკვევი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიიდან), თბილისი, 2002. მონოგრაფიაში ვრცლად არის განხილული ნაქალაქარის არქიტექტურა და სათანადო ისტორიული თუ არქეოლოგიური მასალები. იხ. აგრეთვე ჩემი - უპლისტიკი

ცნობილი მეკლევარ-არქეოლოგი ოთარ ლორთქიფანიძე, უფლისციხეზე მსჯელობისას თავის უადრესად მნიშვნელოვან ნაშრომში ძველი ქართული ცივილიზაციის შესახებ⁹. მაგრამ თავის წარმოჩენის მოსურნე, ორიგინალობისკენ მიდრეკილ ადამიანებს რა გამოლევს ან ვინ რას დაუშლის. ერთს ჰგონია, რომ უფლისციხის ხუროთმოძღვარნი ხატრის სასახლის თაღ-კამარებით იყვნენ შთაგონებულნი¹⁰ (იხ. ქვემოთ); მეორე კი ბეჯითად ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ უფლისციხე იყო მიცვალებულთა ქალაქი, სადაც თურმე ცოდვილი წარმართნი თანამოდმე წარჩინებულთა (აღბათ) გვამებს ქვაბულებში, კლდისავე მაგიდებზე დებდნენ¹¹ (სინამდვილეში, „მაგიდები“ ტაძართა სამსხვერპლო-საკურთხევლებია), მაგრამ მერე სად მიჰქონდათ აღარ იცის, რაკი ნაქალაქარის ტერიტორიაზე საერთოდ არ არსებობს და არც მის მიდამოებში გამოვლენილა რითიმე გამორჩეული სამარხები.

ზემოთ ნახსენებ განმში შედის ოთხი სხვადასხვა დიამეტრის მქონე ხის ბორბალი, რკინის კოპებიანი საღტეებით. ვივარაუდებ, რომ ბორბლებს ასევე სარიტუალო დანიშნულება უნდა ჰქონოდათ (ესეც უანალოგო ფაქტია, მაგრამ უფლისციხის, როგორც სატაძრო ქალაქის არსობრივ კონტექსტში დასაშვებად მიმაჩნია)¹². ჩვენმა ავტორმა კი ამ ბორბლებისგან ასურული სახეიმო ეტლი „ააწყო“ და მგონი ისიც წარმოიდგინა, თუ როგორ დაკოჭლაობდნენ უფლისციხელები სხვადასხვა ზომის ბორბლებიანი ეტლით, დატეხილ კლდეებზე მიცვალებულთა ქალაქში. ყოველივე ეს და ავტორის სხვა ფანტაზიები აშკარად სცდება ნებისმიერი ორიგინალობის ზღვარს, რაც ბუნებრივია, თუკი დასანახს არ (ვერ) დაინახავ და წასაკითხს არ წაიკითხავ.

არადა ქალაქის მხოლოდ ურბანულ სტრუქტურაზე გულდასმით დაკვირვება სრულად გაფანტავს სასახლეების, გვამთა თუ კოჭლი ეტლის მირაჟსაც კი.

მოვიტან კვლევის მოკლე შედეგებს.

მკაფიოდ ჩანს, რომ ქალაქი სამი უბნისგან შედგება. უბნები სამიჯნე თხრილებით არის გაყოფილი და განაშენიანებითაც განირჩევა ერთმანეთისგან.

მცირე ზომისაა და მარტივი ნაგებობების (მათი ნაშთების) მიხედვით, „ღარიბულად“ გამოიყურება სამხრეთის უბანი, სადაც ეტყობა, ტაძრის მონები

– ლა ვილლე რუპესტრე ტემპლე, ინ – ედი არტლისა, დევეუ დე არტე ლოლოგიე, ვოლ. X II, არის, 1984, კკ. 104-118; ოთხი ნარკვევი (1982, 1987, 2005, 2008) და ოთხ ათეულამდე სტატია (სხვადასხვა სამეცნიერო კრებულებში) უფლისციხის ისტორიის ცალკეულ საკითხებზე. წინამდებარე პუბლიკაციაში ზოგი საკითხი ახლებურადაა გააზრებული.

9 ო. ლორთქიფანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 259.

10 К. Химшиашвили, Зодчество Уплисцихе античного периода, Автореферат, Ереван, 1988.

11 გ. ყიფიანი, უფლისციხე, თბილისი, 2002. ავტორი უფლისციხეს თავის სხვა პუბლიკაციებშიც ეხება.

12 ბორბლები აღმოჩენის ადგილზე გაეზომეთ საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმის უფლისციხის ექსპედიციის წევრებმა. მათი განსხვავებული ზომების გამო, სამუშაო ჩატარდა განსაკუთრებული გულმოდგინებით და ამ სახითვე გამოქვეყნდა. იხ. დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე - ქალაქი კლდეში, თბილისი, 1989, გვ. 31-33. ნიშანდობლივია ისიც, რომ უფლისციხესა და მის შემოგარენში (ყათლანისხევი) აღმოჩენილია ურმის (ეტლის) თვლების არაერთი, მცირე ზომის, კერამიკული მოდელები, რომლებიც ეჭვმიუტანვლად საწესო დანიშნულებისაა. იხ. დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, I, ტაბ. XIII, XVIII.

(ჰიეროდულები) სახლობდნენ, რომელთაც ერთადერთი და ისიც მოკრძალებული ფორმის სალოცავი ჰქონიათ. უფრო დიდია (თითქმის სამჯერ) ჩრდილოეთის უბანი - უთუოდ, სატაძრო საზოგადოების საშუალო ფენის - თავისუფალთა, მაგრამ უფლებოთა (თეოფორიტების) საცხოვრისი, რამდენიმე მოზრდილი, მაგრამ უბრალო სახის („დარბაზული“) ტაძრით. აქვეა დიდი მარანი, ასევე რიტუალური დანიშნულებისა, რომელშიაც 58 ქვევრის ბუდე გამოვლინდა. ორივეზე ბევრად მეტი ფართობი უჭირავს შუა - სატაძრო უბანს, ქურუმთა და განდობილთა სამყოფელს. აქ 11, არქიტექტურულად გამორჩეული ტაძარია კლდეში გამოკვეთილი (ჩანს, იყო მეტიც)¹³. სამივე უბანს ჰქონია თითო ფართო მოედანი, უთუოდ ღია ცერემონიალებისთვის განკუთვნილი. შუა (ცენტრალური) უბნის მოედანზე შესაძლოა ერთო მუდმივი ცეცხლი - მზის ორეული (იპოსტასი). ქალაქს სამ მხარეს უვლიდა მძლავრი გალავანი კოშკებით, სათავდაცვო თხრილით და ფართო ბაქნით (ესეც უნიკალური ელემენტია), „ხოლო დასავლეთით აქუს ქარაფი მაღალი“. ჰქონდა ოთხი კარიბჭე: აღმოსავლეთით - დიდი (მთავარი), დასავლეთით - მცირე და ჩრდილოეთით კიდევ ორი (ამ უკანასკნელთ სხვა მკვლევარები ვერ ხედავენ). სამმაგი კედლითა და კოშკებით გამაგრებული დიდი კარიბჭიდან მთავარი ტაძრისკენ მიემართებოდა ფართო ქუჩა, ადგილ-ადგილ კიბეებით დაყოფილი (საზეიმო, წმინდა გზა) და განტოტილი მთელს ქალაქში. უფლისციხის გამორჩეულობის მხოლოდ ეს მანვენებლები (ბევრი სხვაც), ვფიქრობ, აშკარა დასტურია იმისა, რომ იგი ღმერთების საუფლოს, ადამიანთა შიშისა და იმედის საკრალურ სივრცეს წარმოადგენდა, რაც მასში შემავალ ათეულობით ქვაბულ-ნაგებობათაგან ერთის - მაყვლიანის ტაძრის მიხედვითაც შეიძლება გაცნობიერდეს.

მაყვლიანი¹⁴ მდებარეობს უფლისციხის ცენტრალურ უბანში, ღრმად არის ჩაკეტილი კლდის მასივში და წარმოადგენს ქალაქის ერთ-ერთ თვალსაჩინო სატაძრო კომპლექსს. თარიღდება ძვ.წ. IV-III საუკუნეთა მიჯნით, ანუ განეკუთ-

13 უფლისციხის უბნების ჩვენს მიერ ნავარაუდვეი კლასიფიკაცია და ფუნქციური იდენტიფიკაცია სრულად შეესატყვისება სტრაბონის ცნობას, რომლის მიხედვითაც კაკასიაში, იბერიის მახლობლად (აღმოსავლეთით) არსებობდა დასახლებული ფენებისგან შემდგარი თეოკრატიული საზოგადოება. შტრაბო, XII, 2,3; თ. ყაუხნიშვილი, სტრაბონის გეოგრაფია, თბილისი, 1957, გვ. 127. და რაკი ძველი და ახალი წელთაღრიცხვების მიჯნაზე მცხოვრები ბერძენი ავტორი, რომელიც იბერიაში არ ყოფილა, ამ საზოგადოების ადგილსამყოფელს არ აკონკრეტებს, სულაც არ არის გამორიცხული, რომ იგი უფლისციხეს გულისხმობდეს. ასე მკაფიოდ დიფერენცირებული სატაძრო საზოგადოება ავტორს, ალბათ, სხვაგან არსად (თვით დელფოსშიაც) ეგულება და უთუოდ ამიტომ ამახვილებს იბერიაში არსებულზე განსაკუთრებულ ყურადღებას.

14 გასული საუკუნის 70-იან წლებამდე ტაძარი და მისი მიმდებარე ღრმა ხევი მიწით იყო ამოვსებული. ჩანდა მხოლოდ ტაძრის პორტიკის ზედა ნაწილი, სადაც კამარის ქუსლთან მაყვლის მოზრდილი ბუჩქი ხარობდა. ამიტომ შეერქვა ქვაბულ-ნაგებობას „მაყვლიანი“. ტაძრის გათხრა-გაწმენდის შემდეგ, ბუჩქი კლდეზე დაეკიდა, უმიწოდ, უწყლოდ, უმზოდ დღესაც ცოცხალია და ნაყოფსაც კი ამწიფებს. პირობითია აგრეთვე სახელწოდება - „ღრმა ტაძარი“.

უფლისციხეში გათხრები ჩატარა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიურ-არქიტექტურულმა ექსპედიციამ (ხელმძღვანელები - 1958-1974წწ. - შ. ამირანაშვილი, 1976-1991წწ. - თ. სანიკიძე. ექსპედიციის უფროსი, არქიტექტორი - თ. ქარუმიძე).

ვნება ქალაქის აღმშენებლობის ძირითად პერიოდს.

მაყვლიანის კომპლექსში ერთ სტრუქტურულ ორგანიზმად გაერთიანებულია ორი ნაგებობა – თვით მაყვლიანი და უფრო მცირე ზომის - ღრმა ტაძარი. იგი უფლისციხის ქვაბულთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე რთული, მხატვრულ-კონსტრუქციული თვალსაზრისით ყველაზე დახვეწილი კომპლექსია და შედის ქალაქის ანალოგიურ ნაგებობათა საკმაოდ მრავალრიცხოვან ტიპოლოგიურ ჯგუფში, რომელთა მათგან ნაგებობებს ელემენტს წარმოადგენს კამაროვანი პორტიკი. ჯგუფის ყველა ნაგებობას აქვს აგრეთვე პორტიკის წინ თავდია დარბაზი, ხოლო უკან ერთი ოთახი მაინც (მარტივ ვარიანტებს).

ნაქალაქარის შუა უბნის გამყოფი ხევის აღმოსავლეთით, ხევის დონეზევე მდებარე კომპლექსი, მთავარი ქუჩის გადასახედიდან ზღაპრული ნანგრევების შთაბეჭდილებას ტოვებს. დღეს მაყვლიანის გარეშე უფლისციხის ლანდშაფტის მშვენიერება სრულიად წარმოუდგენელია.

ამას იმიტომ ვამბობ, რომ მაყვლიანი ფაქტიურად სულ რამდენიმე ათეული წლის წინ გახდა ცნობილი. კომპლექსის გათხრა-გაწმენდა ძირითადად დამთავრდა 1978 წელს. აღმოჩნდა უფლისციხის ისტორიის უკლებლივ ყველა პერიოდის არქეოლოგიური მასალა, გვიანი შუა საუკუნეებიდან ადრეელისტურ ხანამდე.

შუა საუკუნეებში მაყვლიანი, ისევე როგორც უფლისციხის ტაძრების უმეტესობა, საცხოვრებლად გადაუკეთებიათ. ორ სართულად გაუყვიათ მისი კამაროვანი პორტიკი (დარჩენილია სართულებს შორის გადახურვის ხის კოჭების უხეშად ამოტეხილი ბუდეები). აუთვისებიათ ყველა ძველი სათავსო, გამოუკვეთიათ ახლებიც. გაუკეთებიათ ბუხარი, საკვამლე მილი, სხვადასხვა სახისა და ზომის სამეურნეო ორმოები. ამ თვალსაზრისით არანაკლებ „შედგენიანი“ ჩანს დროც. დამახინჯებულია კომპლექსის თავდაპირველი ფორმები. აღარ არსებობს ოთახებს შორის კედლები. ჩამოშლილია პორტიკის ფასადი. პორტიკის უკან მდებარე, მშვენივრად გაფორმებული სარიტუალო დარბაზის კედელი და კარი ჩვენს თვალწინ ჩამოინგრა და დაიფშვნა. თავდია დარბაზის კედლებს ზოგან, განსაკუთრებით ფასადის მხარეს, აკლია სიმაღლის დიდი ნაწილი.

1982-83 წლებში გაიწმინდა კომპლექსის წინა მოედანი და ღრმა ტაძარი, რომლებიც პატარ-პატარა მონაკვეთებად (სათავსებად) იყო დაყოფილი შუა საუკუნეების კედლებით. ღრმა ტაძარი საცხოვრებლად აუთვისებიათ ჯერ კიდევ ადრეფეოდალურ ხანაში. აქვე ჰქონიათ მარანი, რვა დიდი ზომის ქვევრით, რომელთაგან კედელში ამოკვეთილი დრმულებია დარჩენილი. უფლისციხის ისტორიის ბოლო ეტაპზე, ქვაბულის აღმ. კედელში გამოუკვეთიათ აბსიდური მომრგვალების მქონე ღრმა ნიშა, რომელსაც ადრეული სამსხვერპლო ნიშების ფორმა აქვს და შესაძლოა წარმართობის დროინდელი დანიშნულებით გამოიყენებოდა.

ძველის გათავისუფლება გვიანდელი დანამატებისაგან არსებითი შეიქნა იმით, რომ იგი კვლავ გამთლიანდა, მისი ფორმები წარმოჩნდა იმ სახით, როგორც თავდაპირველად – ადრეელისტურ ხანაში იყო ჩაფიქრებული და განხორციელებული.

მაყვლიანსა და ღრმა ტაძარს ერთმანეთთან აკავშირებს თავდია დარბაზებს შორის საერთო კედელი, დარბაზების მთავარი (სამხრეთის) ფასადი და მის წინ გაშლილი მოედანი. ასე, ერთ ორგანიზმად შეკრული ნაგებობები მათ ფუნქციურ ერთიანობასაც გვაგულისხმებინებს. უფლისციხეში არის ნაგებობათა ერთობლიობის უფრო რთული (გრძელი ტაძარი) და უფრო მარტივი (წითელი

ტაძრის კომპლექსი) მაგალითებიც.

როგორც ძველი ქართული, ისე ძველი მსოფლიოს ხუროთმოძღვრების ისტორიაში ნაგებობათა ანსამბლური ურთიერთმიმართების არაერთი მაგალითია ცნობილი, მაგრამ უფლისციხის ვარიანტები გარკვეულწილად ორიგინალურია. ამასთანავე, აქ უფრო კომპლექსური (ფუნქციურიც) მთლიანობაა, ვიდრე ანსამბლი. ნაგებობებს აქვთ საერთო ელემენტები და ერთმანეთის გარეშე მათი სტრუქტურა ირღვევა.

მაყვლიანის კომპლექსის მიხედვით უფრო თამამად შეიძლება ვივარაუდოთ ის, რაც სხვა ძეგლებზე შედარებით ძნელი სათქმელია: კომპლექსი არათუ წინასწარ მოფიქრებული, არამედ წინასწარ გამოსახულიც, უფრო მოდელის სახით, უნდა ჰქონოდა წარმოდგენილი ხუროთმოძღვარს. მისი ზუსტი განზომილებების, მოცულობებისა და ფორმების თანმიმდევრობისა თუ ურთიერთშესატყვისობის, კლდის თავისებურებებისა და უამრავი სხვა საკითხის წინასწარ გაანგარიშების გარეშე, თითქმის 500 კვ. მ. მოცულობის კლდის მასივის ათვისება სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა. ეს იყო ყოველმხრივ გააზრებული და კანონიკური შემოქმედებითი აქტი¹⁵, რაც კომპლექსის მხოლოდ სატაძრო ღირსებაზე მიუთითებს და სხვა ვარაუდს გამორიცხავს.

იმავედროულად შეიძლება დადგინდეს სამუშაოთა წარმოების ეტაპებიც. ორივე ნაგებობის თავდია დარბაზები ნიველირებულია ზემოდან, ანუ ვერტიკალურად, ხოლო ამის შემდეგ პორტიკები და სხვა სათავსები გამოკვეთილია პორიზონტალურად. (კლდის კვეთის ანალოგიურ წესს მკვლევარები ვარაუდობენ სხვაგანაც (პეტრა, ელ-ჰაზნე).

კომპლექსის წინა მოედანზე შევდივართ სამხრეთიდან, საიდანაც იგი მთლიანად გახსნილია, აღმოსავლეთით და დასავლეთით კი მაღალი კლდის კედლებით არის შემოფარგლული. მათში, ტაძრების კუთხეებთან – აღმ-ით ორი მოზრდილი ოთახი, ხოლო დას-ით ერთი პატარა სენაკია გამოკვეთილი. ისინი ტაძრების მსახურ-დარაჯთა სადგომები შეიძლება იყოს, რაც გვაფიქრებინებს, რომ აქაც, ისევე როგორც მთელს უფლისციხეში, ადამიანთა ქცევა-მიმოსვლა გარკვეულწილად რეგლამენტირებული ყოფილა.

მოედანს ჩრდ-დან კეტავს ტაძრების საერთო ფასადი. ეს არის სწორი კედელი, რომლის სიმაღლე დაახლ. 3 მ უნდა ყოფილიყო (შემორჩენილია 2 მ-მდე). მთელი კედელი დაყოფილია ოთხ მონაკვეთად, დეკორაციული სწორკუთხედებით. კიდურა მონაკვეთებში გაჭრილია მაყვლიანისა და ღრმა ტაძრის თითო კარი. სწორკუთხედები მიღებულია კედლის ჩაღრმავებით (0,4 მ), რითაც მისი მეორე სიბრტყე იქმნებოდა და კედელს მეტად ცხოველხატული იერი ენიჭებოდა. მათ ერთმანეთისაგან პილასტრები ყოფდა (რამდენიმე შემორჩენილია ფრაგმენტულად).

ერთი სიტყვით, გვაქვს სრული საფუძველი ვიფიქროთ, რომ კომპლექსის თავდია დარბაზების სამხრეთის კედელი გაფორმებული იყო მარტივი, მაგრამ საკმაოდ მეტყველი დეკორაციული ელემენტებით, რაც დამახასიათებელია უფლისციხის ძირითადი სამშენებლო პერიოდისათვის. ამგვარი დეკორაციული სისტემის ანალოგები ჩვენში არ ჩანს. მსგავსი სიბრტყობრივი ელემენტებით გა-

15 ნაგებობათა გრაფიკული გამოსახვისა და მოდელირების არაერთი მაგალითია ცნობილი ძველ მსოფლიოში. იხ. Всеобщая история архитектуры, I, 1970, стр. 205, 261; II, 1973, стр. 20; Л. В. у л и, Забытое царство, М., 1986, стр. 48. კომპლექსის გეომეტრიული ანალიზი, ალბათ, საინტერესო სურათს მოგვცემს, მაგრამ ეს უკვე ცალკე კვლევის საგანია.

ფორმების რამდენიმე მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ მხოლოდ ურარტუს¹⁶ და ნაბატეველთა ქვეყნის¹⁷ კლდის არქიტექტურაში.

არანაკლებ საინტერესოა კიდევ ერთი დეტალი: ღრმა ტაძრის მხარეს, კომპლექსის ფასადის დეკორაციული სწორკუთხედის ქვედა თაროზე ამოკვეთილი კვადრატული ღრმული. ზუსტად ასეთსავე ღრმულს ვხედავთ მაყვლიანის პორტიკის კიბეებზეც. სრული უეჭველობით შეიძლება ითქვას, რომ ორივე ღრმულში ჩადგმული იყო საკურთხევლები – ოთხწახნაგა სვეტი და მასზე მორგებული ბრტყელი ფილა, მსგავსი ბორისა და არმაზისხევის ვერცხლის თასებზე გამოსახული¹⁸ და ვანის კარიბჭის ტაძრის საკურთხევლებისა¹⁹. აღსანიშნავია ისიც, რომ ღრმა ტაძრის საკურთხეველი, კვლავ ვანის ტაძრის საკურთხეველის ანალოგიურად, კედელზე ყოფილა მიდგმული²⁰. აქვე დავძენთ, რომ სატაძრო კომპლექსის წინ, გაშლილ მოედანზე, ღია საკურთხეველის არსებობა საესებით ბუნებრივად გვეჩვენება.

მოედნიდან ღრმა ტაძრის კარში ორი დაბალი საფეხურით შევდივართ. ტაძარს მარტივი გეგმა უდევს საფუძვლად და შედგება ტიპისათვის აუცილებელი სამი სივრცობრივ-მოცულობითი ერთეულისაგან, მაგრამ მათი ურთიერთშესატყვისობა აქ ორიგინალურ კომპოზიციას იძლევა. ნახევარწრიული კამარის მქონე პორტიკი, სხვებთან შედარებით, პატარაა და დაბალი. უკანა ოთახი მდებარეობს არა პორტიკის იატაკის დონეზე, არამედ მაღლა (1,5 მ) და თავისი ვერტიკალით თითქმის კამარას უსწორდება. პორტიკი გამოდის თავდია დარბაზის აღმ. მონაკვეთში და დარბაზის მთელ სიგანეზე ორსაფეხურიანი, საზეიმო კიბე მიყვება. ამით ერთგვარად განეიტრალებულია ის მკვეთრი ასიმეტრიულობა, რომელიც პორტიკისა და დარბაზის ურთიერთმიმართებით და თვით დარბაზის უცნაური კონფიგურაციით იქმნება. თავდია დარბაზის დას. კედელი ოთხჯერ არის შეტეხილი და ასე უახლოვდება მაყვლიანს, მაშინ, როცა მისი დანარჩენი კედლები სწორხაზოვანია. ხუროთმოძღვრის ამ თავისებური „კაპრიზის“ საფუძველი ადვილად გასაგები გახდება, თუ კომპლექსის გეგმას ან აქსონომეტრიულ ჭრილს დავხედავთ. იგი აშკარად ანგარიშს უწევს მაყვლიანს. მაყვლიანის განივი მკლავი კარნახობს მას ოპტიმალურ ადგილს ღრმა ტაძრის პორტიკის ბლოკისათვის, საიდანაც ტაძრების თავდია დარბაზების საერთო კედლების მისაღებად ყველაზე ლოგიკური ჩანს ღრმა ტაძრის დას. კედლის „დატეხვა“.

ღრმა ტაძრის თავდია დარბაზში ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ მის კედლებს არა აქვს სხვაგანაც და მაყვლიანშიც არსებული ჩამოსაჯდომები. ამდენად, იგი კულტის მსახურთა საკრებულო ვერ იქნებოდა. ეს და ნაგებობის შედარებით მოკრძალებული აღნაგობა იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ღრმა ტაძარი მაყვლიანის „დამხმარე“ სალოცავს წარმოადგენდა.

მაყვლიანის ტაძარი შედგება ათი სივრცობრივ-მოცულობითი ერთეულისაგან. მხედველობაში გვაქვს ტაძრის მხოლოდ ის ნაწილები, რომლებიც

16 C. F. Lehmann–Haupt , Armenien Einst und Jetzt, II, Berlin, 1926, s. 59.

17 С. Кауфманн. Об архитектуре древнего арабского народа Набатеев. Вопросы всеобщей истории архитектуры, I, М., 1961, стр. 145.

18 К. Мачабели. Позднеантичная торсвтика Грузии, Тб., 1976, стр. 82-83, таб. 28, 29, 30.

19 Г. Лордкипანიძე. Алтари Ванского городища. История и культура античного мира, М., 1977, стр. 111.

20 ო. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი, თბ., 1973, გვ. 22.

კომპოზიციურად ჩაკეტილ, ერთიან სტრუქტურას ქმნის, ვითარდება სიღრმეში და დაფუნდებულია ორ, ჯვრისებურად ურთიერთგადამკვეთ ღერძზე.

ჯვარი – ესოდენ ორგანული ტერმინი ქრისტიანული საკულტო არქიტექტურისათვის და, ამდენად, მაცვლიანისათვის დიდად შორეული, მაინც შემთხვევით არ გვიხმარია. იგი იმდენად მკაფიოდ არის გამოვლენილი ნაგებობის გეგმაში (ამჟამად სივრცეშიც, რაკი სათავეებს შორის ტიხრები აღარ არსებობს), რომ შეუძლებელია მას ყურადღება არ მიექცეს. ძველ აღმოსავლეთსა და ბერძნულ-რომაულ სამყაროში ნაგებობათა მოცულობების ჯვროვანი განლაგება იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება, თუმცა არ ჩანს, რომ იგი მათი სტრუქტურის ფუნქციონირებაზე ღერძებს ქმნიდეს²¹. მაშინ, როცა მაცვლიანის გეგმაში ჯვარი მისი ფუნქციის კონცეპტუალურ გამოხატულებად გვეჩვენება²². ამას შეიძლება კიდევ ერთი ვარაუდი მოვაყოლოთ და ვთქვათ, რომ მაცვლიანი მზის ტაძარია, ჯვარი კი მზის საწყის სიმბოლოს წარმოადგენს და ამით არის განპირობებული მისი ჯვროვანი სტრუქტურა. ამ გზით თავისუფლად შეიძლება ჯვარი მოაზროვნე ხუროთმოძღვრის შემოქმედებით სტიმულად მივიჩნიოთ. ნაგებობის ცალკეული ნაწილების განხილვისას ნათლად დავინახავთ, რომ იგი შემთხვევით და გაუაზრებლად არაფერს აკეთებს.

ტაძრის კარი (სიგანე – 0,8 მ) ჩასმულია ფასადის დეკორატიული სწორკუთხედის აღმ. მონაკვეთში, აქვს მაღალი ზღურბლი (0,4 მ) და, ალბათ, არქიტრავეული ზედანით იყო დამთავრებული (მონგრეულია). იგი აცდენილია ნაგებობის სიმეტრიის ღერძისაგან, რაც ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების საერთო ნიშანთვისებაა²³ და რაც მაცვლიანში უფლისციხის სხვა ტაძრებზე უფრო ლოგიკურად არის გააზრებული. კარის ამგვარი მდებარეობა მოულოდნელობის ეფექტს ისახავს მიზნად. ეფექტი, მართლაც, ძლიერია. პირველი, რაც ტაძარში შესული ადამიანის თვალთახედვის არეში ხვდება, ეს არის მაღალი, მონუმენტური კიბე, რომელიც ზეატყორცნილ, ნახევარწრიული კამარის მქონე პორტიკს ადგება. ერთი და მეორეც ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მათ ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით. ახლა კი თავლია დარბაზს გავეცნოთ უფრო დაწვრილებით.

დარბაზი ჩრდ-კენ ოდნავ წაგრძელებულ სწორკუთხედს წარმოადგენს (11,8 x 10,5 მ), მაგრამ მისი გრძივი ღერძი ბევრად უფრო ხაზგასმული ჩანს, რადგანაც იგი ამ მიმართულებით ნაგებობის სხვა ნაწილების პერსპექტივით ვითარდება. დარბაზი შემოზღუდულია მაღალი (4-5 მ) კედლებით, რაც დასტურია იმისა, რომ ამ ტიპის ყველა ნაგებობის დარბაზებს ასეთივე კედლები ჰქონდა. დარბაზი ისე მყარად არის შეკრული და კედლებსაც ისეთი შესახედაობა აქვს, რომ ბუნებრივად იბადება კითხვა – ხომ არ იყო იგი გადახურული ან მთლიანად, ან პერისტილური სისტემით მისი გვერდები მაინც. ამას ისიც გვაფიქრებინებს, რომ დარბაზში დევს ორი, კარგად დამუშავებული ქვა (გრანიტის და ქვიშაქვის),

21 Всеобщая история архитектуры, II, 1973, стр. 407, 408.

22 აღსანიშნავია ისიც, რომ ჯვარი (ასევე – სვასტიკა), როგორც სამკაული, ხშირად ჩანს უფლისციხისა და სხვა – უძველესი ხანის კერამიკულ ნივთებზე. იხ. დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, I, ტაბ. XIII-XVIII; II, ტაბ. XXXVI; თ. სანიკიძე, უფლისციხე, 2002, ტაბ. 58.

23 აღნიშნული პრინციპი უფრო ცხადად არის გამოვლენილი შუა საუკუნეების იმ ტაძრებში, რომელთაც ძირითადი შესასვლელი აქვთ სამხრეთიდან. იხ. В. Беридзе, Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры, Тб., 1976. იხ. აგრეთვე Т. Саникидзе, Некоторые особенности грузинской купольной архитектуры второй половины XII-нач. XIII веков, Тб., 1977. რომელშიაც ამ საკითხზე სპეციალურად არის გამახვილებული ყურადღება.

რომელთაც თითქოს სვეტების ბაზების ფორმა აქვთ. მიუხედავად ამისა, დასმულ კითხვას მხოლოდ უარყოფითი პასუხი შეიძლება გაეცეს. ჯერ ერთი, ნებისმიერი გადახურვა აზრსა და ფუნქციას დაუკარგავდა ნაგებობის მთავარ ელემენტს – კამაროვან პორტიკს და, მეორეც – სრულიად დაარღვევდა კომპოზიციას. მაშასადამე, შეუძლებელია დარბაზს რაიმე გადახურვა ჰქონოდა. ზემოთნახსენები ქვების დანიშნულება კი გაურკვეველი რჩება.

დარბაზი რომ თავლია იყო, ამის უტყუარი საბუთი ბოლო წლებში გამოვლინდა. მისი საფასადო კედლის (სამხ.) აღმ. კუთხის ძირში გამოჩნდა გამჭოლი ღარი, რომელშიაც ჩადგმულია ელინისტური ხანის წითლად შეღებილი კალიპტერი (კრამიტი), თანაც ჩადგმულია ხსნარის გარეშე, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ღარი ადრეელინისტურ ხანაში ყოფილა გაჭრილი. ამასთანავე, დარბაზის ეს კუთხე ოდნავ დაბალია მისი იატაკის საერთო დონესთან შედარებით. მაშასადამე, დარბაზს სახურავი არ ჰქონდა, ამ ადგილზე იკრიბებოდა წვიმის წყალი და ღარში გადიოდა. არსებითია ისიც, რომ ღარის მონაცემები თავისთავად ადასტურებს ტაძრის ჩვენს მიერ დადგენილ თარიღს.

აღნიშნული კედელი კიდევ ერთი საინტერესო დაკვირვების საშუალებას გვაძლევს. მისი კარის მიმდებარე ნაწილი, დარბაზის ინტერიერის მხარეს, ჯერ კიდევ ადრეულ ხანაში ჩამოშლილა. აქ კლდის კედელი ბრტყლად დატეხილი და პირმოსწორებული ქვებით აღუდგენიათ და შეუღესიათ. ბათქაში თიხისაა და შიგ აგურის წვრილი ნატეხებია გარეული. ხსნარის ქიმიურმა ანალიზმა მხოლოდ ზოგადი თარიღი – ანტიკური ხანა მოგვცა.

დარბაზის აღმ. და დას. კედლებს გასდევს ორსაფეხურიანი ჩამოსაჯდომი. იგი თანაბარზომიერად არ არის გამოკვეთილი (თითოეული საფეხურის საშუალო სიმაღლე – 30 სმ; სიგანე – 22 სმ). დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ იგი ისევე, როგორც ამ ტიპის სხვა ტაძრების ანალოგიური ჩამოსაჯდომები, განკუთვნილი იყო კულტის მსახურთათვის, მაგრამ ჩამოსაჯდომი იმავდროულად მხატვრულ-კონსტრუქციულ ელემენტადაც არის გააზრებული. იგი საფუძველს უქმნის და „აცოცხლებს“ გლუვი კედლების მასას. უფრო დეკორაციულია ჩამოსაჯდომების შემაერთებელი ხაზი, რომელიც პორტიკის კიბის ბაქანს მიუყვება. მისი შუა მონაკვეთი კი კიბის მეორე საფეხურს წარმოადგენს.

კიბე პორტიკის წინ არსებული ფართო ბაქნის შუაშია გამოკვეთილი და საზეიმო მარშით მიემართება ზევით, რითაც აქცენტირებულია ისედაც იმპოზანტური პორტიკის განსაკუთრებული მნიშვნელობა. კიბე რვასაფეხურიანია. მათგან პირველი საფეხური ძალიან დაბალია (10 სმ). დაბალია ბოლო საფეხურიც (22 სმ). დანარჩენი ექვსი კი ერთნაირი სიმაღლისაა (31 სმ). ქვემოდან მეშვიდე საფეხურის ცენტრში ამოკვეთილია ოთხკუთხა ღრმული, რომელშიაც უთუოდ ბოძი იყო ჩადგმული. ასეთ ადგილზე ბოძი მხოლოდ და მხოლოდ საკურთხევლისა შეიძლებოდა ყოფილიყო. ამიტომ ვივარაუდეთ აქ ვანის კარიბჭის საკურთხევლის მსგავსი ელემენტის არსებობა. თუმცა მისი ანტურაჟი ისეთია, რომ შესაძლებელია აქ ბოძზე შედგმული საკურთხეველი იყო არა მარტივი ფორმის ფილა, არამედ იგი შუაში ამოდრმავებულ, მრავალპროფილიან, მდიდრულად გაფორმებულ გვირგვინს წარმოადგენდა, რომლის მშვენიერ ნიმუშს კვლავ ვანში ვხედავთ²⁴.

24 გ. ლეჟავა, მცირე ფორმის ანტიკური საკურთხეველი ვანიდან, ძეგლის მეგობარი, № 41, 1976, გვ.42-43; მისივე, ანტიკური ხანის საქართველოს არქიტექტურული ძეგლები, თბ., 1979,

დამაფიქრებელია კიბის საფეხურების რიცხვიც. მოტანილი ციფრობრივი მონაცემების მიხედვით, კიბის პირველი საფეხური არაბუნებრივად დაბალია, ხოლო უშუალოდ ხილვისას იგი სიმბოლურ შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს. აქ მცირე ტექნიკურ ცდომილებასთან უნდა გვექონდეს საქმე. ტაძრის ერთიანად გამოკვეთისას, „პროექტით“ გათვალისწინებული რვა საფეხური, ალბათ, ნორმალურად ვერ ჩაჯდა ადგილზე, რაც ადვილი ასახსნელია, რაკი მშენებლები კლდეს კვეთდნენ და არა ქვებს ან აგურებს აწყობდნენ ერთმანეთზე. სამუშაოთა ბოლო ეტაპზე კი იმისათვის, რომ კიბის პირველ საფეხურს სხვებთან მიახლოებული სიმაღლე მისცემოდა, საჭირო იყო მთელი დარბაზის იატაკის (120 კვ. მ) და, ალბათ, ტაძრის წინა მოედნისაც, 15-20 სმ-ით ჩადრმავება, ანუ დამატებით საკმაოდ დიდი მოცულობის კლდის მოჭრა, რომლის არც შედეგი იქნებოდა გამართლებული – დაარღვევდა კომპლექსის მწყობრ სტრუქტურას. მაგრამ ხომ შეიძლებოდა კიბისათვის ერთი საფეხურის გამოკლება? რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა და სრულიად „უმტკივნეულოდაც“. ჩვენის აზრით, არ გამოაკლეს მხოლოდ იმიტომ, რომ აუცილებელი იყო 8 საფეხური. აუცილებელი იყო იმდენად, რამდენადაც რვა (ოთხიც) ძველ აღმოსავლეთში და წარმართულ საქართველოში მარადიულობის საკრალურ რიცხვს წარმოადგენდა²⁵. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო კი ის არის, რომ იგი მზის (ცეცხლის) სიმბოლიკასთან ჩანს დაკავშირებული²⁶.

პორტიკის წინა ბაქანი კიბის გვერდებზე კედლებად ეშვება თავლია დარბაზის იატაკამდე. პორტიკის მძლავრ ვერტიკალსა და თავლია დარბაზის იატაკს შორის იქმნება გარდამავალი მოცულობა, რომელიც მათ კონტრასტულ დაპირისპირებას ანელებს. კომპოზიცია ამ შემთხვევაშიაც შესანიშნავად არის გააზრებული. შეიძლებოდა კიბის ცალკე გამოკვეთაც, რაც მას უფრო მეტ მონუმენტურობას შესძენდა, მაგრამ ამ შემთხვევაში გვერდებზე შეიქმნებოდა ღრმა და უსახო უბეები, ხოლო პორტიკის კედლები, ჭარბი სიმაღლის გამო ჰაერში „გამოეკიდებოდა“.

ბაქნის აღმ. კუთხეში ამოკვეთილია სარიტუალო წრე (დიამ. 1,3 მ). ასეთ-სავე წრეს ვხედავთ ტაძარში შესასვლელი კარის მახლობლად, თავლია დარბაზის იატაკზე, მხოლოდ იგი უფრო პატარაა (0,6 მ). ამგვარი წრე, რომელიც უთუოდ მზის სიმბოლოს წარმოადგენს, უფლისციხის სხვა ტაძრებშიც დასტურდება (მაგ. თამარის დარბაზის კომპლექსში).

ტაბ. XCI.

25 სულაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ ლეგენდარული ქართლოსი ერთ-ერთია 8 ძმათა შორის; რომ ფარნავაზმა ქვეყანა 8 ნაწილად დაყო, რომ სვანეთში მურყვამობის დროს, ფერხულის წრეში 8 კაცია ჩაბმული და ა.შ. რვა და ოთხი რიცხვის საკრალურობა უფლისციხის სხვა მასალებითაც დასტურდება.

26 ურარტუ, კარმირ-ბლური, ფრესკული დისკო მზის ღვთაების გამოსახულებით, რომელიც სხვადასხვა სახის 8 სხივით არის შედგენილი (Б. Б. Пиотровский. Ванское царство, М., 1959, таб. X V); ბრინჯაოს სატევარი ზემო ავჭალიდან (გ. ნიორაძე, ზემო ავჭალის სამარე, საქ. მუზეუმის მოამბე, VI, 1931, გვ. 139-228. თუმცა ავტორი თვლის, რომ ნივთზე არის „ვენერას გრაფიკული გამოსახულება რვასხივიანი ვარსკვლავის საშუალებით“ - გვ. 186). ბაზალტის ქვის გულსაკიდი თილისმა, 8 რელიეფური ხაზით – მცხეთიჯვრიდან (აღმოჩენილია ჯ. ნადირაძის მიერ; ინახება საქ. ხელოვნების სახ. მუზეუმში); მზის ამოსვლას თაყვანს სცემდნენ რვაჯერ ჩამუხვლით (ლ. ჭილაშვილი, ნეკრესის სამლოცველო, ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში, I, საქ. მეცნ. აკადემიისა და არქეოლოგიური კომისიის კონფერენციის მასალები, 1999, გვ. 45).

პორტიკის შესახებ გარკვეული წარმოდგენა უკვე გვაქვს. იგი ბევრად უფრო მაღალია და ფართო სხვა ტაძრების ანალოგიურ ნაწილებთან შედარებით. პორტიკი ძლიერ დეფორმირებულია. მისგან აღმ-ით და დას-ით მდებარეობს ორ-ორი, თითქმის ერთნაირი ზომის ოთახები, რომლებიც ნაგებობის მკვეთრად გამოხატულ განივ მკლავებს ქმნიან. ისინი ერთმანეთთან და პორტიკთან სწორკუთხა გასასვლელებით უნდა ყოფილიყვნენ დაკავშირებული. ოთახებს სწორი ჭერი ჰქონიათ, მაგრამ მათი კედლებიც და ჭერიც უმოწყალოდ არის დაჩიქნილი.

დას-ის პირველი ოთახის ჭერის კუთხეში გაირჩევა საინტერესო დეტალი – კესონის ერთი უჯრედი – კვადრატის და მასში ჩასმული რომბი. კესონები გვაქვს მაყვლიანის უკანა დარბაზშიც, მაგრამ ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. გვერდითი ოთახის კესონი შედარებით უხეშად არის გამოკვეთილი, მაგრამ სტილისტურად ახლოს დგას ე.წ. კესონებიანი ტაძრის ანალოგიურ ელემენტებთან, რომლებიც ახ. წ. პირველი საუკუნეებით თარიღდება²⁷. ამასთანავე, იგი მთლიანად ჩამჯდარია ჭერის სიღრმეში, არავითარ ანგარიშს არ უწევს მის გვერდით არსებულ კარნიზს (შემორჩენილია მცირე ფრაგმენტი) და არ არის გააზრებული ჭერის საერთო ფართობთან მიმართებაში. ყოველივე ეს მიგვითითებს, რომ კესონი გვიანდელია. უნდა ვიფიქროთ, რომ უკვე არსებული ჭერის გაფორმება დაუწყიათ, მაგრამ მაშინვე შეუწყვეტიათ. ასეთი ფაქტის დადგენა ჩვენთვის არსებითია, რადგანაც უფლისციხეში დარბაზების გვიანდელი გაფორმების მაგალითებს სხვაგანაც ვხედავთ.

გვერდითი პირველი ოთახების ჩრდ. კედელში, იატაკიდან 1,1 მ სიმაღლეზე, ერთმანეთის სიმეტრიულად გამოკვეთილია ორი, ზუსტად ერთი ზომის საკანი, მრგვალი შესასვლელებით. ვფიქრობთ, რომ ისინი ტაძრის „სამსახურებელთა“ (სარიტუალო ნივთების, ძვირფას შემოწირულობათა) საღარო-საგანძურებს წარმოადგენდნენ. ალბათ, ეს ყველაზე მართებული ვარაუდი იქნება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ძველ მსოფლიოში ტაძარს საგანძური აუცილებლად უნდა ჰქონოდა. მაგ. ძვირფასი ნივთების საგანძურს ვარაუდობენ ვანის ცამეტსაფეხურიან საკურთხეველთანაც²⁸.

მაყვლიანის პორტიკის უკან (ჩრდ-ით) მდებარე მოზრდილ დარბაზს ტაძრის სხვა ნაწილებისაგან გამორჩეული იერი აქვს. მისი კედლები განსაკუთრებული გულმოდგინებით არის დამუშავებული, ხოლო ჭერი მორთულია შესანიშნავად გამოყვანილი კვადრატული (კვადრატი კვადრატში) კესონებით. დარბაზის ადგილი კომპოზიციაში და მისი ეფექტური ინტერიერი გვაფიქრებინებს, რომ იგი განკუთვნილი იყო უმთავრესი და საიდუმლო რიტუალებისათვის.

დარბაზის ჩრდ. კედლის ცენტრში გაჭრილია ვიწრო კარი და მის უკან მცირე საკანი, რომელშიაც კიბე ადის. საკანი იმდენად პატარა მოცულობისაა, რომ აქაც, ალბათ, საგანძური უნდა ვიგულისხმოთ.

დაბოლოს, მაყვლიანის სტრუქტურის სრულად გაცნობის შემდეგ, აუცილებლად მიგვაჩნია კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ტაძრის სახეიმო კიბეს, რომელიც ნაგებობის ყველაზე დამახასიათებელ და ეფექტურ ნაწილს წარმოადგენს.

კიბეებიანი ტაძრები და საკურთხეველები ხშირია როგორც ძველ აღ-

27 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1944, გვ. 122. ტაძრის შესახებ ვრცელი ინფორმაცია იხ. თ. სანიკიძე, უფლისციხე, თბ., 2002, გვ. 149 და შემდ.

28 მ. ფირცხალავა, ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენები ვანში, ძველის მეგობარი, № 53, 1980, გვ. 56-57.

მოსავლეთში, ისე ანტიკურ სამყაროში. მათი საფეხურების რაოდენობა სხვადასხვაა. ელინისტურ ხანაში უპირატესად შვიდი, იშვიათად რვა ც. მიჩნეულია, რომ ამ ტიპის საკურთხევლები ეგვიპტიდან არის გავრცელებული და არქაულ ტრადიციებს უკავშირდება.

ეგვიპტეში, სადაც მზე უზენაეს ღვთაებად ითვლებოდა, შემორჩენილია ამ ტიპის საკულტო ნაგებობის ჩვენთვის საყურადღებო ნიმუში – ფარაონ სენუსებ I სამლოცველო სატაძრო ქალაქ კარნაკში (ძვ. წ. II ათასწ. დასაწყისი). იგი წარმოადგენს მაღალი, სწორკუთხა პორტიკის მქონე მასიურ შენობას. პორტიკს ადგება კედლებში ჩასმული რვასაფეხურიანი კიბე²⁹.

რვასაფეხურიანია აქემენიდური ხანის ცეცხლის საკურთხეველი ნაგებობა რუსტამში – მასიური პლატფორმა კიბით, რომელსაც სხვა არქიტექტურული ელემენტი არ გააჩნია³⁰.

დღევანდელი სახით, თითქოს, ასეთივეა ვანის რვასაფეხურიანი მონუმენტური საკურთხეველი, ნაქალაქარის ზედა ტერასაზე³¹, თუმცა აქ სურათი გაცილებით უფრო რთულია. ძველი ბევრჯერ არის გამოქვეყნებული, მაგრამ, ვფიქრობთ, რომ მისი თავისებურებების მაცვლიანთან ერთად გააზრება მრავალ საინტერესო საკითხს წამოჭრის.

კიბე მიშენებულია მისივე სიგანის ბაქანზე. მსგავსი ბაქანი აქვს მაცვლიანსაც, მაგრამ იგი თავლია დარბაზის მთელ სიგანეზეა გაშლილი. ვანის საკურთხევლის კიბე და ბაქანი კი ეკერის ვრცელ პლატფორმას (11,2 x 15,6 მ), რომელიც ღია მოედნად არის მიჩნეული³². ვანის ცნობილი მკვლევარის – ნ.ხოშტარიას აზრით კი იგი ტაძარს წარმოადგენდა³³. ო.ლორთქიფანიძე თვლის, რომ თვით კიბე და მისი ბაქანი თავისი გეგმით სავსებით ანალოგიურია ბერძნულ-ელინისტურ სამყაროში გავრცელებული იმ საკურთხევლებისა, ჩვეულებრივ ტაძრის წინ რომ იყო ხოლმე აღმართული, სადაც მსხვერპლის შეწირვის საზეიმო რიტუალი ტარდებოდა, ხოლო პლატფორმას ტაძრის ნაშთად მიიჩნევს. მკვლევარის აზრით, ეს უნდა ყოფილიყო არა ბერძნულ-ელინისტური ტიპის ტაძარი, არამედ სამი მხრიდან შემოზღუდული წაგრძელებული სწორკუთხა შენობა³⁴. აღნიშნულ შენობას ტაძრად მიიჩნევს გ.ლორთქიფანიძეც³⁵. მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია, რომ 1,7 მ-ზე აღმართული, თლილი კვადრებით ამოყვანილი და ასეთივე თლილი ფილებით მოგებული დაახ. 160 კვ. მ. ფართობის მქონე შენობა ღია პლატფორმა ყოფილიყო. და რაკი მაცვლიანი არსებობს, სულაც არ არის გამორიცხული, რომ ვანის პლატფორმაზეც მისი მსგავსი სტრუქტურის ნაგებობა წარმოვიდგინოთ. შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ იგი ხის ნაგებობას წარმოადგენდა და იქნებ ამიტომაცაა, რომ მისგან „რაიმე ხელშესახები ნაშთი“ არ

29 Всеобщая история архитектуры, I, стр. 80.

30 იქვე, გვ. 312, ნახ. 26.

31 არსებობს მოსაზრება, რომ კიბე შედგებოდა შვიდი და არა რვა საფეხურისაგან. Г. Лордкипаниძე. Алтари, стр. 106; მაგრამ მკვლევართა უმეტესობა მეორე ვარიანტს უჭერს მხარს, ხოლო ზემოთ მოტანილი მაგალითები და, რაც მთავარია – მაცვლიანი მას საბოლოოდ ადასტურებს.

32 ვანი, IV; თბ., 1979, გვ. 23.

33 Н.Хоштариа. Археологические исследования в Вани и Ванском районе в 1952 г., მასალები საქართველოს და კავკასიის არქეოლოგიისათვის, II, 1959, გვ. 152.

34 ო. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი, გვ. 35.

35 გ. ლორთქიფანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 106.

არის გადარჩენილი³⁶ (ხის ნაგებობის უკვალოდ გაქრობა საეკსპედიციო დასაშვებია, მაგრამ მაყვლიანსა და ვანის ტაძარს შორის მსგავსების სამტიციცებლად მარტო ეს არ კმარა. უფლისციხეში ამ ტიპის უკლებლივ ყველა ნაგებობას აქვს თავლია დარბაზი, ურომლისოდაც მათი სტრუქტურა არა თუ ირღვევა, არამედ ყოველგვარი არქიტექტურული ლოგიკის გარეშე რჩება. ჩვენი დაკვირვებით, ვანის საკურთხეველის კიბის წინ ანალოგიური დარბაზის კონტურები, თითქოს, მართლაც ჩანს. ალბათ, ესაა ო.ლორთქიფანიძე სწორკუთხა მოედნის ნანგრევებად რომ მიიჩნევს³⁷.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის საფუძველზე ჩვენ ვცადეთ ვანის რვასა-ფეხურიანი ტაძრის გრაფიკული სახით წარმოდგენა და მაყვლიანის ანალოგიური სტრუქტურა მივიღეთ. მაგრამ, ვფიქრობთ, უმჯობესი იქნება, თუ ამ საკითხს ვანის სიძველეთა მკვლევარები გაიაზრებენ. სტიმული ამისათვის უთუოდ არსებობს.

ვანის საფეხურებიან საკურთხეველს ათარიღებენ ძვ. წ. V ან IV სს. (ნ.ხოშტარია), ძვ. წ. IV-III სს. (გ.ლორთქიფანიძე), ძვ. წ. III ს დასასრულით ან II ს დასაწყისით (ვანი, IV). ჩვენ ძვ. წ. IV-III სს. უფრო მართებულად გვეჩვენება, რაკი მასა და მაყვლიანს შორის ამდენ შესხების წერტილებს ვხედავთ. თუმცა ვანის ტაძრისათვის ნაგარაუდვეი სხვა თარიღებიც, მათი შედარებით მცირე ქრონოლოგიური დიაპაზონის გამო, არ უშლის ხელს მაყვლიანთან მის მჭიდრო კავშირს.

როგორც ითქვა, უფლისციხეში არის მაყვლიანის ტიპის სხვა ქვაბულ-ნაგებობებიც, რომლებიც ასევე ტაძრებს წარმოადგენენ, თუმცა თითოეულს თავისი ინდივიდუალური მახასიათებლებიც გააჩნია. მათი უმეტესობა ადრეელისტიკურ ხანას განეკუთვნება, ზოგი კი გვიანელინტიკურ ან გვიანანტიკურ პერიოდებშია გამოკვეთილი. ამდენად, მათი ერთად განხილვა, უთუოდ, საინტერესო სურათს მოგვცემდა, მაგრამ აქ სხვა ფაქტების მოშველიება უფრო მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია.

აქვე გარკვევით უნდა აღინიშნოს, რომ ანალოგიური არქიტექტურული სტრუქტურა საქართველოს ფარგლებს გარეთ არ გვხვდება. სხვაგან ამ ტიპის ძეგლების არსებობა, როგორც ჩანს, არც არის მოსალოდნელი. თალი, კამარა, კიბე, ხისა და ქვის დეკალების იმიტაცია საყოველთაოდ ცნობილია ძველი აღმოსავლეთისა და ელინისტიკური ქვეყნების კლდისა თუ ჩვეულებრივ არქიტექტურაში, მაგრამ მათი ისეთი ერთობლიობა, როგორც უფლისციხეში გვაქვს, არსად არ იპოვება.

რა თქმა უნდა, არქიტექტურული ნაწარმოების ცალკეული ელემენტების მხატვრულ-სტილისტიკურ დამთხვევებს დიდი მნიშვნელობა აქვს გარკვეული კონკრეტული ფაქტების შესახებ მსჯელობის დროს (ამის ნათელი მაგალითია რომაული ტიპის კესონები უფლისციხეში), მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მათი ურთიერთმიმართება არსისმიერი უნდა იყოს და არა მხოლოდ ვიზუალურ-მექანიკური³⁸.

უფლისციხის კამაროვანი პორტიკების პარალელებად მოაქვთ ხატრის აივნები და ძირითადად ამის საფუძველზე ნაქალაქარის მთელ არქიტექტურას ახ.წ. I-II სს. ათარიღებენ³⁹. ჯერ ერთი – აღნიშნულ აივნებს სულ სხვა არქ-

36 ნ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 152.

37 ო. ლორთქიფანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 12.

38 თ. სანიკიძე, ერთი წარმართული სატაძრო სტრუქტურის გენეზისისა და ტიპოლოგიურ თავისებურებატა შესახებ, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, 2004, გვ. 3-7.

39 К. Химшиашвили. Зодчество Уплисцихе античного периода (по археологическим данным), Автореферат Ереван, 1988. იხ. აგრეთვე კ. ხიმშიაშვილი, იბერიის სატაძრო არქიტექტურის

იტექტურული, მხატვრული და ფუნქციური დატვირთვა ჰქონდათ. მეორე – ჩვეულებრივ, ეს იყო სამშალისანი თაღოვანი საფასადო სისტემა, რომელიც ფორმალური თვალსაზრისითაც კი რადიკალურად განსხვავდებოდა უფლისციხისაგან. და მესამე – ისინი აშურისა და ურუქის უფრო ადრეულ ტრადიციებზე იყო აღმოცენებული⁴⁰. თუკი ამ გზას დავადგებით, უფლისციხისათვის ბევრად უფრო ახლო ანალოგიებად მოგვეჩვენება მეფე სარგონ II-ის სასახლის პორტალი დურ-შარუქინში (ძვ.წ. VIII ს.), ან ბაბილონის ცნობილი იშთარის კარიბჭე (ძვ.წ. VII-VI სს.), რაკი მათ ერთმანეთს თაღ-კამარები აქვთ.

კვლავ დაგვბრუნდეთ ქართულ სინამდვილეს.

უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ვანის ხის ტაძარი, რომელიც ძვ.წ. V ს არის დათარიღებული. ტაძრისაგან შემორჩენილია მხოლოდ საძირკვლის ნაშთები. ეს არის გრძელი და ვიწრო ნაგებობა. რომელსაც აღმოსავლეთიდან მიშენებული ჰქონია შედარებით მოკლე, მაგრამ დაახლოებით ასეთივე ორი შენობა. ამ უკანასკნელთა შორის შექმნილია სწორკუთხა ეზო. ო. ლორთქიფანიძე თვლის, რომ ეზოში საკულტო ცერემონიალები იმართებოდა, ხოლო ძირითადი ნაგებობა შეწირულობათათვის იყო განკუთვნილი⁴¹. დამაჯერებელი ჩანს შენობის არქ. მ. ჯანდიერისეული რეკონსტრუქცია⁴², რომელშიაც პერპენდიკულარული შენობების წინ მინიმუმბულია რაღაც კედელი. თუ ეს მართლაც ასე იყო (სხვა ვარიანტი კი შეუძლებლად მჩვენება), მივიღებთ ოთხივე მხრიდან დახურულ ეზოს, ანუ ფაქტობრივად ისეთსავე ზეცისკენ გახსნილ (თავლია) დარბაზს, როგორც უფლისციხის პორტიკიან ტაძრებს აქვთ. უფლისციხის ტაძრების მსგავსია ნაგებობის გეგმის ზოგადი კომპოზიცია და მისი ცალკეული ელემენტები. ელემენტებიდან ყურადღებას იქცევს ვანის ტაძრის

შესახებ, თბილისი, 2001; ამასწინათ თვალში მომხვდა ავტორის სხვა პუბლიკაცია („ახლო აღმოსავლეთისა და საქართველოს ანტიკური ხანის ხუროთმოძღვრება: ინტერპრეტაციის სირთულეები“), სადაც ერთ-ერთ სქოლიოში წერია – „ჩემს ნაშრომებში უფრო იქითკენ ვიხრები, რომ უფლისციხის... ე.წ. აივნისანი კოპლექსები უფრო მეტ სიახლოვეს იჩენენ საკულტო ნაგებობებთან, ვიდრე საეროსთან, თუმცა საბოლოო დასკვნისგან თავს ვიკავებთ“–ო. „გაცილებით უფრო კატეგორიული“ ყოფილა სხვა საკითხებთან დაკავშირებით, მაგრამ „აქაც მეტი სიფრთხილეა საჭირო“–ო (აღბათ „იქაც“). მართალია, ამ მოსაზრების პირველწაროს ზემოთ გაკვრით და ზოგად კონტექსტში უთითებს მხოლოდ (მეცნიერული ტაქტისთვის ნაცვალსახელი „მეც“ იკმარება), მაგრამ ესეც მისასაღებელია – ჩანს, სწორ გზაზე შემდგარა, თუმცა სანამ უფლისციხეში ან სხვაგან სადმე საკულტო ნაგებობებზე გადმოვიდებოდა „აივნები“ ეჩვენება, ვეჭვობ ჭეშმარიტებამდე მიადწიოს. უფრო ადრე უფლისციხის ქვაბულ-ნაგებობათა პორტიკს ბერძნულ-რომაული თეატრის არქიტექტურას უკავშირებდნენ (შ. ამირანაშვილი, თ. ქარუმიძე), რაც ასევე არ მიმაჩნია მართებულად.

40 Всеобщая история архитектуры, I, стр. 321,327.

41 О. Лордкипанидзе. Наследие древней Грузии, стр. 235-236, рис. 116.

42 М. Джандиери. Деревянное здание V в. до н.э. на Ванском городище, შავიზღვისპირეთის ძველი ისტორიის პრობლემებისადმი მიძღვნილი IV საკავშირო სიმპოზიუმის მასალები, წყალტუბო-ვანი, 1985, გვ. 234-243. ვეყრდნობით სწორედ ამ რეკონსტრუქციას, რომელიც ჩვენს მიერ კორექტირებული სახით არის წარმოდგენილი წინამდებარე პუბლიკაციაში. არსებობს ვანის ტაძრის კიდევ ერთი გრაფიკული რეკონსტრუქცია გ. ყიფიანისა, მაგრამ იგი წარმოგვიდგენს რაღაც უცნაურ, ფარდულის ტიპის, გარედან შელესილ-გადაგლესილ ნაგებობას, რომელშიაც შიგნით შესვლა შეუძლებელია (იხ. ვანი, IV, 1979, გვ. 161). ასეთივე გაუგებარი სტრუქტურა აქვს ამავე ავტორის მიერ რეკონსტრუირებულ ვანის საფეხურებიან ტაძარსაც (იხ. იქვე, გვ. 91-96).

ეზოში გამომავალი გვერდითა ოთახები, რომლებიც ანალოგიური წყობით უფლისციხის ქორედიან ტაძარშიც მეორდება, ხოლო ეზოს გრძივი კედლების გასწვრივ არსებული ცოკოლი აქაც (მ.ჯანდიერის ვარაუდით) და უფლისციხის ტაძრებშიაც ჩამოსაჯდომს წარმოადგენდა.

ვანის ტაძრის გრაფიკული რეკონსტრუქციის მიხედვით, შენობის ყველა ნაწილი წარმოდგენილია ერთი სიმაღლის ორქანობიანი სახურავებით, რაც მას „ეზარმულ“ იერს ანიჭებს და საკულტო ნაგებობისათვის არ უნდა იყოს შესაფერისი. რაკი ტაძარი, ხუროთმოძღვრული თვალსაზრისით, საკმაოდ კარგად არის ორგანიზებული (ნაგებობის ცალკეული ნაწილების მწყობრი ურთიერთკავშირი, თირში გარკვეული რიტმით ამოკვეთილი საყრდენი ძელების ბუდეები, მშვენივრად დამუშავებული ხის ელემენტები და მათი ერთმანეთზე გადაბმის სისტემა, საგანგებოდ მოსწორებული და თიხით გადალესილი იატაკი, კედლების შელესილობა და ა.შ.), უნდა ვიფიქროთ, რომ ნაგებობის ზედა მონაკვეთს სხვაგვარი წყობა ჰქონდა. უთუოდ, არაფერი იქნება ხელისშემშლელი, თუ ძირიდათი ნაგებობის ეზო-დარბაზთან დაკავშირებულ ნაწილს წარმოვიდგენთ რამდენადმე ამდლებულს საერთო დონიდან და ორფერდად გადახურულს, მსგავსად უფლისციხის კესონებიანი ტაძრისა, და ეზოსკენ არქიტრაული ან თაღოვანი კარით გახსნილს. ეზო და შენობის სივრცობრივ-მოცულობითი სტრუქტურა, მისი მასების სწორედ და მხოლოდ ასეთ წყობაზე მიგვანიშნებს. ამრიგად, ვანის ხის ტაძარი უფლისციხის პორტიკიანი ტაძრების ტიპის ჩამოყალიბების გზაზე ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მკვლევარ-არქიტექტორის – მ.ჯანდიერის დასკვნა იმის შესახებ, რომ ვანის ტაძრის რთული კომპოზიცია თვითმყოფადია და მას ანტიკურ სამყაროში ანალოგი არ ეძებნება⁴³. იგივე ითქმის უფლისციხის პორტიკიან ტაძრებსა და თვით ნაქალაქარის შესახებაც.

არანაკლებ ინტერესს იწვევს მცირე პლასტიკის ერთი ნიმუში სოფ. გამდლიწყაროდან (ძვ.წ. I ათასწლ. I ნახ.) – გვერდუბაკეცილი ბრინჯაოს ფირფიტა, მასზე დაკრული ფიგურებით, რომელიც მკვლევართა აზრით წარმართული სალოცავის მოდელს წარმოადგენს⁴⁴. ფირფიტის ცენტრი უჭირავს თაღოვან (კამაროვან) სამსხვერპლოს. წინ დახურული და სამსხვერპლოს კედელთან შეერთებული ეზოა, რომელშიაც რაღაც ღრმულები ჩანს. უკან კი გაურკვეველი ფორმის საგნებს (ერთი თითქოს სვეტისმაგვარ საკურთხეველს ჰგავს) და შენობას ვხედავთ. სალოცავის გარშემო, ეზოში წარმოდგენილია საზვარაკე ცხვრები, ადამიანები და ოდნავ მოშორებით – ძაღლი. უნდა ვიფიქროთ, რომ ადამიანებს სალოცავისათვის შესაწირად მორეკილი ჰყავთ ცხვრები, რომელთაც ძაღლი შემოჰყოლია. მაშასადამე, სალოცავი შედგება კამაროვანი პორტიკისა და დახუ-

43 მ. ჯანდიერი, დასახ. ნაშრ., გვ. 242.

44 დ. ქორიძე, დავიცვათ და გადავარჩინოთ შემთხვევით აღმოჩენილი არქეოლოგიური ძეგლები, ჟურნ. ძეგლის მეგობარი, № 15, 1968, გვ. 32-40; გ. ჯავახიშვილი, ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართულ საქართველოში, 1984, გვ. 49-50; მ. ხიდაშელი, უძველესი სარიტუალო ძეგლი, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, № 12, 1986, გვ. 93-97 – ავტორის აზრით, ძეგლი წარმოადგენს სატაძრო კომპლექსის მინიატურულ მოდელს (გვ. 94). О. Лордкипанидзе. Наследие стр. 159, рис. 75; თ. სანიკიძე, წარმართული ტაძრის მოდელი სოფ. გამდლიწყაროდან, საქართველოს მეცნ. აკადემიის გ.ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXII სამეცნ. სესია, მოხსენებათა შინაარსი, 1997, გვ. 10-11.

რული ეზოსაგან, ანუ უფლისციხის ტაძრებისათვის ძირითადი ორი ელემენტისაგან და, ამდენად, მოდელში მათი პროტოტიპი შეიძლება დაინახოთ.

უფლისციხის პორტიკიანი ტაძრების საწყისი ფორმები და ტიპის განვითარების გენეზისი თვით უფლისციხეშივე არანაკლები სიციხადით ჩანს. ვგულისხმობთ ნიშა-საზოვრელებს, რომლებიც ნაქალაქარის ტერიტორიაზე საკმაოდ ბევრია. მათი უმეტესობა მცირე ზომისაა და წარმოადგენს კლდეში გამოკვეთილ, გეგმით ნახევარწრიულ (ოვალურ), კონკურად გადახურულ შედრმაგებას, რომლის საკულტო დანიშნულება ეჭვს არ იწვევს. ასეთი ნიშები საყოველთაოდაა გავრცელებული მთელს საქართველოში, განსაკუთრებით მთიანეთში და რაიმე გარკვეული დროით არ შემოიფარგლება. ამგვარი ნიშა, ალბათ, გასული საუკუნის დასაწყისისა არის, მაგალითად, უფლისციხის კლდის ძირში, არქეოლოგიური ბაზის და მუზეუმის ტერიტორიაზე. არსებობს აგრეთვე ანალოგიური ნიშების სხვა ვარიანტიც, რომლის შიგა მოცულობა (ხშირად გარე ფორმებიც) სწორკუთხაა. ამ სახის ნიშების უძველესი ნიმუში კვლავ ვანის ტერიტორიაზე გამოვლენილი⁴⁵.

ვფიქრობ, უფლისციხის პორტიკიანი ტაძრები წარმომავლობით ამგვარ ნიშებთანაა დაკავშირებული, და რომ ეს ასეა, თვალნათლივ ვხედავთ უფლისციხის სამხ. უბანში მდებარე ნიშის მაგალითზე. ნიშა გამოკვეთილია გვირაბის თავზე, სხვებზე დიდია (სიღრმე – 155 სმ, სიმაღლე – 170 სმ, ოვალური საპირის სიგანე – 180 სმ) და კარგად არის შემორჩენილი. ნიშას შიგნით აქვს კედელთან შერწყმული ორსაფეხურიანი სამსხვერპლო თარო. რაც მთავარია, ნიშის წინ (ჩრდ-ით) ვხედავთ მცირე თავგია დარბაზს (580 – 455 სმ), რომელიც მასზე განიერია და სწორი მხრებით უერთდება ნიშის გარე საპირეს. დარბაზი დანგრეულია, მაგრამ მისი კონტურები და გეგმის დონეზე არსებული ყველა დეტალი ადვილად გაირჩევა. დარბაზიც მთლიანად კლდეში ყოფილა ამოკაფული. ნიშა და დარბაზი ქმნიან ერთიან სტრუქტურას, რომლის მსგავსება (იდენტურობა) პორტიკიანი ტაძრების კომპოზიციასთან სრულიად ნათელია. ამდენად, ნიშა-საზოვრელი აღნიშნული არქიტექტურული თემის უმარტივეს და, ალბათ, არქაულ მაგალითს წარმოადგენს. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს უფრო რთულ ნაგებობებს. ნიშა იმდენად მყარად ზის ქალაქის განაშენიანების საერთო სისტემაში, რომ უდავოდ მისი აღმშენებლობის ძირითად პერიოდს განეკუთვნება.

ამრიგად, უფლისციხის კამაროვანი პორტიკის მქონე ნაგებობებისათვის, ვფიქრობთ, გამოინახა პარალელური მასალა, რომელიც ცხადად მიგვითითებს, რომ აღნიშნული არქიტექტურული თემა განვითარდა ქართულ ნიადაგზე. უფლისციხეში მიიღო სრულყოფილი სახე და, რაც არანაკლებ ნიშანდობლივია, აქაც და სხვაგანაც, გარკვეული ფორმით თუ შინაარსით ქრისტიანობასაც გაჰყვა მთელი

45 ო. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი, ვანი, I, გვ. 35. ნიშა თლილი ქვებითაა ნაგები და მისი შიგა კედლები ცეცხლისგანაა გაწითლებული. ანალოგიური ნიშა აღმოჩენილია ოლბიის ტერიტორიაზე (ჩრდ. შავიზღვისპირეთი). აქაც ნიშის კედლები ცეცხლისგანაა დამსკდარი. ვარაუდობენ, რომ ეს არის მსხვერპლის დასაწვავი საგანგებო შენობა [A. H. Карасев. Монументальные памятники Ольвийского теменоса, Ольвия (теменос и agora), М.-Л., 1964, стр. 102]. მაგრამ უფლისციხეში არც ერთ ნიშა-საზოვრელს ცეცხლის კვალი არ ეტყობა. აქ ცეცხლი, როგორც მზის სიმბოლო, სხვა კონტექსტში, უფრო ღია სივრცეშია სავარაუდებელი.

ისტორიის მანძილზე⁴⁶.

ჩვენთვის უფრო საინტერესოა ის, რომ ფეოდალური ხანის უფლისციხეში, სადაც მოქმედებდა ორი დიდი ეკლესია (სამნავიანი ბაზილიკა – VI ს, სამეკლესიანი ბაზილიკა – X ს) და კიდევ რამდენიმე მცირე სალოცავი, არსებობდა სარიტუალო კერები, რომლებშიაც ზუსტად არის გამეორებული აქ განხილული ნაგებობების სქემა. უფლისციხის არქეოლოგიური გათხრებისას რამდენიმე ამგვარი კერა გამოვლინდა. სწორედ ეს უნდა იყოს ის საკურთხევლები, სადაც ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ ნაგულისხმევი „მისანნი“ ლოცულობდნენ, მკითხაობდნენ და ჯადოქრობდნენ.

ნაქალაქარის ჩრდ. უბანში, დიდი მარნის ტერიტორიაზე, ერთი ასეთი კერა დაუზიანებელი იყო. კერის ცენტრში იდგა მასიური საცეცხლური, სწორი წინა კედლით (სიგანე – 80 სმ) და დაკბილული თაღით (პორტიკით), რომლის მარცხენა კიდეც სპირალური ორნამენტი (მზის სიმბოლო) ამშვენებდა. საცეცხლურს (სიმაღლე – 40 სმ) ჰქონდა ოვალური ზურგი (სიღრმე – 45 სმ) და ოთხკუთხა ფორმის მოყვანილობის გახსნილი ზედა ნაწილი, ანუ ჭურჭლის სადგამი (უფრო ადრეული და ანალოგიური ფორმის კერები ქართლში სხვაგანაც არის აღმოჩენილი). საცეცხლური იმდენად პატარაა, რომ მისი პრაქტიკული დანიშნულებით (საჭმლის მოსამზადებლად) გამოყენება შეუძლებელი იქნებოდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კერის წინა „ეზო“ – თლილი ქვებით (სისქე – 10 სმ) შემოსაზღვრული, კვადრატული (87X87 სმ) ფართობი, ძველი წარმართული ტაძრების თავდია დარბაზთა აშკარა იმიტაცია. ერთი სიტყვით, სრულიად ნათელია, რომ ეს იყო რიტუალური კერა და მაცვლიანის (მაინცადამაინც) მინიატურული მინაბაძი⁴⁷.

ვფიქრობ, საბოლოოდ გაირკვა ყველაფერი. შესაბამისად, შეგვიძლია კიდევ ერთხელ დავადასტუროთ, რომ ელინისტურ და გვიანანტიკურ ხანაში მაყვლიანი და მისი ტიპის ქვაბულ-ნაგებობები ტაძრებს, ხოლო უფლისციხე სატაძრო ქალაქს წარმოადგენდა; და, რომ თაობათა ქვეცნობიერში ღრმად განფენილი შორეული წარსულის ხსოვნა უფლისციხელებს ბოლომდე შემორჩათ.

46 ოვალურ-კონქური ფორმის ნიშები შუა საუკუნეების საქართველოში რომ ფართოდ იყო გავრცელებული, ეს უკვე ზემოთ ითქვა. ამას შეიძლება დავუმატოთ კიდევ ერთი, ასევე ცნობილი ასპექტი – მათი კულტის სინკრეტულობა, რომელშიაც წარმართობის დიდი პლასტი იგულისხმება.

საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრების პირველ ეტაპზე ჩანს, ეს ხუროთმოძღვრული სტრუქტურა სრული სახითაც კი გამოუყენებიათ, თანაც ისეთ მნიშვნელოვან ნაგებობაში, როგორც იყო პირველი სვეტიცხოველი. 2006 წ. კიდევ ერთხელ აიყარა და შეიცვალა მცხეთის სვეტიცხოვლის იატაკი და კვლავ მომეცა საშუალება დავკვირვებოდი ადრე გამოვლენილ (1968-1972 წწ) წმ. ნინოსა და მირიან მეფის სამლოცველოს ნაშთებს, რამაც საბოლოოდ დამარწმუნა, რომ მისი არქიტექტურული სახე თითქმის ისეთივე უნდა ყოფილიყო, როგორც მაცვლიანისა და მისი ჯგუფის ძეგლებისა. ეს კი ჭერემის კვადრატის და ნეკრესის ბაზილიკის ფონზე არ უნდა იყოს მაინცა და მაინც მოულოდნელი. მაგრამ აქ მეტს ვეღარაფერს დავამატებ. საკითხი ცალკე პუბლიკაციას მოითხოვს. ერთს დავძენ მხოლოდ – წმინდა რელიკვია, რომლის ხილვა (თაყვანისცემა) მინის ქვეშათეული წლების მანძილზე, ნებისმიერ მნახველს შეეძლო, ამჟამად საგულდაგულოდ არის დაბეჭონებული და დაფარული; აწ უკვე სინანულის გარდა, აღარაფერი გვრჩება!

47 კერა, სამწუხაროდ, ვერ შევინარჩუნეთ. მისი ფრაგმენტები დაცულია უფლისციხის მუზეუმში.

Tamaz Sanikidze

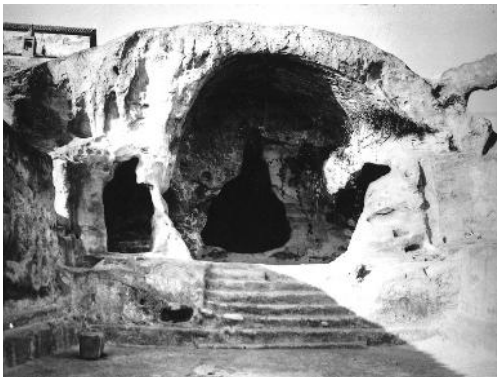
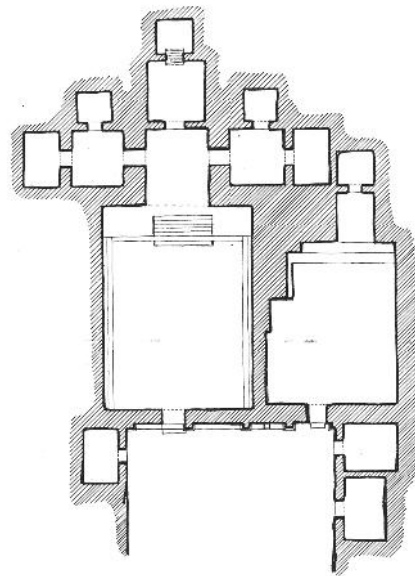
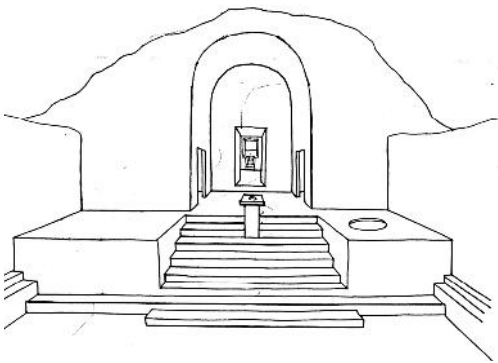
Uplistsikhe – the Temple-City and Makvliani Temple

From the 4th-3rd cc. B.C. up to the 4th c. A.D. Uplistsikhe seems most likely to be a theocratic-temple city, where solar, agricultural, chthonic and water deities were venerated (for a certain spell, 3rd-1st cc. B.C., it seems to have been a self-governed city). In the 4th c., after the Christianisation of the country, it was abandoned, but was soon revived as a fortified city, and in the 9th-10th cc. it was a royal residence (a basilica with the brick three-churched basilica, erected on the place of the old main temple dates to this time proper) and life never ceased here up to the late 18th c. Old, pagan city was divided into three quarters, separated from one another by means of ditches: southern quarter – was a residential quarter of hierodules, slaves of the temple, northern quarter – that of theophorites, freemen deprived of rights, central quarter – was the temple; each quarter had its own square and a temple (11 temples are discovered in the centre); the city was surrounded by the enclosure with towers, a ditch and (unique!) platform, it had 4 gates.

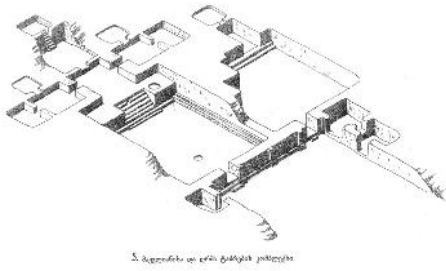
One of the temples is the so called 'Makvliani', unearthed in 1970-1980s, located in the central quarter of the city and is dated to the turn of 4th c. to the 3rd c. B.C. Transformed into a residential house in the Middle Ages, it comprises 'Makvliani~ proper and the so called 'Deep Temple~ (they have common exterior wall, vaulted porticos, roofless chambers and other compartments; existence of seats in the roofless hall of the 'Deep Temple~ testifies to its subsidiary function). 'Makvliani~ is of a cruciform plan, which is implicative of its function as a solar temple; its parade inner staircase with an open altar, which used to be erected here in the past, finds analogy with the Vani city-site. Analogies of 'Makvliani~ should rather be sought in Georgian reality, not in Khatra; its parallels are found in: Vani wooden temple (plan layout, presumably, roofless hall), which – similar to the case of Uplistsikhe temples – has no Antique prototypes; a building depicted on the plaque (first half of the I Mill. B.C.), unearthed in the village Gamdlistskaro; in Uplistsikhe proper, development of the temple is traceable, starting from the cult niches, which may be adjoined by a roofless hall. Respectively, Uplistsikhe temple typology was developed locally, showing further perfection of the earlier samples (it is noteworthy that ritual heaths – miniature imitations of 'Makvliani~ – existed in Middle Ages).



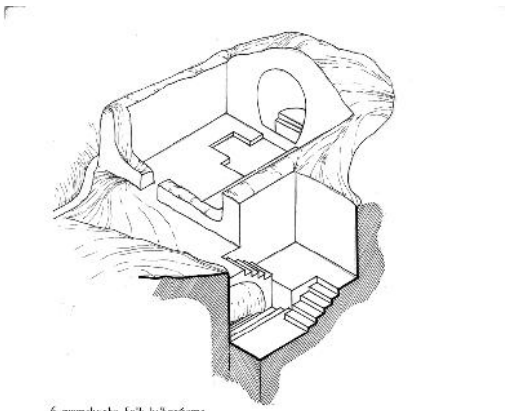
სურ. 1. უფლისციხე. საერთო ხედი



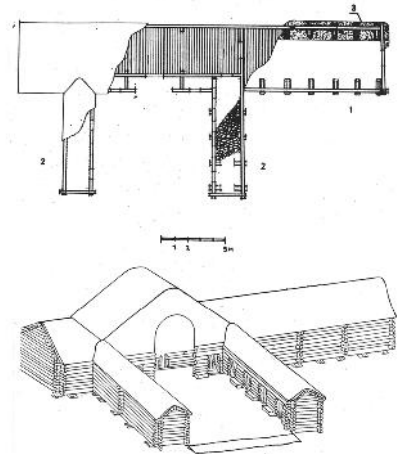
სურ. 2. მაყელიანი. ჭრილი-რეკონსტრუქცია, გეგმა და ხედი სამხრეთიდან



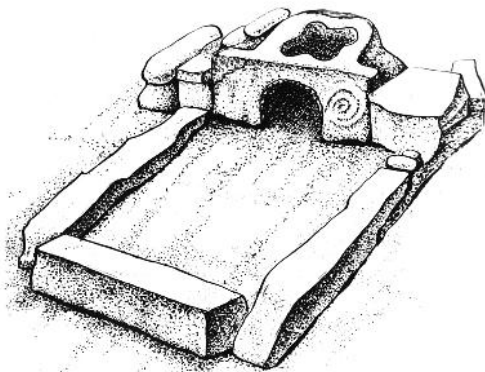
სურ. 3. მაყელიანი. აქსონომეტრია



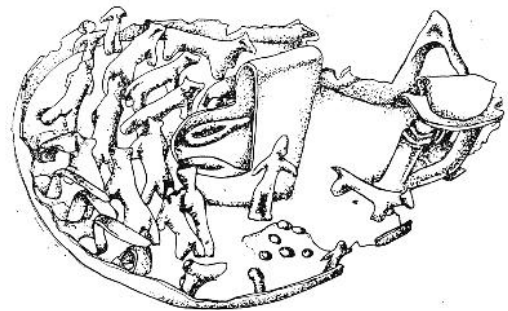
სურ. 4. უფლისციხე. მცირე სამლოცველო



სურ. 5. ვანი. ხის ტაძარი. მ. ჯანდიერის მიხედვით. ტაძრის ცენტრალური ნაწილი - თ. სანიკიძის რეკონსტრუქცია



სურ. 8. უფლისციხე. სამსხვერპლო-საკურთხეველი (შუა საუკუნეები)



სურ. 9. სოფ გამდლიწყარო. ტაძრის მოდელი



სანათლავის სტრუქტურის თავისებურებები ქართულ ადრექრისტიანულ არქიტექტურაში¹

სანათლავის არქიტექტურული სახის რაობა ქართული ხელოვნების ისტორიაში მცირედ გაშუქებული საკითხია. ეს, ერთი მხრივ, შემორჩენილი მასალის სიმწირის გამოა, მეორე მხრივ, კი იმის გამო, რომ საკითხი სცდება მხოლოდ არქიტექტურის მხატვრულ-სტილისტური შეფასების სფეროს და ითხოვს ისეთ კვლევას, რომელშიც თავის ადგილს დაიკავებს ისტორიული, ლიტურგიკული, კულტურულ-სახელოვნებო და სხვა მრავალი ასპექტი. ბუნებრივია, ჩვენ წინამდებარე სტატიაში დაწვრილებით ვერ შევხებით ყველა პლასტს. მით უფრო, რომ ნათლობის ლიტურგიკასა და სანათლავთან დაკავშირებულ ცალკეულ საკითხს უკვე მიუძღვნა ჩვენი რამდენიმე გამოკვლევა. ამჯერად კი კვლევის ყურადღების ცენტრში მოექცა სანათლავის არქიტექტურული სივრცის ჩვენში გავრცელებული სახეების გამოყოფის, მისი სტრუქტურის ძირითადი მახასიათებლების და მისი შემადგენელი კომპონენტების დახასიათების ამოცანა.

საქართველოში სანათლავებად მიჩნეული არქიტექტურული სივრცეების უადრესი ნიმუშები V საუკუნით თარიღდება (ბიჭვინტა, ბოლნისის სიონი და ა.შ.). თუმცა კი ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად აღიარება გაცილებით ადრე მოხდა: უკვე IV საუკუნის პირველ მეოთხედში ქართლში ქრისტიანობა ოფიციალურ რელიგიას წარმოადგენდა. IV საუკუნიდან შემორჩენილია საეკლესიო შენობები, მაგრამ მათ შორის არ მოიპოვება ისეთი ნაგებობა, რომელიც შესაძლებლობას მოგვცემდა ის სანათლავთან გაგვიგვივებინა. როგორ მოხდა, რომ სწორედ იმ ეპოქიდან, როცა ახლადგაქრისტიანებულ ქვეყანაში ხალხის განსაკუთრებით დიდი რაოდენობა უნდა მონათლულიყო, არ შემორჩა არც ერთი ბაპტისტერიუმი? სანათლავის გაჩენისა და არსებობის პერიოდი, ფორმა და ხასიათი განპირობებულია რიტუალის ჩატარების თავისებურებებით. მიუხედავად მასალის სიმწირისა, მაინც ჩანს, რომ ნათლობის ჩატარების წესი და ადგილი საქართველოში დროთა განმავლობაში იცვლებოდა. ეს, თავის მხრივ, განაპირობებდა სანათლავის არქიტექტურის არსებობა-არარსებობას, აგებულებას, მის აზრობრივ და ფუნქციურ მნიშვნელობას.

ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული მონაცემებით, ლიტურგიკული წესის ზუსტი დადგენა ვერ ხერხდება. თუმცა ზოგიერთ წყარო იმაზე მიგვანიშნებს, რომ საქართველოში სპეციალური შენობა ნათლობისათვის ქრისტიანობის გავრცელების საწყის ეტაპზე აუცილებელი მოთხოვნა არ უნდა ყოფილიყო. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს უცნობი ავტორის თხზულებას „კოლაელ ყრმათა წამება“ (IX ს.). ამ და სხვა ისტორიული წყაროების განხილვასა სანათლავების არქიტექტურის კონტექსტში ჩვენ უკვე მივუძღვებით

¹ გამოკვლევა მოხსენების სახით წაკითხულია 2011 წელს სოფიაში (ბულგარეთში) გამართულ ბიზანტიის კვლევების 22-ე საერთაშორისო კონგრესზე.

ცალკე გამოკვლევა², ამიტომ აქ ამაზე ფართოდ აღარ შევჩერდებით. მხრდომ იმას აღვნიშნავთ, რომ ჩვენი აზრით, „კოლაელ ერმათა“ ტექსტში არსებული მონაცემების და საეკლესიო არქიტექტურის ისტორიის გათვალისწინებით „მარტვილობაში“ აღწერილი მოვლენა IV საუკუნის მეორე ნახევარში ან V საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა მომხდარიყო.

მასში აღწერილია ბავშვების ნათლობის რიტუალი, რომელიც ღია ცის ქვეშ, მდინარეში ღამით ჩატარდა. სხვა წყაროების მიხედვით, ქართლის გაქრისტიანებაც IV საუკუნეში, სამეფო კარისა და მოსახლეობის მდინარეში ნათლობით აღინიშნა. ყოველივე გვაფიქრებინებს, რომ თავდაპირველად ნათლობის რიტუალი მდინარეში, ღია ცის ქვეშ ტარდებოდა და მისი შენობაში ჩატარება აუცილებელი მოთხოვნა არ იყო. ეს მდგომარეობა ვახტანგ გორგასალის მეფობამდე (V ს-ის II ნახ.) უნდა გაგრძელებულიყო. მის დროს ქართლის ეკლესიამ ავტოკეფალია მოიპოვა, მოხდა რიტუალების რეგლამენტირება. შესაძლოა, V საუკუნეში იყო სხვა ფაქტორებიც, რომლებმაც იმოქმედეს ნათლობის მსახურების შენობაში გადატანაზე. ვფიქრობთ, საქართველოში სწორედ ამ პერიოდში დადგა ნათლობისათვის სპეციალური არქიტექტურული სივრცის გამოყოფა-შექმნის საკითხი. V-VI საუკუნეებში სანათლაგოთა არქიტექტურული ფორმა სხვადასხვაგვარია, თუმცა ყველა მათგანს აქვს საერთო:

სანათლაგების ქართული ნიმუშები უძველესი რომაული სანათლაგებისაგან განასხვავდება ორი ძირითადი ნიშნით: 1. სანათლაგი არ შენდება ეკლესიისგან განცალკევებით და ეკლესიის სტრუქტურაშია ჩართული. 3. ისინი მცირე ზომისაა და არ არის გათვლილი ხალხის დიდ რაოდენობაზე; 2. რომაული სანათლაგები წრიული ან ოქტოგონური ფორმისაა, უძველესი ქართული სანათლაგები კი ფორმის მიხედვით შემდეგ ჯგუფებად შეიძლება დაყვით:

- ა) სანათლაგები ორაფსიდიანი (W-O) შიდა სტრუქტურით (ბოლნისი (478-493წწ.), ჯავახეთის წყაროსთავი (V-VI სს.), ნინოწმინდა (VI ს.);
- ბ) სწორკუთხა, კვადრატს მიახლოებული სივრცე (ანჩისხატი (VI ს.);
- გ) სწორკუთხა სივრცე აღმოსავლეთით აფსიდით (წვეროდაბალი (VI ს.), ბზიფი (IXს.), ქალეთი (IX-X სს.).

ამას გარდა, არის შემთხვევები, როცა სანათლაგად გამოყენებულია ნართექსი, სადაც მოწყობილია აუზი (მაგ. ბიჭვინტის ბაზილიკა - Vს., დრანდა - VII-VIII სს.).

სანათლაგებს შორის ყურადღებას იპყრობს თავისებური, ორაფსიდიანი ფორმა, რომლის დამკვიდრების მცდელობა ჩანს V საუკუნეში, რამდენადაც ორაფსიდიანია ბაპტისტერიუმის ადრეული (V-VI სს.) ნიმუშები ბოლნისის სიონში, ნინოწმინდასა და წყაროსთავში. ორაფსიდიანი სტრუქტურის სანათლაგი განსაკუთრებულ მოვლენად გამოიყურება ადრექრისტიანულ არქიტექტურაში. ა. ხაჩატრიანი, რომელმაც ბაპტისტერიუმებს სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა⁴,

2 Gengiuri N., Universal and Distinctive in Early Christian Ritual (Baptism and Baptisterium Architecture in Georgia). in: Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim. Dr. A. Mine Kadıroğlu'na Armağan. Ankara 2011, გვ. 227-238.

3 ორაფსიდიანი ფორმის სანათლაგებზე იხ. ნ. გენგიური, ქართული ადრექრისტიანული სანათლაგების არქიტექტურა. Byzantine Studies in Georgia - 3. Tbilisi. 2011.

4 A. Khatchatrian, Les baptistères paléochrétien. Paris, 1962.

ორაფსიდიანი სანათლავეების მაგალითებს არც იხსენიებს. როგორც ცნობილია, ორაფსიდიანი სივრცეები რომის ადრექრისტიანულ არქიტექტურაშიც ბაპტისტერიუმებთანაა დაკავშირებული. თუმცა აქ თვით ბაპტისტერიუმი ცენტრული ტიპისაა და მხოლოდ მისი კარიბჭეა ორაფსიდიანი (ლათერანის ბაპტისტერიუმი რომში, წმ. პეტრეს ტაძრის ბაპტისტერიუმი, მილანის ბაპტისტერიუმის კარიბჭეები). ცნობილია, ასევე, ეკლესიების ორაფსიდიანი ნართექსები (აბუ მინა IV-V ს, თოტირა VI ს., სან ვიტალე VI ს., მოგვიანებით კი ბოდრუმ ჯამი, ესკი ემარეტ ჯამი - XI ს-ის 70-80-იან წწ.⁵ და ა. შ.).

თავად სანათლავეი კაპელის სივრცის ორაფსიდიანობა საქართველოში დასტურდება. ჩვენში ასეთი სტრუქტურა გარკვეულწილად უნდა მომდინარეობდეს გვიანანტიკური აბანოებისთვის სახასიათო ორაფსიდიანი სივრცეებიდან. გვიანანტიკური ან ადრექრისტიანული აბანოების აუზები სწორედ ორაფსიდიანი სტრუქტურის სივრცეებში იყო განთავსებული. მსგავსი ნიმუშები მოიპოვება როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში: ნაქალაქე ძალისას აბანო (III ს.), სადაც ცივი, თბილი და ცხელი განყოფილებებისთვის განკუთვნილი სივრცეები – სამივე ორაფსიდიანი ფორმისაა; ორაფსიდიანი სათავსი არმაზის-ხევში აღმოჩენილი აბანოს (II-III სს)⁶ ცივი აუზისთვის განკუთვნილ სათავსშიცაა გამოყენებული. დასავლეთ საქართველოში გამოვლენილ აბანოთაგან მსგავსი სივრცეები აქვთ შუხუთის, ასევე, ნოსირის აბანოებს (IV-V სს)⁷.

საფიქრებელია, რომ ქრისტიანულ წარმოდგენებში სანათლავეის ორაფსიდიანი სივრცე ასოცირდება ცოდვებისგან განბანვის, სულის ცოდვით სიკვდილისგან გაცოცხლების სიმბოლოსთან⁸. საგულისხმოა, რომ უკვე ადრექრისტიანულ ხანაშივე გვაქვს სანათლავეი სივრცის სხვა სახეობაც – აღმოსავლეთით არსებული ერთი აფსიდით (წვეროდაბალი – V-VI სს.) და ეს ფორმა შემდგომ საუკუნეებშიც დასტურდება (ბზიფი – IX ს., ქალეთი – IX-X სს.), რაც იმის მაუწყებელია, რომ ორაფსიდიანი არქიტექტურული ფორმა სანათლავეის ფუნქციასთან მხოლოდ ადრეულ ხანაში, ანუ გარკვეულ პერიოდში, ისიც გარკვეულ ეკლესიებთან იყო დაკავშირებული. თუმცა შემდგომში სანათლავეებისთვის ორაფსიდიანი ფორმა არ გახდა საყოველთაოდ მიღებული წესი და ქრისტიანულმა იდეებმა გამოხატულების სხვა გზა იპოვა. ორაფსიდიანი სრუქტურა კი მცირე ზომის გუმბათოვანი ეკლესიის ტიპად გვხვდება (დორთ ქილისა (VIII-IX), კისისხევი (X), რომლებიც სხვა ნაშრომში⁹ განვიხილეთ და აქ აღარ შევჩერდებით.

მაგრამ როგორი იყო სანათლავეების ინტერიერების მოწყობა?

ადრექრისტიანულ ცენტრებში არსებული და დღემდე მოღწეული სანათლავეები, როგორც ცნობილია, შეიცავენ აუზებს, რომლებიც იატაკშია ამოჭრილი და სხვადასხვა ფორმა აქვს (წრიული, ჯვრისებრი, სწორკუთხა). ეს ელემენტი

5 P. Grossmann, Ghristliche Architektur in Ägypten, Leiden-Boston- Köln, 2002, გვ. 40. H. Brandenburg, Frühchristliche Kirchen Roms Vom 4. bis zum 7. Jahrhundert, 2004, გვ. 38.

6 ა. აფაქიძე, მცხეთა, I, თბ., 1955, გვ. 147; ა. აფაქიძე, ქალაქები და სამოქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში, I, თბ., 1963, გვ. 38-39.

7 П. Закарая, В. Леквинадзе, Археологические раскопки в Шухути. მაცნე, I, 1966.

8 ამ საკითხზე: ნ. გენგიური, ქართული ადრექრისტიანული სანათლავეების ...

9 ნ. გენგიური, დორთქილისას ორაფსიდიანი ეკლესია, საერთაშორისო კონფერენცია ტაო-კლარჯეთი. მასალები. თბ., 2010, გვ. 71-86.

სანათლავეების არქიტექტურის აუცილებელი კომპონენტია. საქართველოში არსებულ ეკლესიათაგან ორში – ბიჭვინტის ძველ ბაზილიკასა და დრანდაშია შემორჩენილი¹⁰, მაგრამ სხვაგან, ბოლნისში, ნინოწმინდაში, წყაროსთავში და სხვა ეკლესიების სანათლავეად მიჩნეულ სათავეებში აუზები, (რომლებიც იატაკშია ამოჭრილი) არ შემორჩა. მათ გამოვლენის ან არსებობა-არარსებობის დადგენის მიზნით არც ჩატარებულა არქეოლოგიური კვლევა. სანათლავეებში არქეოლოგიური კვლევა სამომავლო საქმეთა რიგში დგას, მაგრამ დღეისათვის არსებული მასალა, ვფიქრობ, მაინც გვაძლევს საფუძველს აღნიშნულ საკითხზე წამოვაცუნოთ ვარაუდები და ისინი გარკვეულად დავასაბუთოთ კიდევ.

ვფიქრობ, ადგილი შესაძლებელია, ზემოაღნიშნულ ბაპტიტურიუმებში იატაკში ჩატარებული აუზები არც არსებულებო. ჩვენი აზრით, რიგ ეკლესიებში ნათლობის რიტუალისთვის იატაკზე დასადგამი ქვის ემბაზები უკვე ადრექრისტიანული პერიოდიდან გამოიყენებოდა. ეს აზრი, შესაძლოა, მეტისმეტად თამამ განაცხადად მოეჩვენოს ვინმეს, რადგან V საუკუნიდან არც ემბაზები შემორჩენილა მრავლად - ნაპოვნი ისინი უფრო მოგვიანო ხანისაა. სამეცნიერო მიმოქცევაში უკვე შემოტანილია ცნობილი ემბაზები – წვეროდაბალიდან (V-VI სს.), ჟაღეთიდან (VI-VIII სს.), თაკვერიდან (VI-VII სს.), ანატორიდან (IX-X სს.) და ბზიფიდან (IX-X სს.)¹¹. ამას უნდა დაემატოს ჩვენ მიერ მოძიებული და შეგროვილი მასალა, რომელსაც სხვადასხვა პერიოდისაა: ემბაზები სოფელ ქვითკირის წყაროს ეკლესიიდან, ხოსპიოდან, დაშაშიდან და სხვა.

მართალია, V საუკუნის ემბაზები არ გვაქვს, მაგრამ უადრეს ეკლესიებში მოგეპოვება სხვა მეტად საინტერესო ელემენტები, რომლებიც ნათელყოფს ჩვენთვის საინტერესო საკითხს. ამ მხრივ, მეტად მნიშვნელოვანია არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ნოქალაქევი მიკვლეული ორი ეკლესია – ბაზილიკა და დარბაზული, რომლებიც ირიბად გვიდასტურებს უკვე V საუკუნის შუა ხანებში საქართველოში ემბაზების არსებობას: ორივეგან ნაპოვნი ეკლესიის კედელში დაყოლებული, გარეთკენ დახრილი კერამიკული მილი, რომელიც ემბაზის წყლისგან დასაცლელედ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული¹² (სურ. 1, 2). კედელში დატანებული მილები აღმოჩნდა ნოქალაქევის იმ ორ ეკლესიაში, რომლებიც V საუკუნის შუა ხანებით თარიღდება. მილის მდებარეობა მიგვანიშნებს, რომ ემბაზი აქ იატაკზე იდგა.

ნიშანდობლივია სხვა გარემოებაც: ნოქალაქევის ეკლესიებში ნათლობის რიტუალისთვის ცალკე სათავეს არ არის გამოყოფილი, ემბაზის განთავსების ადგილი თვით ეკლესიის სივრცეშია განსაზღვრული. ეს უპირატესად ნოქალაქევის პირველ ბაზილიკაზე ითქმის, რომელსაც პ. ზაქარაია V საუკუნის შუა ხანებით ათარიღებს. მან, როგორც ჩანს, სულ რაღაც ორმოცდაათიოდე წელი

10 ბოლო თვეებში ცნობილი გახდა სავალალო ფაქტი: სანათლავე აუზი დრანდაში უგუნურ აღდგენას შეეწირა. მასზე რუს ღვთისმსახურებს სრულიად ახალი, თანამედროვე კაფელით მოპირკეთებული სანათლავე აუზი დაუშენებიათ. ასე რომ, ძველი სანათლავე დღეს ფოტოებზედა შემოგვრჩა.

11 გამოქვეყნებულია ნ. იამანიძის მიერ: ნ. იამანიძე, ქართული ემბაზების ტიპოლოგიის საკითხისათვის. აკადემია, 4, 2002, გვ. 66-71; Nina Iamanidzé. Les installations liturgiques sculptées des églises de Géorgie (VIe-XIIIe siècles). Tournhout, 2010.

12 პ. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, ციხეგოჯი-არქეოპოლისი-ნოქალაქევი. ხუროთმოძღვრება, თბ., 1991, გვ. 114-117.

იარსება; დაინგრა გაურკვეველი მიზეზის გამო და უკვე VI საუკუნის დასაწყისში მასთან, თითქმის მასზე ააგეს ახალი ბაზილიკა - „ორმოცმოწამეთა“, რომელმაც საუკუნეებს გაუძლო და ჩვენამდე დღემდე გადაკეთებულმა მოაღწია¹³.

საფიქრებელია, ეს ეკლესიები იმ პერიოდისაა, როცა ნათლობის რიტუალის შესრულებამ ღია სივრცის ნაცვლად, დახურულ სივრცეში გადმონაცვლა და დაკანონდა. აქ ჯერ კიდევ არ გვაქვს ცალკე სათავისი ნათლობისათვის, ამ რიტუალის ჩასატარებლად ეკლესიაში „კუთხეა“ გამოყოფილი. ამ ნიშნით ნოქალაქევის ბაზილიკა წინ უნდა უსწრებდეს ბოლნისის სიონისა და სხვა სანათლავეიანი ეკლესიების მშენებლობას. საინტერესოა, რომ ნოქალაქევის უძველესი ბაზილიკის ემბაზი უნდა მდგარიყო ნართექსში, მის სამხრეთ მონაკვეთში. ნოქალაქევის სანათლავეის მდებარეობა ემთხვევა ბიჭვინტის ბაზილიკის სანათლავეის მდებარეობას: ორივეგან ბაზილიკის ნართექსის სამხრეთ ნაწილში გვაქვს ნათლობის რიტუალისთვის განკუთვნილი ადგილი; თუმცა შიდა გადაწყვეტა განსხვავებულია – ერთგან იატაკში ჩასმული აუზი გვაქვს (ბიჭვინტა), მეორეგან კი იატაკზე მდგომი ემბაზი უნდა ყოფილიყო (ნოქალაქევი).

ყოველივე ზემოაღნიშნული გვიდასტურებს, რომ **V საუკუნიდანვე საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ ეკლესიებში ნათლობის რიტუალისთვის განკუთვნილი ინტერიერისთვის ორივე ვარიანტი – აუზი და ემბაზი პარალელურად არსებობდა**. ასეთი მოვლენა გვაქვს აღმოსავლურ ქრისტიანულ ცენტრებში, სადაც აუზებთან ერთად IV-VI საუკუნეებში ემბაზებიც გავრცელდა (სირიაში, როდოსზე, ეგვიპტეში და ა. შ.) როგორც ცნობილია, 378 წელს კაპადოკიის კეისარმა ბასილმა ბრძანებულება გამოსცა მოძრავი ემბაზების თაობაზე, რომელიც ძვირფასი ლითონისგან უნდა დაემზადებინათ¹⁴.

ადრექრისტიანულ ხანაში, საქართველოში ემბაზების გავრცელების კიდევ ერთ არგუმენტად მიგვაჩნია „ნათლისღების“ კომპოზიციები, რომელნიც თავისებური იკონოგრაფიით გამოირჩევა. VI საუკუნის ბერიჯვრის და ბდაძორის სტელეზე, VIII-IX საუკუნეების უსანეთის და კარბის სტელეზე¹⁵ ამოკვეთილია „ნათლისღების“ რელიეფური კომპოზიციები, რომლებშიც ქრისტე მდინარე იორდანეს ნაცვლად ემბაზშია წარმოდგენილი (სურ. 3, 4, 5). ჟალეთის ემბაზის (VI-VII სს.) „ნათლისღებაში“ გამოსახული „მდინარეც“ ანალოგიურ ფორმას ატარებს – სწორკუთხაა (სურ. 6). ვფიქრობთ, აქ იმ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა რეალურად არსებულმა მდგომარეობამ - ემბაზების ფართო გავრცელებამ, სახარების სფუჟეტის ასახვაზე მოახდინა გავლენა და იკონოგრაფია შეცვალა.

კონკრეტულად რა მონაცემები გვაქვს სანათლავეის ინტერიერის აუცილებელ კომპონენტზე – ემბაზზე? საქართველოს ფარგლებს გარეთ, ქრისტიანულ

13 ცალკე თემა დარბაზული ეკლესიის საკითხი: აქ მილი საკურთხეველთან, ეკლესიის კედლის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთშია დაყოფილი. აქედან გამომდინარე, ემბაზი აფსიდთან უნდა მდგარიყო, რაც უცნაურია. კითხვას ბადებს ისიც, თუ რა აუცილებლობამ განაპირობა ბაზილიკაში არსებული სანათლავეის პირობებში, იქვე ახლოს, მეორე, პატარა ეკლესიაშიც მოეწყო ემბაზი? აქ ხომ არ გვაქვს საქმე სპეციალურად ნათლობისთვის აგებულ ნაგებობასთან? თუ ეს ასეა, მაშინ მისი აგება ბაზილიკის დანგრევას უნდა მოჰყოლოდა, მეორე ბაზილიკის დასრულებამდე, რომ შეესრულებინა თავისი ფუნქცია.

14 ნ. იამანიძე, ქართული ემბაზების ..., გვ. 66-71.

15 კ. მანაბელი, ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების საკითხისათვის. საქართველოს სიძველენი, №9, 2006, გვ. 51.

ცენტრებში –სირია-პალესტინაში, როდოსზე, ეგვიპტეში ცნობილია IV-VI საუკუნეების ქვის წრიული, ჯვრისებრი, მრავალწახნაგა ფორმების ემბაზები¹⁶. საქართველოშიც აღმოჩნდა ემბაზების ნაშთები. მათ თავდაპირველად სწორკუთხა ყუთისებრი ფორმა ჰქონოდათ. ასეთებია წვეროდაბალის და ჟაღეთის ემბაზები (სურ 7, 8). თავკეერის, ანატორის და ბზიფის ემბაზებს კვადრატული მოხაზულობა აქვთ. ვფიქრობთ, ჩვენში ემბაზის ფორმის ცვალებადობა მათი შექმნის პერიოდის განსხვავებულობაზე მეტყველებს. ყუთისებრი სწორკუთხა ემბაზები უფრო ადრეულად მიგვაჩნია, რის დასაბუთებაზეც ქემოთ შევჩერდებით. ხოლო შემდგომ პერიოდში, ალბათ IX-X საუკუნეებში, ხდება ამ ადრეული ფორმის ცვლილება. მაგალითად, ბზიფის ემბაზი გარე კვადრატული მოხაზულობისა და შიდა ჯვრისებრი მოხაზულობის კომბინირებას ახდენს, ქვითკირისწყაროს ემბაზი – რვაწახნაგისა და წრიული ფორმისა, ხოლო დაშბაშის ემბაზი მთლიანად წრიული მოხაზულობისაა.

ყველაზე გამორჩეულია ჟაღეთის ემბაზი, რომელსაც სწორკუთხა ფორმა აქვს და რელიეფებითაა შემკული (სურ. 8). ჟაღეთის ემბაზი დაზიანებული სახით შემორჩა: დარჩენილია სამი კედელი და ფსკერი. ფსკერი ცენტრისკენ დაქანებითაა ამოკვეთილი, ცენტრში კი ნახვრეტი აქვს დატანებული წყლისგან დასაცლელად. ამდენად, ზემოთ უკვე განხილული ეკლესიების კედლებში დატანებული კერამიკული მიღები ემბაზებიდან რომ იღებდა სათავეს, ეჭვს აღარ უნდა იწვევდეს. ჟაღეთის ემბაზის ოთხი კედლიდან სამი რელიეფებით შეამკეს, მეოთხე კი, ვიწრო მხარე – სრულიად გლუვია. საფიქრებელია, ამ მხრიდან ის კედელთან იყო მიდგმული. ყოველივე ადასტურებს ჩვენს ვარაუდს, რომ ემბაზები შიდა სივრცეში ერთ ადგილას მაგრდებოდა და წყლისგან დასაცლელად მილით იყო უზრუნველყოფილი.

რაც შეეხება ჟაღეთის ემბაზის თარიღს, დღეისათვის სამეცნიერო ლიტერატურაში ორგვარი მიდგომა არსებობს: ნ. ქადეიშვილი, მას ჟაღეთის ბაზილიკის თანადროულად მიიჩნევს და გარდამავალი ხანით, VIII-IX საუკუნეებით ათარიღებს¹⁷, ხოლო ნ. იამანიძე მას VI-VII საუკუნეებისად აცხადებს¹⁸, კ. მაჩაბელი – VI საუკუნისად¹⁹. ჩვენ რა შეგვიძლია ვთქვათ თარიღის თაობაზე? ბუნებრივია, ემბაზზე მოცემული რელიეფების დაწვრილებითი სტილისტური ანალიზი ამ შემთხვევაში დიდ სამსახურს გაგვიწვევდა, მაგრამ იმავდროულად ჩვენს სათქმელს სხვა მხარეს წაიყვანს. ამიტომ ამჯერად მხოლოდ ერთ, მნიშვნელოვან მომენტზე გავამახვილებთ ყურადღებას: ესაა სანათლავის ზომები - 85X60X45 სმ. ვხედავთ, რომ მისი მოცულობა არ არის გათვლილი ზრდასრულ ადამიანზე, შეუძლებელია მასში ნათლობა შესრულდეს წყალში მთლიანად დაფვლით²⁰, როგორც ადრეული ლიტურგიკა ითვალისწინებს. ეს კი მიუთითებს იმაზე, რომ ჟა-

16 A. Khatchatrian, Les baptistères paléochrétien. 1962, სურ. 79-89.

17 ნ. ქადეიშვილი, ჟაღეთის სუროთმოდვრული ძეგლი, თბ., 1964, გვ. 63-64.

18 ნ. იამანიძე, ქართული ემბაზების ტიპოლოგიის საკითხისათვის, აკადემია, 4, 2002, გვ. 66-71

19 კ. მაჩაბელი, ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების საკითხისათვის, საქართველოს სიძველენი, №9, 2006, გვ. 51.

20 ნათლობის რიტუალის თავისებურებების შესახებ ჩემი გამოკვლევა - N. Gengiuri, Universal and Distinctive ..., გვ. 227-238.

ლეთის ემბაზი ბავშვების მოსანათლად თუ გამოდგებოდა²¹. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, ადრექრისტიანულ ეპოქაში, როცა მოსანათლთა დიდი რაოდენობა იყო ზრდასრულ ადამიანებს შორის, ემბაზი ზომითაც შესაფერისი, მოცულობით დიდი უნდა ყოფილიყო. ქალეთის ემბაზი იმ ეპოქისაა, როცა მოსანათლთა შორის მხოლოდ ბავშვები იყვნენ. ამდენად, ის უნდა შორდებოდეს V საუკუნესა და იქნებ VI საუკუნის დასწყისსაც და შემდგომ ეპოქას უახლოვდებოდეს. ქალეთის სანათლავი, ვფიქრობთ, წარმოადგენს ადრეული ეპოქის ემბაზთა შემდგომ საფეხურს, შედარებით შემცირებულ ვარიანტს, რომელიც აგებულებითაც და ფორმითაც ძველს იმეორებს. ვფიქრობ, მისი თარიღი VI საუკუნის ბოლოსა და VII საუკუნისკენ იხრება.

ჩვენ გამოგვაქვს კიდევ ერთი დასკვნა, რომლის საფუძველიც ემბაზის ფორმის სიმბოლურ-ასოციაციური კავშირების ინტერპრეტაცია გვაძლევს: ემბაზის სწორკუთხა, ყუთისებრი ფორმის წინასახე, ვფიქრობთ, დასაკრძალი სარკოფაგია²². მისი სიმბოლიკა შემდეგია: როგორც იატაკში ჩატრილი აუზი განასახიერებს საფლავს, ისე სწორკუთხა ემბაზი განასახიერებს საფლავს. ორივეს აზრი ერთია: მკვდარი სულის გაცოცხლება, უკვდავების მინიჭება ნათლისღების გზით.

ცნობილია, რომ ნათლობასა და მკვდრეთით აღდგომას შორის მჭიდრო საღვთისმეტყველო და ლიტურგიკული კავშირი იყო, განსაკუთრებით ადრექრისტიანულ ეპოქაში. თავდაპირველად ნათლობის რიტუალი მხოლოდ აღდგომის დამეს ტარდებოდა, რათა ყოველ მოსანათლს ქრისტესთან ერთად გაეველო სიკვდილისა და აღდგომის, ხელახლა დაბადების გზა²³. ნიშანდობლივია, წმ. გრიგოლ ნოსელის სიტყვები: „ნათლობის წყალი არის ჩვენთვის ჭეშმარიტად საფლავიც და დედაც“²⁴. ნათლობის სხვა დღეებში ჩატარების დაშვება შედარებით გვიან მოხდა და ამან სააღდგომო ლიტურგიისა და ნათლობის ერთიანობის მტკიცე კავშირი დაარღვია²⁵. მიუხედავად იმისა, რომ ნათლობისთვის დაშვებული სხვა დღეებიც - შობა, ლაზარეს შაბათი, მაცხოვრის ნათლისღება და სულთმოფენობა, სააღვთისმეტყველო თვალსაზრისით ახალი სიმბოლიკით

21 მეორე მხრივ კი, იმასაც შეიძლება ნიშნავდეს, რომ ემბაზში მონათვლისას გამოიყენებოდა არა წყალში დაფვლის, არამედ წყლის მოსანათლზე გადასხმის წესი. ეს უკანასკნელი ჯერ კიდევ III ს-დან არის ცნობილი კატაკომბების მოხატულობის მიხედვით, მაგრამ ლიტურგიკაში, მაგალითად, ევროპაში შემდგომ, შუა საუკუნეებში დამკვიდრდა, ისევე როგორც ადამიანის ბავშვობაშივე მონათვლის წესი. ასე რომ, ორივე ვარიანტი შედარებით გვიანი მოვლენაა.

22 ცოტა ხნის წინ შევიტყვევ, რომ მსგავს დასკვნამდე მივიდა ჩვენი კოლეგა, ნინო იამანიძეც. ერთი საგნის ორი კვლევა, რომ ემბაზის სწორკუთხა ფორმის წარმომავლობაზე, მსგავს შედეგს იძლევა, ნიშანდობლივად გვესახება.

23 R. Krautheimer, *Iconography of Mediaeval Architecture*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 5 (1942), p.23 Annabel Jane Wharton. *Ritual and Reconstructend Meaning: The Neonian Baptistry in Ravenna*. The Art Bulletin, Vol. 69, No. 3 (Sep., 1987), Jonathan Z. Smith, "The Garments of Shame". *History of Religion*, LII, 1966, 217-38 Sebastian Brock, "Clothing Metaphors as a Means of Theological Expression in Syriac Tradition," (Eichstatter Beitrage, iv.), Regensburg, 1982.

24 ნ. ნიკოლოზიშვილი, „ნათელი-დო წყლისა და მიწისაგან“. ლიტურატიურა და ხელოვნება, № 3, 1991, გვ. 46.

25 ამ საკითხზე იხ. N. Gengiuri, *Universal and Distinctive ...*

აღივსო, ნათლობის უძველესი გაგების სიმბოლოდ დარჩა სანათლავეების (ემბაზის) ფორმა.

ქართულ წყაროებში დაცულ ცნობათაგან ამ მხრივ მეტად მნიშვნელოვანია შატბერდის ხელნაწერში დაცული „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს წმ. ნინოს მიერ წარმოთქმული უფლის სავედრებელი ლოცვა სამეფო კარისა და ერის ნათლობისას, სადაც მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრებაა მოხსენიებული: „..... რამეთუ იშვა ვითარცა კაცი, პატივ-ეცა ვითარცა ღმერთსა, **ნათელ-ილო** ვითარცა მსახურ-მან ვინმე შჯულისამან **წყლისა და მიწისაგან**, ხოლო მამით და სულით წმინდით ზეგარდმო იწამა და იდიდა, ჯუარს ეცუა, დაეფლა და აღდგა...“²⁶

წმ. ნინო ახსენებს ნათლისღებას „წყლისა და მიწისაგან“. წყალთან ერთად მიწის ხსენება სწორედ რომ ნათლისღების ზემოაღნიშნულ მნიშვნელობაზე მიგვანიშნებს: სიკვდილით ნათლისღება - ნათლობისას წყალში დაფვლა, განბანა და ამოსვლა სიმბოლურად უტოლდება მაცხოვრის სიკვდილს, დაფვლას და აღდგომას.²⁷

ამრიგად, შატბერდულ ხელნაწერში შემორჩენილი, „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს წმ. ნინოს ლოცვა ასახავს ნათლობის სწორად რომ ქართლის გაქრისტიანების თანადროულ და მასთან ახლოს მდგომი პერიოდის, IV-V საუკუნეების საღვთისმეტყველო გაგებას და ლიტურგიკულ მნიშვნელობას. ეს ყოველივე ვფიქრობთ, თავის მხრივ სანათლავეთა არქიტექტურულ აგებულებაზე და მოწყობაზეც (ემბაზის ფორმა) ახდენდა გავლენას.

ამრიგად, შემორჩენილი მასალის ანალიზი გვაძლევს შემდეგი დასკვნების გამოტანის საშუალებას:

1. ნათელია, რომ სანათლავეების არქიტექტურა საქართველოში მტკიცედ უკავშირდება ეკლესიის შენობას: სანათლავეისთვის ეკლესიაშივე გამოყოფილი ცალკე სივრცე ან ადგილი. ისინი ხშირ შემთხვევაში ეკლესიის მცირე კაპელა-ეკვდერების სახისაა. ამით ქართული სანათლავეები განსხვავდება ადრექრისტიანული ბაპტისტერიუმების ევროპული ნიმუშებისგან, რომლებიც ცალკე მდგომ, დიდი ზომის ნაგებობებს წარმოადგენს.

2. სანათლავე კაპელები, რომლებიც საქართველოშია დადასტურებული, არ არის ტიპური არქიტექტურული ფორმის. მასში გამოიყოფა რამდენიმე სახე: ორაფსიდიანი, სწორკუთხა და სწორკუთხა აღმოსავლეთით აფსიდით. აღსანიშნავია, რომ უადრეს ნიმუშებში არ დასტურდება ცალკე სივრცეების, სანათლავე კაპელების არსებობა (ბიჭვინტა - V ს., ნოქალაქევის ორივე V საუკუნის შუა ხანების ეკლესია), მათ საერთო სივრცის ნაწილი აქვთ დათმობილი (ძირითადად

26 შატბერდის კრებული, გამოსაცემად მოამზადეს ვ. გიგინეიშვილმა, ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1964, გვ. 323.

27 ნიკოლოზიშვილი, დასახ. ნაშრ. ნ. ნიკოლოზიშვილი აღნიშნავს, რომ შემდგომ, ნათლობის ასეთი გაგება უკვე დავიწყებული იყო, რადგან „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ზემოაღნიშნული ადგილი გაუგებარი აღმოჩნდა ლეონტი მროველისთვის, XI ს-ის ეპისკოპოსისთვისო. მასთან შესაბამისი ადგილი ასე იკითხება: „ნათელ ილო წყლისა და სულისა“. მან „მიწა“ „სულით“ შეცვალა, ხოლო XVI ს-ის ჭალაშვილისეულ ნუსხაში „სული“ „რჯულით“ შეცვალეს. ჩემი აზრით, ნათლობის გააზრება, როგორც მკვდრეთით ხელახლა დაბადებისა, არასოდეს დავიწყებულა. თუმცა აქცენტები შესაძლოა სხვაგვარად დაისვა, რასაც მოწმობს შემდგომი პერიოდის ემბაზების განსხვავებული ფორმა, რაც ზემოთ უკვე ვახსენე და სხვაგან დაწვრილებით შევეხებით.

სამხრეთ-დასავლეთი ნაწილი).

3. რაც შეეხება სანათლაგების შიდა მოწყობას, უადრეს ნიმუშებშივე დასტურდება ორი ვარიანტი: იატაკში ჩატრილი სანათლაგი-აუზი (ბიჭვინტა, დრანდა) და იატაკზე მდგომი ემბაზი (უადრესი – ნოქალაქევის V საუკუნის ეკლესიები). ვფიქრობთ, შემდგომ სანათლაგის ემბაზიანმა ვარიანტმა მოიპოვა უპირატესობა.

4. ემბაზების ფორმა საქართველოში სხვადასხვაგვარი გვაქვს – სწორკუთხა- ყუთისებრი, კვადრატული, წრიული, კომბინირებული (გარედან კვადრატი, შიგნიდან ჯვარი, ან რვაწახნაგა და წრე).

5. სწორკუთხა, ყუთისებრი ფორმა ახასიათებთ ემბაზების უადრეს ვარიანტებს. ეს მოხაზულობა უკავშირდება ნათლობის საღვთისმეტყველო გაგებას: ის სარკოფაგის ფორმას იმეორებს, ისევე როგორც იატაკში ჩაკვეთილი სანათლაგი აუზია საფლავის განსახიერება. ორივე მომდინარეობს ნათლობის გზით სიკვდილისგან გადარჩენის, საფლავიდან ამოსვლის, საუკუნო სიცოცხლის მოპოვების იდეიდან.

Nato Gengiuri

Peculiarities of Baptistery Chapels Structure in Georgian Early Christian Architecture

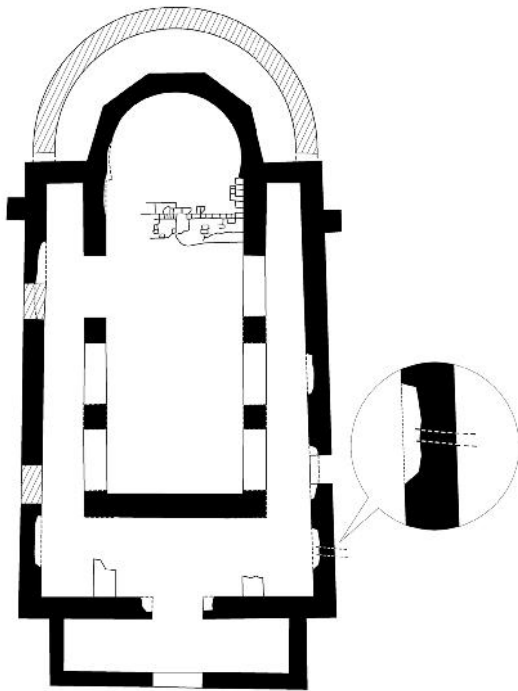
In Georgia, where Christianity was recognized as the state religion already in the 320s, ancient specimens of architectural spaces designed for baptisteries are attested from the 5th c. Literary sources suggest that the ritual of baptism was performed in a river, in the open air, and not in a building. This situation must have continued until the reign of Vakhtang Gorgasali (2nd half of the 5th c.). In his time the Church of Kartli obtained autocephaly, rituals were regulated. Presumably, baptisms began to be performed in baptisteries from that time.

Georgian specimens of baptisteries differ from Roman ones in two basic features: 1. A baptistery is not constructed separately from a church and is inserted in the church structure; 2. They are small and are not intended for a large number of people; 3. Roman baptisteries are circular or octagonal, whereas ancient Georgian baptisteries may be divided in three groups as to form:

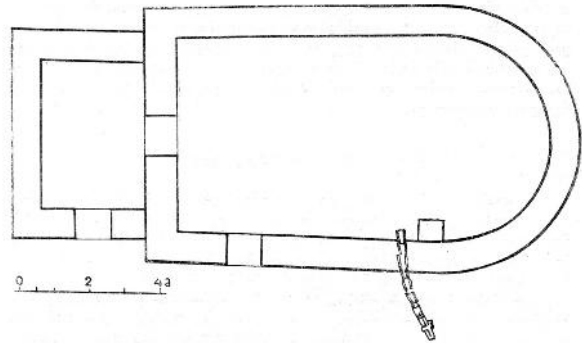
- a) Baptisteries with a double-apse (W-O) inner structure (Bolnisi (478-493), Javakheti Tsqarostavi (5th c.), Ninotsminda (6th c.));
- b) A rectangular, almost square space (Anchiskhati (6th c.));
- c) A rectangular space with the eastern apse (Tsverodabali (6th c.), Bzipi (9thc.), Zhaleti (9th-10th cc.)).

Noteworthy, early specimens of baptisteries (5th-6th cc.) are double-apsed. Such a structure must be derived from two-apse spaces, characteristic of Late Classical baths. In Christian beliefs the double-apse space of baptisteries is associated with cleansing from sins, restoring of soul, struck dead by sin. Subsequently, the double-apse form did not become a universally accepted rule for baptisteries - Christian ideas found another way of expression. The double-apse structure occurs as a small, domed church type (Dort Kilisa (8th-9th cc.), Kisiskhevi (10th c.)).

We believe this confirms that starting from the 5th century, piscina and baptismal fonts existed in parallel as part of the baptism interior in Georgian churches. Most importantly, churches found during archaeological excavations conducted in Nokalakevi (Archaeopolis) indirectly point to the existence of affusion fonts in Georgia in the 5th century. A ceramic pipe found in the wall of the church was probably used for draining water from the affusion font. Pipes installed in walls were found in two churches in Nokalakevi – a small, hall church and a basilica (both dating to the middle of the 5th century). The location of the pipe indicates that the font was placed on the floor. Baptism scenes encountered in early Christian monuments, which are distinguished by peculiar iconography, is yet another argument in favour of the existence of affusion fonts. Relief scenes on the stele of the 6th century Berijvari and the Bdazori stele, as well as on the 8th-9th century stele in Usaneti and Karbi, feature Christ in baptismal fonts rather than in the River Jordan. The `river~ featured in the baptism scene in the Zhaleti baptismal font (6th-7th centuries) has a similar form – that is, rectangular.



სურ. 1. ნოქალაქევის ბაზილიკა.
V საუკუნის შუა ხანები.



სურ. 2. ნოქალაქევის დარბაზული
ეკლესია. V საუკუნის შუა ხანები.



სურ. 3. ნათლისღება. ბერიჯვარი.
VI-VIII სს.



სურ. 4. ნათლისღება.
კარბი. VII ს.



სურ. 5. ნათლისღება. უსანეთი. VIII-IX სს.



სურ. 6. ნათლისღება. ჟაღეთი. VI-VII სს.



სურ. 7. სწორკუთხა ფორმის ემბაზი წვეროდაბალიდან. V-VI სს.



სურ. 8. სწორკუთხა ფორმის ემბაზი ჟაღეთიდან. VI-VII სს.

**ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერები წმ. იოანე ზედაზნელის
და მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრების შესახებ**
[(A) კოლექცია №№ 160, 170, 176]

2010-2011 წლებისთვის განზრახული იყო მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრის ტერიტორიის ინფრასტრუქტურის მოწყობა. დაგეგმილი სამუშაოები არ განხორციელდა, თუმცა არ არის გამორიცხული ეს საკითხი კვლავ დადგეს დღის წესრიგში. საამისოდ კი სათანადო კვლევებია წინასწარ ჩასატარებელი. მით უმეტეს, რომ არქეოლოგიურად მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტერი შესწავლილი არ არის.

ბოლო ხანებში არაერთი ნაგებობის სარეაბილიტაციო სამუშაოების შედეგად გამოვლინდა ადრეული სამშენებლო თუ არქეოლოგიური ფენები და შესაბამისად, საინტერესო აღმოჩენების მომსწრე გავხდით. დადებით შეფასებასთან ერთად გაჩნდა უკმარისობის შეგრძნება, ცხადია, ადრინდელი სამეცნიერო დასკვნების გადახედვა და ახალი აღმოჩენები მუდმივი პროცესია, მაგრამ ზემოაღნიშნული მოვლენების წინაშე თითქოს მოუშზადებელი აღმოვჩნდით. ამის მიზეზი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, შესაძლოა, სხვადასხვაგვარი იყოს, მაგრამ აშკარაა, რომ სამუშაოების დაწყებამდე კიდევ ერთხელ ერთიანად უნდა იქნას გააზრებული ნაგებობასთან დაკავშირებული გამოკვლევები, საისტორიო წყაროები თუ ადრე გამოთქმული ვარაუდები.

წინამდებარე სტატიაში საისტორიო წყაროების მიმოხილვისას დასმულია საკითხი მცხეთის წმ. ჯვრის და ზედაზნის მონასტრების ურთიმართების შესახებ, რამაც, ალბათ, არქიტექტურულ გადაწყვეტაზეც მოახდინა გავლენა.¹

არქიტექტორ ნიკოლოზ სევეროვის მიერ 1920-იან წლებში შესრულებულ მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის თავდაპირველი სახის გრაფიკულ რეკონსტრუქციაზე ნაგებობის სამხრეთით და ჩრდილოეთით თითო მაღალი კიბეა გამოსახული. შემდგომში კვლევამ კიბე აღმოსავლეთი მხრიდან გამოავლინა,² ჩრდილოეთიდან კი მისი არსებობა დასაბუთებული არ არის.³

1 სტატიაში დასმული თემის შესახებ მოწოდებული საყურადღებო მოსაზრებებისთვის მადლობას ვუხედი არქიტექტორ-რესტავრატორ იოსებ ბანძელაძეს.

2 1938 წელს მოიხსნა მცირე და დიდ ტაძრებს შორის არსებული მიწის ფენა, რის შედეგადაც გამოვლინდა კიბის 6 საფეხური. იქამდე ეკლესიის სამხრეთ სათავესში - რომელიც, ამავე დროს, მცხეთის ჯვრის დიდ და მცირე ეკლესიებს შორის გადასასვლელს წარმოადგენს - მიწის დონიდანვე შეიძლებოდა მოხვედრა.

3 ადრეულ პუბლიკაციაში გამოითქვა ვარაუდი, რომ ჯვრის მცირე ტაძრის ცენტრალური სივრცე მთლიანად მდგელმსახურებისთვის უნდა ყოფილიყო განკუთვნილი, ხოლო დამსწრეთათვის ეკლესიის გვერდითი ფრთები იყო დათმობილი, რაც, თითქოს, კიბის სახით ჩრდილოეთიდან ეკვდერში დამოუკიდებელი შესასვლელის არსებობაზე მიანიშნებს. იხ. ც. ჩახუნაშვილი, კიდევ ერთხელ მცხეთის წმინდა ჯვრის მცირე ტაძრის შესახებ. ACADEMIA, 2, 2011, გვ. 123; არქიტექტორ-რესტავრატორ იოსებ ბანძელაძის აზრით, ეკლესიას ჩრდილოეთიდან კიბე არ ჰქონია. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ფასადზე კვალი დარჩებოდა. ეს შეფასება ადრინდელ დაკვირვებას ეფუძნება, რადგანაც ამჟამად ამ

ქარაფის პირას მდგარი მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი ჩრდილოეთიდან მთელი სიმაღლით წარმოგვიდგება. აქედან მისი ორივე სართული სრულად იკითხება (სურ.1). კრიპტების სართულის ფასადი ყრუ მასივს წარმოადგენს.⁴ მის თავზე, ფასადის გაყოლებაზე არსებული ეგვიპტური ჩრდილოეთ მხარეს იხსნებოდა საგანგებოდ გაფორმებული პორტალით, რომლის განიერი თალი თავდაპირველად ეყრდნობოდა გეგმაში წრიული მოხაზულობის მძლავრ სვეტებს (სურ. 2). ამჟამად ფასადის ეს მონაკვეთი გარღვეულია, აღარც სვეტებია ადგილზე, ხოლო თალისაგან მხოლოდ მცირე ნაწილია შემორჩენილი. აქვეა ნაგებობის 2002 წელს შეწყვეტილი რესტავრაციიდან დარჩენილი ნახევრადგამოთლილი უფუნქციო სვეტი, რომელიც 2010 წლის სამუშაოს დროსაც შეინარჩუნეს (სურ 3).⁵

თუ ვიფიქრებთ, რომ ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადის საზეიმოდ გაფორმებულ პორტალს, არასოდეს ჰქონია თავისი პირდაპირი, ე.ი. შესასვლელის ფუნქცია, ამ ღიობის მთავარი დანიშნულება ეკლესიიდან ფართო პანორამის აღსაქმელი ხედის გახსნა ყოფილა. აღსანიშნავია, რომ აქედან პირდაპირი ხაზით მოჩანს ზედაზნის მთა, სადაც ახლა მაღალი ჯვარია ამართული (სურ. 4). ხომ არ არის ასეთი მხატვრული გადაწყვეტა ორი მნიშვნელოვანი საკრალური ადგილის ერთიანობის ერთგვარი კავშირი და ნივთიერი სიმბოლო?

ზედაზნის მთის და მცხეთის წმ. ჯვრის ერთად მოხსენიება ძველ ქართულ ლიტერატურაში ე.წ. „ასურელი მამების“ ქართლში მოსვლის აღწერიდანვე მოიპოვება. როგორც საისტორიო წყარო გვაუწყებს: “ღმერთმა იოანეს უჩვენა მთად ერთი მახლობლად მცხეთასა და ცხოველსა ჯუარსა ჩრდილოეთ კერძო, და აუწყა, რადთა ადვიდეს წუერსა მის მთისასა. და წიადვლო არაგვ და ადვიდა თაყუანის ცემად ჯუარისა პატიოსნისა და ვითარცა მოილოცეს, ადვიდა მოწაფითურთ მთასა მას ზედა.”⁶ სავარაუდოა, რომ ამ ორ უმნიშვნელოვანეს ქრისტიანულ კერას შორის მჭიდრო კავშირი შემდგომ ხანებშიც აუცილებლად იქნებოდა.

აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული, ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის XVII – XVIII საუკუნეების ხელნაწერები, რომლებიც მოიცავს ზედაზნის მონასტრის წინამძღვართა ქრონოლოგიურ ნუსხას შემდეგი სათაურით – „სახელები წმიდათა მათ მამათა, ქრისტეს მიერ აღ-

ფასადის წყობის დიდი ნაწილი შეცვლილია.

4 XIX საუკუნის დასასრულს კიდურა კრიპტა საცხოვრებელი სენაკის ფუნქციას ასრულებდა, რის გამოც შესასვლელი გაჭრეს, რომელსაც დასავლეთიდან დამცავი კედელიც კი მიუშენეს.

5 ტაძრის აღდგენის სხვადასხვა მეთოდი წლების განმავლობაში მუშავდებოდა და განიხილებოდა. იხ. ც. ჩახუნაშვილი, მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის დაცვის პრობლემები. საქართველოს სიძველენი, №13, თბ., 2009, გვ. 337-347; საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს ოფიციალური განცხადების მიხედვით: „მცხეთის მცირე ჯვრის უძველესი ტაძრის (VI ს.) აღდგენის მეთოდოლოგია წლების განმავლობაში ძველთა დაცვის სფეროს ერთ-ერთ ურთულეს პრობლემას წარმოადგენდა. სწორედ დაცვითი მეთოდების არარსებობის გამო ძველის აღდგენის საკითხი ვერ გადაწყდა ... კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული სააგენტოს გადაწყვეტილებით ტაძარზე მინიმალური ჩარევებით განხორციელდა კონსერვაცია“, იხ. www.heritagesites.ge.

6 ცხორებად წმიდისა მამისა ჩუენისა იოვანე ზედაძნელისაჲ, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი I, თბ., 1963, გვ. 201.

სრულბუღთა ზედაძენს შინა“. გარდა სახელეობისა, ნუსხა გვამცნობს მონასტრის წინამძღვართა მმართველობის წლების რაოდენობას და ზოგ შემთხვევაში - მცირე ეპიზოდებს მათი მოღვაწეობიდან.

ჩვენ საკვლევ თემასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით საყურადღებოა 1699 წელს გადაწერილი №160 ხელნაწერის შემდეგი ჩანართი: “ამბა ვაჰმან, რომელმან გზასა მისვლასა მისსა ჟამი შესწირა ქუემო ზედანით შინამდე – ლე წელ“. იმავე ამბავს №170,176 (1733, 1746 წწ.) ხელნაწერები შემდეგი სახით გადმოგვცემს: ამბა ვაჰმანმა ჟამი შეიწირა „ქემო ზადენით“.⁷ სიის მიხედვით ამბა ვაჰმანი ზედაზნის მონასტრის მეოთხე წინამძღვარია.

ზაზა ალექსიძის შეფასებით ნუსხაში: „... ტრადიცია შენახულია, გადამწერებს მაინც შეცდომები დაუშვიათ. საბედნიეროდ დღეს ჩვენ უკვე ვაქვს იგივე სია X ს-ის პირველი ნახევრის ხელნაწერით, რომელიც დიდად არა, მაგრამ მაინც განსხვავდება იმ ხელნაწერის მონაცემისგან, რომლითაც სარგებლობდნენ სპეციალისტები“.⁸ საუბარია წმ. ეკატერინეს მონასტერში დაცულ სინურ კრებულში (sin-50), „მოქცევაჲ ქართლისაჲს ქრონიკისა“ და „ასურელ მამათა ცხოვრების“ ძველ რედაქციებთან ერთად ჩართულ ზედაზნის მონასტრის წინამძღვართა ნუსხაზე, სადაც მხოლოდ წინამძღვართა სახელები და ზეობის წლებია ნახსენები, მათი მოღვაწეობის ამსახველი ეპიზოდების გარეშე. რიგით მეოთხე წინამძღვრად ამბა ვაჰმანის ნაცვლად სინურ რედაქციაში დასახელებულია ამბა ვალანი, თუმცა უცვლელია მისი რიგითობა და წინამძღვრობის წლები (35 წ.). გვიანდელი ნუსხის ამბა ვაჰმანი და სინური კრებულის ამბა ვალანი ერთი და იგივე პიროვნება უნდა იყოს. შესაძლოა, სახელის გადმოცემაში გადამწერს შეცდომა დაეშვა.

საკვლევით მუზეუმის ხელნაწერების ნუსხას თუ დავუბრუნდებით, ზედაზნის მონასტრის წინამძღვრების ღვაწლის ამსახველი ეპიზოდები აქ თვალსაჩინო და მნიშვნელოვანია მონასტრის ისტორიისათვის. ისინი ძირითადად სამშენებლო საქმიანობას ეხება. ერთ-ერთი ჩანაწერი მონასტრის მამასახლისის - იოვანეს მტრის ხელით აღსრულებას გვამცნობს, რომელიც არაბებს მოუკლავთ ზედაზნის მონასტერში.

ამ ფონზე უცნაურია ამბა ვაჰმანის ოცდათხუთმეტწლიანი მმართველობიდან რატომ არის განსაკუთრებით გამორჩეული ზედაზნის მონასტერში მისვლამდე მის მიერ ქემო ზადენში აღვლენილი წირვა. ეს ეპიზოდი უფრო ვრცელი დედნიდან უნდა იყოს შერჩევით ამოღებული და საფიქრალია, რომ მემატინის ჩანაწერი ჩვენთვის უცნობ, უფრო მნიშვნელოვან მოვლენასთანაა დაკავშირებული. ამის გასარკვევად უნდა ვიცოდეთ: 1. რეალურად როდის მოხდა საისტორიო წყაროში აღნიშნული ამბავი; 2. სად მდებარეობს ქემო ზადენი. 3. გასათვალისწინებელია ისტორიული კონტექსტი.

1. ნუსხაში მოხსენიებული წინამძღვართა ზეობის წლების მიხედვით მო-

7 ბოლო გამოცემა: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. 1₂ ელ. მეტრეველის რედაქციით, შეადგინეს და დასაბუჟდად მოამზადეს: თ. ბრეგაძემ, ც. კახაბრიშვილმა, თ. მგალობლიშვილმა, მ. ქავთარიამ, ლ. ქუთათელაძემ და ც. ჯღამაიამ, თბ., 1976, გვ. 227-228, 258-259, 278-279.

8 ზ. ალექსიძე, „მოქცევაჲ ქართლისაჲს ქრონიკაში“ დაცული ტრადიცია ასურელ მამათა ქართლში მოსვლის დროის შესახებ. ანალები, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, ჟურნალი ეძღვნება მარიამ ლორთქიფანიძის 85 წლის იუბილეს, თბ., 2008, გვ. 261-262.

ნასტრის მეოთხე წინამძღვრის (ამბა ვაჰმანის) მოღვაწეობა იოანე ზედაზნელის ქართლში შემოსვლის და მის მიერ მონასტრის დაარსებიდან 65 წლის შემდეგ უნდა დაწყებულიყო. ასურელ მამათა ქართლში მოსვლის თარიღის შესახებ სამეცნიერო წრეებში დიდი ხანია აზრთა სხვადასხვაობაა. ბოლო ხანების გამოკვლევათა მიხედვით შემდეგი მოსაზრებებია გამოთქმული: ვახტანგ გოილაძის აზრით - ასურელი მამები ქართლში 534 წლის ახლო ხანებში უნდა მოსულიყვნენ;⁹ დავით მერკვილაძე ასურელი მოღვაწეების ქართლში შემოსვლას 535 წლით განსაზღვრავს;¹⁰ „მოქცევაჲ ქართლისაჲს ქრონიკისა“ და „ასურელ მამათა ცხოვრების“ დღეისათვის ცნობილი უძველესი რედაქციების ტრადიციის გათვალისწინებით ზაზა ალექსიძე ვარაუდობს, რომ ასურელი მამები ერთად მოვიდნენ ქართლში დაახლოებით 510-513 წლებში.¹¹

ზედაზნის წინამძღვართა ნუსხებში მითითებული წინამძღვართა ზეობის წლების, რიგითობის და ასურელი მამების ქართლში მოსვლის შესახებ უკანასკნელი გამოკვლევების გათვალისწინებით ზედაზნის მონასტრის მეოთხე წინამძღვრის - ამბა ვაჰმანის (ძველი რედაქციით - ამბა ვალანის) მოღვაწეობა დაახლოებით VII საუკუნის პირველ მეოთხედში შეიძლება ვივარაუდოთ.

2. ტოპონიმ “ზედა ზადენისაგან“ განსხვავებით ყოფილი საეკლესიო მუზუმის (A) კოლექციის №№ 160, 170, 176 ხელნაწერებში მოხსენიებული “ქვედა ზადენი“ ცოცხლად არ შემორჩა. მისი ლოკალიზაციის შესახებ სხვადასხვა შეხედულება არსებობს - ერთ შემთხვევაში ესაა საგურამოსთან არსებული მონასტერი, რომლის მთავარი ეკლესიაა “ქასური გიორგი“;¹² არსებობს აგრეთვე მოსაზრება, რომ ქვედა ზადენი, რომელიც წარმართული ზადენის კერპის ტაძარს წარმოადგენდა, წიწამურთან მდებარეობდა;¹³ ჩვენი მხრიდან დავძენთ, რომ შესაძლოა, წინაქრისტიანული ქვედა ზადენი მცხეთის მოპირდაპირე მხარეს არსებულ მთაზე მდებარეობდა და იგი ზედაზნის მთაზე აღმართული ზადენის კერპის სატაძრო კომპლექსი ყოფილიყო.¹⁴ ქრისტიანობის აღიარების შემდეგ წმ. ნინოს მიერ აქ ჯერ ჯვარი აღიმართა, ხოლო მოგვიანებით - ეკლესიები ააგეს.

მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის ტერიტორიაზე წარმოებული სარესტავრაციო სამუშაოების დროს განხორციელებული მცირე დაზვერვების შედეგად ამ ტერიტორიაზე აღმოჩნდა ადრინდელი ნაგებობების ფრაგმენტები. ¹⁵ დღევანდელი მონაცემების გათვალისწინებით ვერ ვაზუსტებთ რა პერიოდისაა ეს უძველესი ნაშთები. ამისათვის სერიოზული არქეოლოგიური სამუშაოებია ჩასატარებელი.

წმინდა ნინოს მიერ აღმართული ჯვრის და ეკლესიების მშენებლობის შემდეგ

9 ვ. გოილაძე, ასურელ მამათა სამშობლო და საქართველო, თბ., 2002, გვ., 158.

10 დ. მერკვილაძე, ასურელი მამები VI ს-ის სირიელი მოღვაწენი საქართველოში, I, თბ., 2006, გვ., 78.

11 ზ. ალექსიძე, დასახ. ნაშრ., გვ., 262.

12 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 105; რ. ხვისტანი, მასალები საქართველოს ქრისტიანული არქეოლოგიისათვის, თბ., 2009, გვ. 93-94.

13 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1970, გვ. 448. ა. აფაქიძე, ანტიკური წყაროების სევსამორა-წიწამური (ლოკალიზაციის საკითხი არქეოლოგიური დაზვერვების შედეგებთან დაკავშირებით). ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტი, შრომები, IV, ნაკვეთი I, თბ., 1958, გვ. 138.

14 ც. ჩახუნაშვილი, კიდევ ერთხელ ... გვ., 118-130.

15 იქვე, გვ., გვ., 119-120.

ეს ადგილი უძლიერეს ქრისტიანულ კერად იქცა, რომლის მნიშვნელობა განუსაზღვრელად დიდია ქვეყნის სულიერი და პოლიტიკური ცხოვრებისათვის. ცხადია, იგი ზეგავლენას მოახდენდა იოანე ზედაზნელის მიერ ზედაზნის მთაზე დაარსებულ მონასტერზე.

ძველი ქართული ლიტერატურის მკვლევართა მიერ შენიშნულია, რომ წმინდა ნინოს და წმ. იოანე ზედაზნელისადმი მიძღვნილი პაგიოგრაფიული თხზულებების ტექსტებიდან აშკარად ჩანს მათი ავტორების მისწრაფება - წარმოაჩინონ იოანე ზედაზნელი წმინდა ნინოს მიერ დაწყებული საქმის გამგრძელებლად.¹⁶ “ზედაზნის მთა ჯვარი პატიოსანთან უშუალოდ არის დაკავშირებული, იგი ფაქტიურად ჯვარი პატიოსნის საუფლო ადგილია. ეს არის ჯვარი პატიოსანის “ჩრდილოეთ კერძო” მდებარე მთა, რომელიც სამონასტრო ცხოვრებით გაბრწყინებას საჭიროებს.”¹⁷

ამ ორი უმნიშვნელოვანესი საკრალური ადგილის ერთიანობამ, ვფიქრობთ, არქიტექტურაშიც იჩინა თავი - მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის ჩრდილოეთი ეგვიტერის უჩვეულოდ განიერი დასავლეთი ღიობი მცხეთისკენ იყურება, ხოლო ჩრდილოეთით საგანგებოდ გაფორმებული პორტალის მთავარი დანიშნულება ზედაზნის მთისკენ ხედის გახსნა უნდა იყოს.

ზემოთქმულის მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციის №160, 170 და 176 ხელნაწერებში მოხსენიებული „ქვემო ზადენი“ მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტერია, სადაც ზედაზნის მონასტრის წინამძღვარს ამა ვაჰმანს (სინური კრებულის მიხედვით ამა ვალანს) VII საუკუნის დასაწყისში უამისწირვა აღუევლინა, რის შემდეგაც იგი “შინ”, ანუ ზედაზნის მონასტერში დაბრუნებულა.

რატომ არის ეს ამავე განსაკუთრებით ხაზგასმული ზედაზნის მონასტრის წინამძღვართა ნუსხაში, სადაც სხვა მამამთავართა მნიშვნელოვანი საქმეებია ჩამოთვლილი, ნათლად არ ჩანს. მაგრამ ფაქტია, რომ ამა ვაჰმანის ზედაზნში ხანგრძლივი დროის მოღვაწეობიდან (35 წელი) ეს ეპიზოდი განსაკუთრებულად მიიჩნეის.

VI-VII საუკუნეების მიჯნა და VII საუკუნის პირველი ნახევარი ძალზე მშფოთვარე ხანაა ქართლისთვის. ირანსა და ბიზანტიას შორის კავკასიაში დამკვიდრებისთვის ბრძოლამ სარწმუნოებრივ სფეროში შეაღწია, რამაც დიდი ძვრები გამოიწვია, საბოლოოდ გაიყო ქართული და სომხური ეკლესიები. ქართლი ქალკედონური მრწამსის ერთგული დარჩა. არც მაზდეანობა ყოფილა ამ დროს დავიწყებული.

არსებობს მოსაზრება, რომ ასურელ მამათა მოღვაწეობა, შესაძლოა, მაზდეანობის წინააღმდეგაც იყო მიმართული და სწორედ ეს წარმოადგენდა ქართლში მათი მოსვლის ერთ-ერთ მიზანს.¹⁸

* * *

შესაძლოა, მცხეთის წმ. ჯვარზე იყოს საუბარი ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერებში ჩართული ზედაზნის წინამძღვართა ნუსხის შემდეგ მონაკვეთში: „სამუელ დიდი, რომელმან ქმნა ქუაბი ჯუარისაი კვ წელ, ზედაზნის დაჯდა, მამად იქმნა 3 წელ, მცხეთას კათალიკოსად დაჯდა ათოთხმეტ წელ.“ საისტორიო წყაროე-

16 რ. სირაძე, ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, I, თბ., 1992, გვ., 44; გ. კუჭუხიძე, “წმინდა იოანე ზედაზნელის ცხოვრების” უძველესი სახის აღდგენისათვის. ლიტერატურული ძიებანი, №26, თბ., 2005, გვ., 49-54.

17 გ. კუჭუხიძე, დასახ. ნაშრ., გვ., 51.

18 იქვე, გვ. 53-54.



ბში მცხეთის წმ. ჯვარი ხშირად შემდეგი ფორმით იხსენიება – „ჯუარი“, „ჯუარის ეკლესია.“¹⁹

აღნიშნული ნუსხის მონაცემებით, სამოელი ზედაზნის მეშვიდე წინამძღვარი, რომელსაც 28 წელი უმოღვაწია მონასტერში. ამასთან ერთად, თოთხმეტი წლის მანძილზე მას ქართლის საკათალიკოსო ტახტი ეპყრა და თუ გავითვალისწინებთ მჭიდრო კავშირს ორ მონასტერს შორის, ზედაზნთან ერთად, შესაძლოა, მცხეთის წმ. ჯვარის მამასახლისობაც ებარა.

წმ. ეკატერინეს მონასტერში დაცულ სინურ კრებულში ჩართული ზედაზნის წინამძღვართა სიის მიხედვითაც მეშვიდე წინამძღვრად სამოელია დასახელებული. გარდა სახელისა, ზეობის წლების რაოდენობაც ემთხვევა (28 წელი).²⁰

ასურველ მამათა ქართლში მოსვლის თარიღის შესახებ ბოლოდროინდელი მონაზრებების მიხედვით, ნუსხაში მითითებული ზედაზნის წინამძღვართა რიგითობის და მათი ზეობის წლების გათვალისწინებით სამოელის მოღვაწეობა დაახლოებით VIII საუკუნის პირველ ნახევარში ექცევა. ამ ასწლეულის პირველი მეოთხედში ქართლის სამღვდელმთავრო ტახტს მართლაც ფლობდა კათალიკოსი სამოელი.²¹

სხვა საკითხია, რას უნდა გულისხმობდეს „ქუაბი ჯუარისაი“. შესაძლოა აქ კლდეში ნაკვეთი განსახვეწებელი იგულისხმება, რომელიც სამოელ ქართლის კათალიკოსის ინიციატივით იქნა გამოკაფული და რომლის თავზე, ეკლესიაც იდგა. მაგრამ თუ ასეა, სად უნდა მდებარეობდეს იგი. გარდა ამისა, ისიც გასარკვევია, რატომ დადგა VIII საუკუნის დასაწყისში ახალი დასაკრძალის გამართვა, მცხეთის წმ. ჯვარი ხომ ქართლის ერისმთავართა საძვალეს VI-VII საუკუნეების მიჯნიდანვე წარმოადგენდა.²²

19 „ტფილისს, სიონი გაეშორა მკვდრთა, ხოლო ჯუარისა ეკლესიასა აკლდა და“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ის ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები, გამოსცა და წინასიტყვაობა დაურთო ზაზა ალექსიძემ, თბ., 2007, გვ. 20); „... მოვიდნენ სარკინოზნი . . . დაწუეს ჯუარი და მცხეთა . . .“, (ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1973, გვ. 134).

20 ზ. ალექსიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 262

21 ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 9, გვ. 19-20.

22 უკანასკნელი გამოკვლევების მიხედვით დოკუმენტურად დასაბუთებუთა, რომ მცხეთის ჯვარი ქართლის ერისმთავართა და მათი ოჯახის წევრთა საძვალეს წარმოადგენდა. ზაზა ალექსიძის გამოკვლევის მიხედვით სინას მთაზე, წმ. ეკატერინეს მონასტერში აღმოჩენილი X ს-ის I ნახევრის ხელნაწერი კრებულის ჩანართი მოგვითხრობს, რომ როდესაც გარდაიცვალა დედოფალი ლატავრი “... ასული სტეფანოზისი, დაჲ ადარნერსცისი, დედაჲ ბაგრატუნიანისაჲ და კუროპალატნიანისაჲ, და დაეფლა ჯუარს, მარიამ-წმიდას, ძით და ასულის წულითურთ“. ტექსტის მიხედვით მკვლევარი ასკვნის, რომ მცხეთის ჯვარის დიდი ტაძარი ღმრთისმშობლის სახელობის ყოფილა. (იხ. ზ. ალექსიძე, მცხეთის ჯვარი – მცველი ყოვლისა ქართლისა. ანალები, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, თბ., 2009, გვ. 156). შეიძლება გვეფიქრა, რომ ტაძარს მოგვიანებით შეუცვალეს სახელი, რაც არ არის უჩვეულო შუა საუკუნეების საქართველოში. ასე მოხდა, მაგალითად, მანგლისის ტაძართან დაკავშირებით, რომელიც თავიდან წმ. ჯვარის სახელობის იყო, ხოლო მოგვიანებით ღმრთისმშობლის სახელობაზე აკურთხეს, თუმცა საუკუნეების მანძილზე ძველ სახელსაც არ ივიწყებდნენ და ამ განთქმულ სალოცავს გვიან შუა საუკუნეებშიც ორივე სახელით მიმართავდნენ (იხ. მ. დვალი, მანგლისის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1974, გვ. 41). მცხეთის ჯვართან დაკავშირებით გვიანდელ პერიოდს გამორიცხვას ღმრთისმშობლის იმ სახით მოხსენიება, როგორც ეს სინურ ხელნაწერშია (“მარიამ-

მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის ტერიტორიაზე თვალნათლივ ჩანს რამდენიმე კრიპტა. მათი ერთი ჯგუფი მცირე ტაძრის სუბსტრუქციაშია განლაგებული, მაგრამ იგი არ მიეკუთვნება VIII საუკუნეს. როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, სამხრეთით მდებარე ბრტყელჭერიანი კრიპტა სუბსტრუქციაში არსებულ დანარჩენ სამ კამაროვან მოცულობაზე ადრეულია, ხოლო დანარჩენი – ეკლესიის მშენებლობის დროზე (545-586 წწ.) გვიანდელი ვერ იქნება.²³

მონასტრის მეორე, ნახევრად გამოქვაბული კრიპტა დიდი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთთან მდებარეობს. მის თავზე გვიანდელი შენობა დგას. 2010 წლამდე იგი წარმოადგენდა ლითონის ჭიმებით შეკრულ ნაგებობას, რომლის ორ ადგილზე ჩანგრეული იატაკის ქვეშ მოჩანდა კამაროვანი კრიპტა (სურ. 5). სარეაბილტაციო სამუშაოების შემდეგ მისი ინტერიერი სხვაგვარად გამოიყურება: კრიპტის თავზე დაიგო ცემენტის ხსარის საფარიანი იატაკი, დასავლეთით დატოვებული კვადრატული ღიობიდან შესაძლებელია კრიპტაში ჩახედვა, ჩასვლა შეუძლებელია (სურ. 6).

ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან ნაგებობის ფასადს ებჯინება თაღებით გახსნილი პორტიკისებრი მოცულობა, რომელიც ჯვრის დიდი ტაძრის სამხრეთ კარიბჭეზეა მიბჯინილი. სამშენებლო მასალად გამოყენებულია სხვადასხვა ზომის უხეშად დამუშავებული ქვა. მთლიანობაში, ჩანს, რომ ამ არქიტექტურული მოცულობის შესაქმნელად ხუროთმოძღვარს არ უმუშავია. ნაგებობა თითქოს ნაჩქარევად ააწყვეს მეორადი გამოყენების მასალით. უსისტემოდ დახვავებულ არქიტექტურულ ფორმებს შორის განსაკუთრებით თვალშისაცემია თაღის საყრდენად გამოყენებული, სწორკუთხა ბაზაზე დაყრდნობილი წრიული მოხაზულობის დაბალი სვეტი (სურ.7).

წყობაში ალაგ-ალაგ გამოირჩევა კარგად დამუშავებული კვადრები, თლილი ქვის თაღების ფრაგმენტები და აგურის მცირეოდენი ჩანართები.

არანაკლებ უსახურია უშუალოდ კრიპტის თავზე არსებული შენობა, რომელიც ნაწილობრივ ფარავს დიდი ტაძრის სამხრეთ ფასადს. ეს ვიწრო, კამაროვანი სათავსი, რომელიც ნახევრადგამოქვაბული კრიპტის თავზე დგას, აღმოსავლეთით სწორკუთხად სრულდება (ნახ.12). სამშენებლო მასალად გამოყენებულია სქელ ხსნარზე დაწყობილი ზედაპირმოსწორებული სხვადასხვა ზომის ქვა, მცირე რაოდენობით და უსისტემოდ – აგური. რეაბილიტაციამდე აღმოსავლეთ ფასადზე მკვეთრად გამოირჩეოდა დიდი ზომის თლილი კვადრები (სურ. 8). შენობის შიგნით, სულ ქვედა ნაწილში იმავე მასალით ნაწყობი ერთი რიგი გაუყვება ჩრდილოეთ კედელს. ინტერიერში გრძივი კედლები პილასტრებით და თაღებითაა დანაწევრებული. ჩრდილოეთი კედელი მთლიანად შევსებულია პილასტრებზე გადაყვანილი სამი თაღით, ხოლო სამხრეთით – ერთადერთი ვიწრო თაღია ნაგებობის უკიდურეს აღმოსავლეთ მონაკვეთში.

სათავსის აგურით და ნატეხი ქვით გადაყვანილი კამარა დასავლეთით მკვეთრი ტეხილით დაბლდება. რეაბილიტაციამდე ნაგებობის კარნიზის ფუნქციას ასრულებდა კედლის სიბრტყესთან გათანაბრებული ორ რიგად დაწყობილი აგური,

წმიდა“), რომლის მხოლოდ ერთეული შემთხვევი გვხვდება და ისიც ადრეულ ეპოქაში (იხ. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, გვ. 13; მ. ბულია, თეთრი უდაბნოს მოხატულობა და ადრეული ქართული მხატვრობის ზოგი საკითხი. საქართველოს სიძველენი, №15, 2012, გვ. 68, სქ. 77).

23 გ. ჩუბინაშვილი, მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, 1922-23, გვ. 43-44.

რომელსაც კრამიტით დაბურული ორფერდა სახურავი ეყრდნობოდა. რეაბილიტაციის შემდეგ შენობას თაროს მოყვანილობის გადანაკეცებიანი კარნიზი გაუკეთდა. ძლიერი დაზიანების გამო არ ჩანდა ნაგებობის აღმოსავლეთი კედლის დიობის კვალი. რეაბილიტაციის შემდეგ აქ სწორკუთხა სარკმელი გაჩნდა (სურ. 9). შენობას არც დასავლეთით აქვს სარკმელი. კედელზე არსებული წყობიდან ამოღებული სწორკუთხა მოყვანილობის კვადრი სამხერს წარმოადგენს.

ნაგებობის ქვევით არსებული კრიპტისთვისაც ანალოგიური მასალაა გამოყენებული. იგი ერთიან, კამაროვან სივრცეს წარმოადგენს. აღმოსავლეთით, იატაკიდან მაღლა გაჭრილია კონქისებრი გადახურვით დასრულებული სწორკუთხა მოსაზულობის ღრმა ნიშა. კრიპტა აღმოსავლეთით და ჩრდილოეთით მთლიანად მიწაშია შეჭრილი, დასავლეთით ქარაფის პირასაა, ხოლო სამხრეთიდან მისი აღქმა ზედ დადგმულ ნაგებობასთან ერთადაა შესაძლებელი (სურ. 10).

ზოგადი შეფასებით – კრიპტის თავზე დადგმული ნაგებობა და მის ჩრდილოეთ ფასადზე მიდგმული პორტიკისებრი მოცულობა, ალბათ, პრაქტიკული დანიშნულების რიგით ნაგებობას წარმოადგენდა, რომელსაც არ გააჩნია მხატვრულობის პრეტენზია. არც მათი მაშენებლები უნდა ყოფილიყვნენ გამოცდილი ოსტატები.

აღსანიშნავია ისიც, რომ კრიპტა და მასზე დადგმული შენობა დასავლეთით მიდგმულია გალავანზე, რომელიც ქარაფის პირს გაუყვება. გალავნის ქვევით სწორ რიგებად დალაგებული თლილი კვადრებით შემოსილი კედლის ქანია. იგი სუბსტრუქციის თავდაპირველ ფენას წარმოადგენს, რომელიც 1970-იან წლებში იქნა განახლებული (სურ. 11). მისგან განსხვავებულია გალავნის ნატეხი ქვის უსისტემო წყობა, რომელიც გვიანა შუა საუკუნეებზე მიანიშნებს და ალბათ, იმავე დროისაა, როდესაც ააგეს მონასტრის ტერიტორიაზე არსებული ფრაგმენტულად შემონახული სხვა სათავდაცვო ნაგებობები. რადგან კრიპტა და მასზე დადგმული შენობა ამ გალავანზეა მიდგმული, გამოდის, რომ იგი კიდევ უფრო გვიანდელია. ვფიქრობთ, ეს უნდა იყოს 1890-იანი წლების შემდგომი ხანა.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართულმა საზოგადოებრიობამ ნელ-ნელა დაიწყო მოქმედება ჯვრის მონასტრის გადასარჩენად. 1891 წელს გაზეთი ივერია გვამცნობს: „ჩვენ შევიტყვეთ, რომ ნაშთი მეხუთე საუკუნისა, ეგრედ წოდებული ჯვარის ეკლესია, რომელიც მცხეთის გასწვრივ, მტკვრისა და არაგვის მარცხენა ნაპირას მადლობზეაა აგებული, სასულიერო მთავრობას ჩაუბარებია ყოვლად სამღვდელოს ეპისკოპოსის ალექსანდრესათვის, რომელიც აპირებს თურმე ამ მონასტრის განახლებას და რიგიანად მოწყობას.“²⁴ 1894 წლის ივერიის მიხედვით: „რვა ივნისს, ოთხშაბათს ჯვარის მონასტრის დღეობა არის, რომელიც მდებარეა მცხეთის პირდაპირ, არაგვის გაღმა, გოლგოთას მთაზედ, ამ დღეს მრავალი მლოცველი დადის მონასტერში წირვაზედ, მცხეთიდან, წიწამურიდან, ავჭალიდან და ქალაქიდან.“²⁵

არ არის გამორიცხული, რომ დიდი ტაძრის კარიბჭეზე მიდგმული პორტიკისებრი ნაგებობა და კრიპტის თავზე არსებული შენობა XIX-XX სს-ის მიჯნაზე, სავანის აღორძინების მცდელობის დროს აქ დამკვიდრებული ბერების შემოქმედების ნაყოფი იყოს. ამ პერიოდში ჯვრის ტერიტორიაზე არ არსებობდა შენობები სამონასტრო ცხოვრებისთვის. ამავე დროს, სასიმაგრო ნაგებობების ნანგრევების სახით უამრავი სამშენებლო მასალა იქნებოდა ირგვლივ.

თუ შევაჯამებთ ზემოაღნიშნულ მოსაზრებებს, შეიძლება შემდეგი დასკვნების

24 ივერია, 1891, №127, გვ., 1.

25 ივერია, 1894, №119, გვ., 2.

გამოკვეთა: 1. ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის კოლექციაში დაცული ზედაზნის მონასტრის წინამძღვართა ნუსხაში მოხსენიებული „ქუაბი ჯუარისაი“ მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტერში უნდა ვიგულისხმოთ. 2. „ქუაბი ჯუარისაი“ - ის ინიციატორი უნდა იყოს VIII საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწე ქართლის კათალიკოსი სამოელი. 3. ნუსხაში მოხსენიებული „ქუაბი ჯუარისაი“ უნდა იყოს კრიპტა. ადგილის მნიშვნელობიდან გამომდინარე, იგი ქვეყნის მოსახლეობის მაღალი წრის ფენის წარმომადგენლების დასაკრძალად უნდა ყოფილიყო განკუთვნილი. 4. ჯვრის მონასტრის ტერიტორიაზე არსებული ამჟამად ცნობილი გამოქვაბული დასაკრძალი კამერებიდან არც ერთი არ შეესაბამება ზედაზნის მონასტრის წინამძღვართა ნუსხაში მოხსენიებულ „ქუაბი ჯუარისაი“ -ის.

მცხეთის წმ. ჯვრის ტერიტორია არ არის არქეოლოგიურად შესწავლილი. როგორც სტატიაში დასმული საკითხების, ასევე ანსამბლის რესტავრაციის და მონასტრის ინფრასტრუქტურის მოწყობის მთელი რიგი პრობლემების გადასაწყვეტად არქეოლოგიური მონაცემების გათვალისწინებაა აუცილებელი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მასალა მუდმივად არასაკმარის იქნება, რაც წლებია აფერხებს ამ სფეროში სწორი გადაწყვეტილებების მიღებას.

Tsitsino Chachkhunashvili

Manuscripts of the Former Ecclesiastic Museum (A 160, 170, 178) Concerning the Monasteries of St. Ioane Zedazneli and Holy Cross of Mtskheta

Manuscript copied in 1699 (A 160) mentions celebration of the service in `Kuemo (lower) Zadeni~ by Vahman (Valman – as evidenced by sin-50), the fourth Father Superior of Zedazeni monastery. Taking into account ascertained links between Zedazeni monastery and monastery of Holy Cross of Mtskheta, it can be supposed that `Kuemo Zadeni~ is the church of Holy Cross of Mtskheta, while, in terms of architecture, connection between these two monasteries is confirmed by the open porch to the north of the so called `minor church~ of Holy Cross oriented towards Zedazeni and the manuscript refers to the event of the first quarter of the 7th c. According to the same manuscripts, Samoel, seventh Father Superior of Zedazeni (first half of the 8th c.), `made a cave of the Holy Cross~ – this might imply a crypt to the south of the main church of Holy Cross; at present above the former a building of later date (presumably, turn of the 19th c. to the 20th c.) is erected (for the last time restored in the 21st c.). These, as well as other, issues can be further clarified after the archaeological study, which should be undertaken by all means.



სურ. 1. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი და მცირე ტაძრები, ხედი ჩრდილოეთიდან, 2006 წლის ფოტო



სურ. 2. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძარი, რეკონსტრუქცია, ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კავშირი „ამქარი“



სურ. 3. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძარი 2010 წლის რეაბილიტაციის შემდეგ, ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან, 2013 წლის ფოტო



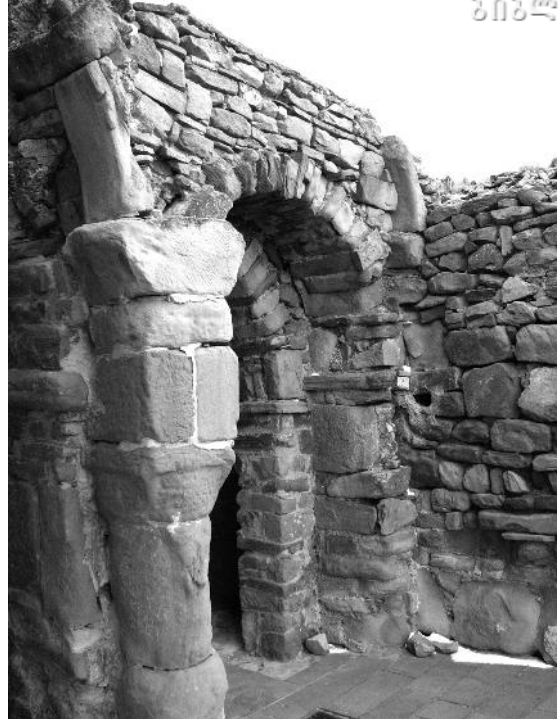
სურ. 5. მცხეთის
წმ. ჯვრის მონას-
ტრის დიდი ტაძრის
სამხრეთით მდე-
ბარე გვიანდელი
სათავსი რეაბილი-
ტაციამდე, ინტერი-
ერი, 2003 წლის
ფოტო



სურ. 4. ზედაზნის მთა, ხელი მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის
ჩრდილოეთი ეკვტერიდან



სურ. 6. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის სამხრეთით მდებარე გვიანდელი სათაფსი რეაბილიტაციის შემდეგ, ინტერიერი, 2013 წლის ფოტო



სურ. 7. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის სამხრეთით მდებარე ნაგებობაზე მიღებული პორტიკისებრი ნაგებობა, ფრავმენტი



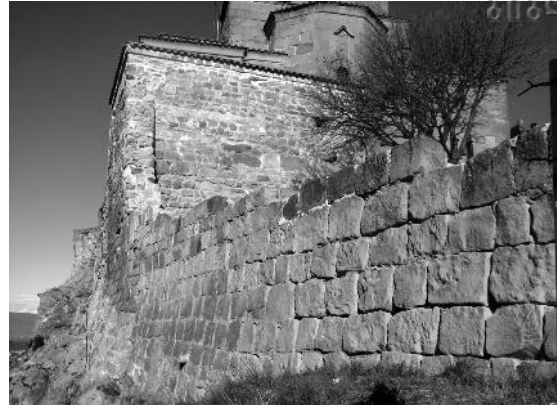
სურ. 8. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის სამხრეთით მდებარე გვიანდელი სათაფსი რეაბილიტაციამდე, აღმოსავლეთი ფასადი, 2007 წლის ფოტო



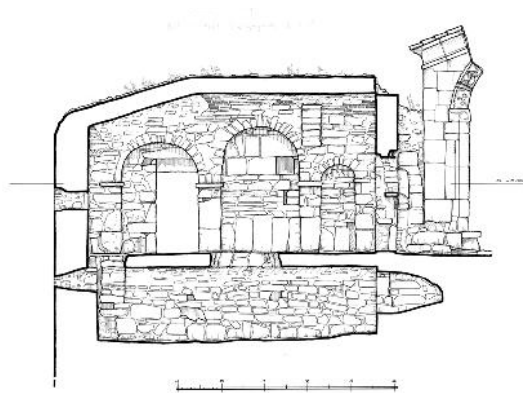
სურ. 9. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის კარიბჭე და სამხრეთით მდებარე გვიანდელი სათაფსი, რეაბილიტაციის შემდეგ, ხედი აღმოსავლეთიდან, 2013 წლის ფოტო



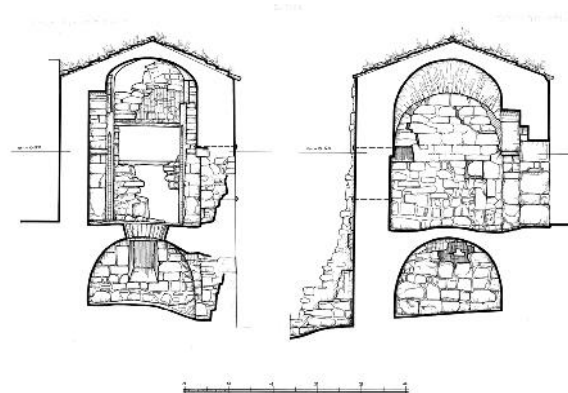
სურ. 10. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის სამხრეთით მდებარე გვიანდელი სათავსი რეაბილიტაციის შემდეგ, სამხრეთი ფასადი, 2013 წლის ფოტო



სურ. 11. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძარი, სუბსტრუქცია და სამხრეთ ფასადთან მდებარე გვიანდელი ნაგებობა, ხელი სამხრეთ - დასავლეთიდან, 2013 წლის ფოტო



ნახ. 1. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის სამხრეთით მდებარე გვიანდელი სათავსი, გრძივი ჭრილი, ხელი ჩრდილოეთით (2007 წლის მდგომარეობის მიხედვით) კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კავშირი „ამქარი“



ნახ. 2. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის სამხრეთით მდებარე გვიანდელი სათავსი, განივი ჭრილი, ხელი დასავლეთით და აღმოსავლეთით (2007 წლის მდგომარეობის მიხედვით), კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კავშირი „ამქარი“.

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

“უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში*

უფლის დიდების კომპოზიცია (Maiestas Domini) – საყდარზე დაბრძანებული მაცხოვრის ანგელოზთა მიერ განდიდების სცენა – შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში ძალზე გავრცელებულია. ეს თემა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაშიც მეტად პოპულარულია და, შეიძლება ითქვას, ქართველ ოსტატთა ერთ-ერთ უსაყვარლეს სფუჟეტს წარმოადგენს. მას საკმაოდ ხანგრძლივად, ადრეულიდან ვიდრე გვიანი შუა საუკუნეების ჩათვლით გაედევნება თვალს. ამდენად, ჩვენში უფლის დიდების კომპოზიციის იკონოგრაფიული რედაქციების მრავალფეროვნებაც სავსებით კანონზომიერად ჩნდება.

თემის ტრიუმფალურ-თეოფანიური ხასიათიდან გამომდინარე სცენის განთავსების ადგილები, ძირითადად, ეკლესიის ის საკრალური ნაწილებია, რომელნიც მნახველის ყურადღებას მაშინათვე იპყრობს: საკურთხეველის კონქი, გუმბათი, არქიტრავი, ტიმპანი და სხვა.

ვინაიდან ქრისტიანობის ტრიუმფის თემა განსაკუთრებით პოპულარული ადრე შუა საუკუნეების ხანაშია (სირია, მცირე აზია, ეგვიპტე), როგორც მაცხოვრის, ისე ღმრთისმშობლის დიდების კომპოზიციებს, სწორედ, ამ დროს ყველაზე უფრო ხშირად ვხვდებით. ეს სცენა შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში საუკუნეების მანძილზე (VII ს-ის პირველი ნახევრიდან X ს-ის ბოლომდე) საკურთხეველის კონქის თითქმის შეუცვლელ კომპოზიციას წარმოადგენდა. ბუნებრივია, „უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში (წრომის ტაძრის მოზაიკა - VII ს., თელოვანი - VIII ს., დავით გარეჯში: საბერეები და დოდორქა - IX ს., ნეზგუნი, ჩვაბიანი - X ს., ოთხთა ეკლესია - X ს., კუმურდო - XI ს., იშხანი - XI ს., ბოჭორმა - XII ს. და სხვა), ისევე როგორც საზოგადოდ მთელი აღმოსავლეთი საქრისტიანოს ადრეულ ხელოვნებაში (სირია – პალესტინა, საბერძნეთი, ეგვიპტე, კაბადოკია - აქაც იგი, როგორც წესი, საკურთხეველშია გამოხატული) რამდენიმე რედაქციით გვხვდება.² ამ კომპოზიციას ვხედავთ ადრექრისტიანული ხანის სახარების ყდის, საკურთხეველის ტრაპეზის ქვის, ბარძიმისა და სხვა საკულტო ნივთების გამამშვენებლადაც (ჩვიდალეს ტრაპეზის ქვა, VIII ს.; გოდესკალკის სახარება, VIII ს. და სხვ.).

აღსაყდრებული უფლის ანგელოზთაგან განდიდების კომპოზიცია ამ სცენის ყველაზე უფრო ლაკონიური რედაქციაა, ხოლო შედარებით გავრცობილი

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის (“შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება”) ფარგლებში.

1 ზ. სხირტლაძე, VIII-IX სს. „VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი საკითხები (თელოვანის ჯვარპატიოსანი და გარდამავალი ხანის მხატვრული ტენდენციები), 2003 წ. (დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად), გვ. 26-49; ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა (თელოვანის ჯვარპატიოსანი), თბ. 2008; Ch. Ihm, Die Programm der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden, 1960.

2 LCI, B. 3, Freiburg 1994, გვ. 136-142.

ვარიანტი გულისხმობს მახარებელთა, უფრო ხშირად კი, მათი სიმბოლოების – ტეტრამორფის: ანგელოზის, ღომის, ხარის, არწივის სახით და ქერუბიმ-სერაბიმთა (ცეცხლოვანი ბორბლებით) ფიგურების ჩართვასაც. უფალი ამ სცენებში თავიდან ევმანუელის ტიპით უწვევრული და წრეში (ან უბრალოდ ღრუბლებში) ჩასმული ისტორიული ტიპით წვევროსანი ცის კამარაზე გამოისახებოდა, ხოლო მოგვიანებით – ოვალური „დიდებით“ (მანდორლით) მოცული³. მანდორლის – წმინდა ნათების მაცხოვრის დიდების სცენაში გამოსახვა, აგრეთვე, წინასწარმეტყველთა აღწერას შეესატყვისება: „ვითარცა ხილვა მშუღლისად, ოდეს იყოს ღრუბელსა შორის დღესა შინა წვძისასა, ეგრეთ ხილვად ნათლისად მრგულივ“ (ეზეკ.1, 28). მაცხოვრის ფიგურის ოთხივე კუთხეში თავსდება მახარებელთა სიმბოლოები, რომლებიც უფრო ხშირად, ფრთებით და ხელში სახარებით გამოისახებიან, რითაც ისინი კოსმოსის ოთხ მხარეს განასახიერებენ. ოთხი რიცხვი, როგორც ოთხი სახარების სრულყოფილების, კოსმოსის წესრიგის, სისრულის, მუდმივობის, ზეციური იერუსალიმის სიმბოლო ხშირად ფიგურირებს *Maiestas Domini*-ს სცენებში⁴. მაცხოვრის მაღიდებელი ანგელოზები კი სამწმიდას (Trisagion) გალობენ (რაც, ზოგჯერ გამოსახულებათა თანმხლებ წარწერებშიც აისახება ხოლმე): „წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს, უფალი საბაოთ! სავსე არს ყოველი ქვეყანა დიდებითა მისითა“ (ესაია 6, 3).

თავისთავად ცხადია, უფლის დიდების საღვთისმეტყველო არსი ვითარცა თეოფანიისა (ღვთისჩენა, უფლის გამოცხადება) უპირველესად ესაია (2,19; 6,1-4) და ეზეკიელ (1,4-28; 43,4) წინასწარმეტყველთა ბიბლიურ ტექსტებსა და იოვანეს გამოცხადების (4, 2-9;) (აგრეთვე, მათე, 25,31) აპოკალიფტურ ხილვებს ეფუძნება, სადაც უფლის ზეჟამიერ, მარადიულ დიდებასთან ერთად უკანასკნელი სამსჯავროსთვის უფლის მეორედ მოვლინების წინასწარუწყებაცაა გამოხატული. „ხოლო რაჟამს მოვიდეს ძე კაცისად დიდებითა თვისითა, და ყოველნი ანგელოზნი მისნი მის თანა, მაშინ დაჯდეს საყდართა დიდებისა თვისისათა“ (მათე 25,31); „ვიხილე უფალი მჯდომარე საყდარსა ზედა მაღალსა და აღმატებულსა. და სავსე იყო სახლი დიდებითა მისითა. და სერაფიმნი დგეს გარემოდს მისსა, ექუსნი ფრთენი ერთსა, და ექუსნი ფრთენი ერთსა და ორითა უკუე დაიბურვიდეს პირსა, ხოლო ორითა დაიბურვიდეს ფერკთა და ორითა ფრინვიდეს“ (ესაია 6,1-2). „ვიხილე, და აჰა კარი განდებული ცათა შინა“ „და აჰა დგა საყდარი ცათა შინა და საყდარსა ზედა მჯდომარე“. „და შორის საყდრისა და გარემო საყდრისა ოთხნი ცხოველნი, სავსენი თუალითა წინადთ და უკუნადთ“. „და პირველი იგი ცხოველი მსგავსი იყო ღომისად, და მეორე ცხოველი მსგავსი იყო კუროდსად, და მესამესა ცხოველსა აქუნდა პირი კაცისად, და მეოთხე მსგავსი არწივსა მფრინვადესა. და ოთხთა მათ ცხოველთა თითოეულსა აქუნდეს ექუსნი ფრთენი გარემო, და შინაგან სავსე არიან თუალითა. და განსუენებად არა აქუს დღე და ღამე, არამედ იტყვან: წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი ღმერთი, ყოვლისა მპყრობელი, რომელი იყო და რომელი არს და რომელი მომავალ არს“. „და თაყუანის-სცემენ მას, რომელი-იგი ცხოველ არს უკუნითი უკუნისამდე, და დასხმენ გვრგვნთა მათთა წინაშე საყდრისა მის და იტყვან: ღირს ხარ შენ, უფალო ღმერთო ჩუენო წმიდაო, მიღებად დიდებისა და პატივისა და ძლიერებისა, რამეთუ

3 LCI, B. 3, Freiburg 1994, გვ. 136-142.

4 H.Berner, SJ. Meyer, Zur Symbolik frmittelalterlicher Majestasbilder. DAS MÜNSTER, 14 Jahr. Heft ¾. März-April 1961.

შენ დაჰბადენ ყოველნივე, და ნებითა შენითა იყვნეს და დაიბადნეს“ (გამოც. 4,1-11).

ამგვარად, წმიდა წერილში აღწერილ უფლის, როგორც სამყაროს დასაბამისა და სამყაროს შემქმნელის (მარადმყოფის, მარადმსუფვეის) სამარადუამო განდიდების, ერთი და უკანასკნელი სამსჯავროსთვის მეორედმოსვლისეული აღსაყდრებელი ქრისტეს, მეორე მხრივ, სახეთა მკაფიო გამოიჯენა თითქმის შეუძლებელია. ამ უფამო დროსა და სივრცეში შერწყმული ეს მოვლენები, ერთგვარად, იკონოგრაფიული თვალსაზრისითაც (მსგავსი იკონოგრაფიული მოტივით) ერთიანდება. სწორედ თავისი იდეური არსის გამოა, რომ *Maiestas Domini* მოგვიანებით (XI ს.-დან) „დღე განკითხვისას“ ვრცელი ფრესკული კომპოზიციების, ისევე, როგორც დასავლეთ ევროპის ეკლესიათა პორტალების (უმეტესად დასავლეთი, ესქატოლოგიური თემის ამსახველი ფასადის) სკულპტურის, განუყოფელი ნაწილი ხდება.

თავის მხრივ, ეს იკონოგრაფიული მოტივია ხოლმე გამოყენებული (ფაქტობრივად, „უფლის დიდების“ სრული კომპოზიცია მცირე ნიჟანსური განსხვავებებით), ასევე თეოფანიური ხასიათის სცენის – „ქრისტეს ამადლების“ კომპოზიციის ზედა რეგისტრისთვისაც. „მაცხოვრის დიდება“ რომ „ამადლების“ მისტიკურ, „დროისუწინარეს“ ხატად შეიძლება იყოს გააზრებული, წმ. იოანე ოქროპირის ამადლების დღესასწაულის საკითხავში მოხმობილი ფსალმუნის წინასახეობრივი ტექსტიდანაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ: „ადახუენით ბჭენი თქუენნი, მთავარნო, და აღეხუენით ბჭენი საუკუნენი და შევიდეს მეუფე დიდებისა“⁵ (ფს.23,7)⁵. „კსენებად აღდგომისად მიანიჭებს კაცთა ძლევა(104r)სა სიკუდილისასა, ხოლო დღესასწაული ესე აღმადლებისად ზეცად შესცვალებს სღვასა ამას ქუეყანისასა და ჰყოფს ცასა სავალ კაცთა“⁶

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, „უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ლაიკონიური, პირობითი, მეტაფორული სამეტყველო ენის მოცემულობის კვლად ერთიან ტრანსცენდენტურ მოვლენად განზოგადებულ-გამთლიანებულ, ღვთის გამოცხადების სახვითად გამომხატველ არქექტიპულ, პარადიგმულ ხატად იქცა.

გვიანი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში ეს კომპოზიცია სპორადულად გვხვდება. საინტერესოა, რომ 1400 წლის შემდგომ რუსული (შემდგომში ქართული) ხატების „ძველი დღეთადს“ „მეუფე მეუფეთას“ ან „მამობის“⁷ გამოსახულებები „უფლის დიდების“ კომპოზიციის მოგვიანო, ტრანსფორმირებულ ვარიაციას წარმოადგენს. აქაც, გამოსახულებათა საღვთისმეტყველო კონცეფცია უფლის მარადმყოფობისა და მისი სრული, ღვთაებრივი გამოცხადება-გამოჩინების (ტრინიტარული ასპექტის გამოვლინებით; სამება-ქრისტიანობის მთავარი დოგმატია) სახისმეტყველებაა.

საქართველოში ტრიუმფის იდეით განმსჭვალული ადრექრისტიანული ხანის (V-VII სს.) ქართულ სკულპტურაში უფლის დიდების ამსახველ კომპოზიციებს ვხვდებით როგორც ეკლესიის საფასადო დეკორში (უმეტესად შესასვლელების

5 ნ.ჩხლაძე, მარტივლის მონასტრის მხატვრობის სახისმეტყველებისათვის. ნარკვევები, V, თბ. 1999, გვ. 101-115

6 კლარჯული მრავალთავი (ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები XII), ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო თამილა მგალობლიშვილმა, თბ., 1991 წ. „საკითხავი წმინდისათანასი აღექსანდრიელისად, მთავარეპისკოპოსისად, ამადლებისათვის უფლისა ჩვენისა იესუ ქრისტესა“, გვ. 307.

7 ნ. ჩხლაძე, „მამობისა“ და „ახალი აღთქმის სამების“ იკონოგრაფიული გამოსახულება ქართულ კედლის მხატვრობასა და ხატწერაში. ნარკვევები VII (აკად. შ. ამირანაშვილის სახ. საქართ. ხელ. სახელმწ. მუზეუმი) თბ., 2001, გვ. 75-84.

თავზე), ასევე კანკელებსა და სტელებზე.⁸ ამ თემის თავისებურ იკონოგრაფიულ, დაკუმშულ ვარიანტს წარმოადგენს **ხანდისის სტელა** (VII ს.) (სურ. 1), სადაც მაკურთხეველი მარჯვენითა და მარცხენა ხელში სახარებით გამოსახული, აღსაყდრებული მაცხოვარი გვერდით წახნაგზე წარმოდგენილი, მისკენ მფრენი ერთი ანგელოზის მიერ იდიდება. ანგელოზს ხელში საცეცხლური უკავია და, თითქოს, კმევით ადიდებს უფალს. აღსანიშნავია, მაცხოვრის თავის გასწვრივ ორსავე მხარეს მნათობთა – მზისა და მთვარის მსხვილად გამოკვეთილი გამოსახულებები, რომლებიც, ამ სცენაში, ქრისტეს კოსმოსზე მეუფების სიმბოლოდ უნდა იყოს გააზრებული. მზისა და მთვარის სემანტიკა ქრისტიანულ ხელოვნებაში, ძირითადად, ქრისტეს გამოსახულებებს უკავშირდება (ჯვარცმის, ჯვრის, ზოგადად, ქრისტეს თანმხლებია)⁹. თავისთავად ყურადსაღებია სტელის იკონოგრაფიული პროგრამის კონტექსტიც: მაცხოვრის ფიგურის ქვეშ, საყდარზე დაბრძანებული ჩვილედი ღმრთისმშობლის გამოსახულება - აგრეთვე ღმრთისმშობლის განდიდების რეპრეზენტაციულ სცენად უნდა ვიგულოთ.

ქართულ სკულპტურაში „უფლის დიდების“ დღეისათვის ჩვენთვის ცნობილი, ყველაზე გავრცობილი რედაქციის ერთადერთი მაგალითი **წებელდის კანკელის** (VIII-IX სს.) (სურ. 2) ერთ-ერთი ფილაა, რომელიც, სამწუხაროდ, ამჟამად დაკარგულია და მასზე მსჯელობა მხოლოდ ფოტოს მიხედვით შეგვიძლია.¹⁰ კანკელის დაზიანებული ფილის ზედა რეგისტრის ცენტრში წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო საყდარზე დაბრძანებული მაცხოვარი (ფოტოზე მისი მხოლოდ მცირე ფრაგმენტი ჩანს), რომლის ქვემოთ წინასწარმეტყველთა ხილვის ერთგვარ ილუსტრაციას ვხედავთ: ხარისა და არწივის თავები, კომპოზიციის მასშტაბურად ყველაზე მოზრდილი, ექვსფრთედი სერაფიმისა თუ ცრემლისებრი თვალებით დაფარული „მრავალთვალნი ქერაბინის“¹¹ ფიგურა (მასზე სუფევს აღსაყდრებული უფალი, ფს.17, 10-11) და, ბოლოს, მარჯვენა კუთხეში, წინასწარმეტყველის ფეხზემდგომი გამოსახულება (სავარაუდოდ, ეზეკიელის ან ესაიას), რომელსაც მარცხენა ხელით წიგნი აქვს მკერდთან მიბჯენილი, ხოლო მარჯვენა ხელი უფლისკენ აღუპყრია. როგორც ჩანს, სწორედ ეს კომპოზიცია განსაზღვრავდა წებელდის კანკელის მთლიან, თეოფანიური ხასიათის იკონოგრაფიულ პროგრამას¹².

უფლის განდიდების ძალზე საინტერესო და იშვიათ იკონოგრაფიულ ვერსიას წარმოადგენს **„შავი სოფლის“ ნასოფლარის ეკლესიის** (VIII-IX სს.) (სურ. 3) სარკმლის თავსართის რელიეფური გამოსახულება, რომელიც უფლის დიდების ან ამადლების კომპოზიციური სქემით არის გადაწყვეტილი.¹³ კომპოზიციის ცენ-

8 ნ. ალადაშვილი, უფლის და ღვთისმშობლის დიდების თემის ინტერპრეტაცია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში. საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხების (სეგტიცხოვლისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები 11-13 ოქტომბერი, 1995), თბ., 1998 წ., გვ. 18-23; კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ. 2008.

9 LCI, B. 4, Freiburg 1994 . გვ.178-180.

10 ეს, პ. უგაროვას მიერ გადაღებული ფოტო ღ. ხრუშკოვას წიგნშია გამოქვეყნებული. წებელდის დაზიანებული კანკელის ზოგიერთი ფრაგმენტი სოხუმის მუზეუმში, ხოლო ნაწილი ეროვნული მუზეუმის, შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმშია დაცული.

11 ესაია 1, 22; 6, 3; ეზეკ. 1, 14-23.

12 Л.Г.Хрушкова, Скульптура раннесредневековой Абхазии V-X века, Тб.1980. ქვის ფრაგმენტი აღმოჩენილ იქნა ღ. შერვაშიძის მიერ 1964წ. წებელდის ეკლესიაში.

13 ე. თუმანიშვილი, სარკმლის თავსართი „შავი სოფლის“ ნასოფლარიდან. ძეგლის მეგობარი,

ტრს ამახვილებს სვეტებზე დაყრდნობილი, ნიჟარისებრი გადახურვის მქონე ნაგებობა, რომლისკენ მფრენი ორი ანგელოზი სიმეტრიულადაა გამოსახული. აქ გრძელი კაბებით მოსილი ანგელოზები (უთუოდ, პირობითად ნაჩვენები ქერობინ-სერობინნი) უჩვეულო იკონოგრაფიული ტიპით: ექვსი ფრთით, ორი ხელითა და ორი ფეხით წარმოდგებიან. სცენის ცენტრში აღმართული თაღოვანი კონსტრუქცია კი „შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პირობითად სოლომონის ტაძარს აღნიშნავს – ე.ი. ტაძარს, რომელიც უფლის სამყოფელი იყო“.¹⁴

ბორჯომის ტიმპანის (IX ს.) (სურ. 4) კომპოზიციაში¹⁵ უფლის დიდების თემის ინტერპრეტაციის თავისებურებას ქმნის ანგელოზთაგან განდიდებული ქრისტეს ქტიტორებთან (საერო პირები, რომელთა ვინაობაც ცნობილი არ არის) ერთად წარმოდგენა. ეპოქის სტილის შესაბამისი დეკორატიული და ექსპრესიული ხასიათის კომპოზიციაში საყდარზე დაბრძანებული ქრისტეს დისპროპორციულად მოზრდილი ფიგურა რელიეფური გამოსახულებით მჭიდროდ შევსებული ტიმპანის ცენტრალურ არეს, თითქმის, სრულად ავსებს. მისადმი აღორაჯის უსუსტო გადმოცემული, ბევრად მომცრო ზომის, მფრენი ანგელოზები ქრისტეს თავის გასწვრივ, აქეთ-იქით სიმეტრიულად თავსდებიან. მაცხოვრის გვერდით მხარეებზე ორი ქტიტორის როგორც ზომით, ისე ადგილმდებარეობით ხაზგასმული მნიშვნელოვანებით წარმოდგენილი ფიგურა, ანგელოზების მსგავსად, მაცხოვრისადმი თავყვანისცემის ნიშნად გაწვდილი ხელებით წარმოჩნდება.

სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის ფრონტონში ჩაწერილი „უფლის დიდების“ კომპოზიცია (XI ს.) (სურ. 5) ექვსი სტატიული მოტივებითაა „გამდიდრებული“. საყდარზე დიდებით დაბრძანებული მაკურთხეველი მარჯვენით, ხოლო მარცხენა ხელში სახარებით გამოსახული მაცხოვრის ორსავე მხარეს, საყდარზე თითქმის მიბჯენილი, ფრენის პოზაში ნაჩვენები ანგელოზები ხელით სხვადასხვა ატრიბუტებს იკავებენ: მარცხენა ანგელოზს სურა უჭირავს (ღვინით – ქრისტეს სისხლით ზიარების აღმნიშვნელი), ხოლო მარჯვენას – სეფისკვერი (პურიით – ქრისტეს ხორცით ზიარების სიმბოლო). „აქ მინიშნება ექვსი სტატიაზე ჩართულია უფლის დიდების განზოგადებულ სცენაში და ქრისტეს მეორედ მოსვლას უკავშირდება. ამგვარად, ექვსი სტატია, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს ქრისტეს მსხვერპლშეწირვას და, ამდენად, კაცობრიობის ხსნის ზოგადი ამსახველია, აქ გააზრებულია მეორედ მოსვლისა და განკითხვის დღის კონტექსტში და, ამდენად, ესქატოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს“.¹⁶ ამას გარდა, ვფიქრობთ, უფლის დიდების სცენის ექვსი სტატიულ საიდუმლოსთან დაკავშირება სამარადილად განდიდებული უფლისგან მარადიული ცხოვნების (ზიარების გზით) მონიჭების სემანტიკას აღრმავეს.

სავარაუდოდ, „უფლის დიდების“ კომპოზიციის შედარებით გაგრძობილ ვარიანტს უნდა ასახავდეს **სვეტიცხოვლის კანკელის** ნატიფი ოსტატობით შესრულებული რელიეფური გამოსახულებაც (X-XI სს.), რომლის მარტოოდენ ფრაგმენტიაც ჩვენამდე მოღწეული¹⁷ (სურ. 6). ფილაზე ორნამენტირებული ჩარჩოთი მოვლენებული კომპოზიციის მხოლოდ მარჯვენა ნაწილია შემორჩენილი, ხოლო, სავარაუ-

60, 1982, გვ. 21-27.

14 ე. თუმანიშვილი, სარკმლის თავსართი . . . დასახ. ნაშ., 1982, გვ. 22.

15 ეს რელიეფური ფილა დღეისათვის დაკარგულია.

16 ნ. აღადაშვილი, მცხეთის XI საუკუნის სვეტიცხოვლის ტაძრის სკულპტურული დეკორი და მისი თეოლოგიური პროგრამა. „ლოგოსი“ I, 2003 წ., გვ. 28-33.

17 ინახება საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმში.

დოდ, კომპოზიციის ცენტრში საყდარზე დაბრძანებული უფლის გამოსახულებების მსოლოდ მცირე კვალია იკითხება. ფილის ზედა რეგისტრში რელიეფურად კვეთილ მედალიონში მოთავსებული ფრთებგაშლილი, ფრონტალურად გამოსახული ანგელოზის ფიგურაა წარმოდგენილი. იგი, ერთგვარად, ქრისტეს იკონოგრაფიულ ტიპს – „ქრისტე დიდისა ზრახვის ანგელოზს“ მიემსგავსება, რაც მისი ღვთიურობის ბიბლიური მინიშნებაა (ეს.9.6¹⁸). ანგელოზის ქვეშ ექვსფრთედი ქერობინის ან სერობინის მოზრდილი ფიგურაა პლასტიკურად გამოკვეთილი. ვფიქრობთ, ანგელოზისა და ქერობინის იდენტური გამოსახულებები კომპოზიციის სიმეტრიულად, მის მარცხენა მხარესაც იქნებოდა.

სრულიად განსხვავებულ კომპოზიციას გვთავაზობს **მარტვილის** ტაძრის დასავლეთი ფასადის ფრონტონში წარმოდგენილი ფეხზე მდგომი ქრისტეს გამოსახულება (X ს.) (ჰიპეტროფირებულად ნაჩვენები მაკუროთხეველი მარჯვენით და მარცხენა ხელში სახარებით), რომელიც, მართალია, უფლის დიდების კომპოზიციად ვერ ჩაითვლება, თუმც მისი თანმხლები, მსხვილი გრაფემებით გამოკვეთილი წარწერა: „მე ვყო ცად ხელი ჩემი, ვფუცო მარჯვენასა ჩემსა და ვთქუა: ცხოველ ვარ მე უკუნისამდე“¹⁹ ქრისტეს დიდების იდეის გამომხატველია.²⁰

მარტვილის რელიეფის მსგავსად, თეოფანიური ხასიათისაა **ნიკორწმინდის** დასავლეთი ფასადის ფრონტონის (სურ. 7), გირჩებით (სიცოცხლის წყაროს, ცხოვნების სიმბოლო²¹) გამშვენებული, აღსაყდრებული მაცხოვრის კომპოზიციაც (XI ს.), რომელიც ერთგვარად მისი ღვთაებრივი, დაუსრულებელი დიდების შთამბეჭდავ ხატს ქმნის. ყურადსაღებია ისიც, ტაძრის მდიდარი სკულპტურული დეკორის თეოლოგიურ - იკონოლოგიური პროგრამა ხომ უფლის დიდებას ეძღვნება²² (მარტვილისა და ნიკორწმინდის ამ სკულპტურებში, რამდენადმე, ქრისტე-პანტოკრატორის იკონოგრაფიული ტიპიც შეიძლება ამოვიკითხოთ).

გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფურ სკულპტურაში კვლავ აღმოცენდება დიდი ხნით მივიწყებული „უფლის დიდების“ კომპოზიცია. XVII-XVIII სს. სამი ძეგლის: **ანანურის** (სამხ.ფასადი) (სურ. 8), **საგარეჯოს პეტრე-პავლეს** (სამხ.ფასადი) (სურ. 9) და **ყინციხის „გიგოს საყდრის“** (დას.ფასადი) (სურ. 10) ტიპპანები „უფლის დიდების“ ორიგინალურ და, ერთგვარად, არქაული ელემენტების შემცველ იკონოგრაფიული რედაქციის მქონე, თითქმის იდენტურ სცენებს გადმოგვცემს²³. ანანურისა და საგარეჯოს ეკლესიათა მუზარადისებრ შეისრული, სამოთხის წილად გააზრებული, მცენარეული ორნამენტით (ყურძნისა და გირჩების მოტივებით) დაფარული ტიპპანის ფორმას მორგებული „უფლის დიდების“ კომპოზიციაში უფალი და მისი მადიდებელი ანგელოზები (ნახევარფიგურებით გად-

18~ რამეთუ ყრმა იშვა ჩვენდა ძე, და მოგუეცა ჩუენ, რომლისა მთავრობად იქმნა მკარსა ზედა მისსა და პრქჷან სახელი მისი - დიდისა განზრახვისა ანგელოზი, საკვირველი თანგანმზრახი, ღმერთი ძლიერი, ჳელმწიფე, მთავარი მშვიდობისა, მამა მერმეთა საუკუნოსა“.

19 ლაპიდარული წარწერები. II ტ. (ქართული წარწერების კორპუსი, დასავ. საქართველოს წარწერები. ნარკვევები I (9-13 სს.). შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ვ.სილოგავამ) თბ. 1980, გვ. 35-36.

20 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ. 1957 წ. გვ. 23.

21 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის . . . დასახ. ნაშ., თბ. 1957 წ. გვ. 19.

22 ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის . . . დასახ. ნაშ., თბ. 1957 წ.

23 ე. კვაჭაბაძე, „გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურა (ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ყინციხის „გიგოს საყდრის“ რელიეფები)“, დისერტაცია, თბ. 2005.

მოცემული) ერთი დეროდან ამოზრდილი მცენარეული ყლორტის სამ წრფულ მარყუქისებრ ფოთოლებში (ანუ მედალიონებში) არიან განთავსებულნი. ანგელოზთაგან უფლის დიდების ეს კომპოზიციები როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით, ერთგვარად, განედლებული ჯვრის ასოციაციასაც ქმნის, ჯვრისა, რომელიც თავად არის ქრისტეს სიმბოლო. „გიგოს საყდრის“ ტიმპანის ანალოგიურ კომპოზიციაში ეს იდეა კიდევ უფრო მეტადაა გამახვილებული, აქ უფალი თავად გვევლინება განედლებული სახით წარმოდგენილი, მისი ნახევარფიგურა უშუალოდ ფოთლოვანი გაშლილი ყლორტიდან ამოიზრდება. ამ შემთხვევაში მედალიონებში მხოლოდ ანგელოზები²⁴ ისახებიან. კომპოზიციათა თავისებურ არქაულ იკონოგრაფიულ რემინისცენციაზე მეტყველებს ფიგურების მედალიონებში წარმოდგენა. მედალიონში – თუ წრეში, ქრისტეს (აგრეთვე მთავარანგელოზების), გამოსახვა მაცხოვრის უძველეს იკონოგრაფიულ ტიპს განეკუთვნება, რისი წარმომავლობაც საიმპერატორო იკონოგრაფიას (ე. წ. *imago clipeata*) უკავშირდება: მედალიონი იმპერატორის გამოსახულებით, რომელსაც ორი ფრთოსანი ვიქტორია მიაფრენს.²⁵ მაცხოვრის იკონოგრაფიაში განკაცებული უფლის თეოფანიის, მისი ღვთაებრიობის გამოვლენის ერთ-ერთ სახოვან ელემენტად მისი ნახევარფიგურად გამოსახვაცაა მიჩნეული.²⁶ ეს აზრი, მით უფრო მისი წრეში მოთავსებით ძლიერდება, რადგან წრე, ვითარცა მარადიულობისა და დაუსაბამობის სიმბოლო, უფლის ზეჟამიერ სუფევას, მეუფებას მიანიშნებს. აღსანიშნავია, რომ ბიზანტიაში მედალიონში მოქცეული უფლის გამოსახულებები ხატმებრძოლეობის შემდგომ ხანამდე შემორჩა; აქ, ამ დროისათვის წრიული ხატები ღოგოსის განხორციელების იდეის მატარებელნი იყვნენ.²⁷

ამ სამივე სცენაში (საერთოდ, ამ კომპოზიციის ძველთა უმეტესობაში) ქრისტეს ხელთ დახურული წიგნი უპყრია, ალბათ, სახარება (ახალი აღთქმის დასაბამი), როგორც ღვთის დაბეჭდული ჭეშმარიტი მცნება, სიტყვა (რომელიც თავად ქრისტეა - „პირველად იყო სიტყვა“)²⁸ მეორედ მოსვლის უამს გაცხადება (“და იქადაგოს სახარებაჲ ესე სასუფეველისაჲ ყოველსა სოფელსა საწამებელად ყოველთა წარმართთა, და მაშინ მოიწიოს აღსასრული“ - მათე 24, 14). ცნობილია, აგრეთვე ისიც, რომ *Maiestas Domini* –ის ზოგიერთ სცენებში ქრისტეს იოვანეს აპოკალიფსისის ხან დახურული, ხან კი გახსნილი წიგნი უპყრია.²⁹ შესანიშნავია მთავარანგელოზთა ატრიბუტიკაც: ანანურსა და საგარეჯოში მათ ხელთ გრაგნილები აქვთ, რაც აგრეთვე პარუსიის ერთ-ერთი სიმბოლოა.³⁰

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქართულ ძეგლებში უფლის დიდების იდეა ხშირად ამადლების კომპოზიციის სახით გადმოიცემა: „იგი აღიქმება არა როგორც

24 მეორე მედალიონში ანგელოზის ფიგურა არ არის ამოკვეთილი, როგორც ჩანს, მოქანდაკემ ვერ დაასრულა ნამუშევარი.

25 LCI, B. 2, Freiburg 1994, გვ. 268-275.

26 Rainer Warland, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*. Rom, Freiburg, Wien, 1986 (*Römische Quartalschrift*, 41. Supplementheft für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte), გვ. 105.

27 ზ. სხირტლაძე, VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი საკითხები ... 2003 წ. (დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად) გვ. 49.

28 იოვანე 1,1; „ნათელი ჭეშმარიტი“, იოვანე 1,9; „ნათელი სოფლისა“ იოვანე 8,12.

29 J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Münster, 1964 (2. Aufl.) გვ. 226.

30 LCI, B. 2, ... 1994, გვ. 337-338.

ქრისტეს ცხოვრების ერთ-ერთი ეპიზოდი, არამედ განზოგადებულ მნიშვნელობას იძენს, როგორც ქრისტეს მარადიული დიდების გამოხატულება, დაკავშირებული მის მეორედ მოსვლასა და ადამიანთა განკითხვასთან.³¹ ამგვარად, ქრისტეს ამადლება უფლის მეორედ მოვლინების იდეის (წინასწარ მაუწყებელი) მომცველიცაა. „ესე იესო, რომელი აღმადგა თქვენგან ზეცად, ეგრეთვე მოვიდეს, ვითარცა იხილეთ აღმავალი ზეცად“ (საქმე 1, 11); „ამადგა მეუფე იგი ზეცისად ძლევითა თვისითა“, „რამეთუ ბჭენი, რომელ საუკუნითგან დასშულ იყვნეს, განეხუნეს ამადლებასა მას“.³² ამ სიტყვების ღირსშესანიშნავი ილღუსტრაციაა, მაგ., საღოლაშენის ჭედური ღორფინის (XI ს.) „უფლის ამადლების“ კომპოზიცია, სადაც მანდორლის ნათლით მოსილი უფალი ორი ანგელოზის მიერაა ზაცად ამადლებული, ხოლო ზედა რეგისტრში წარმოდგენილ სხვა ორ ანგელოზს, უშუალოდ ცის კამარის ფონზე ხელთ კარები უპყრიათ (თანხლები წარწერაც ამას გვამცნობს).

მხატვრობისგან განსხვავებით, რელიეფურ ქანდაკებაში „ქრისტეს ამადლების“ სცენის შემოკლებული ვერსია გვხვდება, ანუ მხოლოდ ზედა, ზეციური რეგისტრი - უშუალოდ ანგელოზთაგან უფლის განდიდების სცენა. ამგვარი კომპოზიციაა ასახული **ქვემო ბოლნისის** ეკლესიის მთავარი შესასვლელის არქიტრავის რელიეფზეც (VI ს.), სადაც საყდარზე მჯდომ, წრიულ ნათელში ჩაწერილ მაცხოვარს ორი ანგელოზი აღამადლებს. ხანდისის ანალოგიური კომპოზიციის მსგავსად, ქრისტე აქაც ორივე მნათობის თანხლებით გამოისახება. საყურადღებოა ისიც, რომ ქვემო ბოლნისში ქრისტეს ამადლების გვერდით, მცირე შესასვლელის არქიტრავზე აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის ანგელოზთაგან განდიდების სცენაცაა გამოკვეთილი. უფლის ამადლების უფრო დაკუმშული რედაქციაა წარმოდგენილი **მცხეთის ჯვრის** (VI-VII სს.) მცირე შესასვლელის თავზე სწორკუთხედად წაგრძელებულ ჩარჩოში მოქცეულ კომპოზიციაში, სადაც ქრისტე, ნახევარფიგურის სახით მედალიონშია ჩაწერილი, მას ორი ანგელოზი აღამადლებს. **ბრღაძორის სტელაზე** (VI ს.), ისევე როგორც **მარტვილის ტაძრის** დასავლეთ ფასადზე (VII ს.) ოვალურ მანდორლაში მოქცეული, აღსაყდრებული ქრისტე ოთხი ანგელოზის მიერაა ზეცად ამადლებული. უფლისა და ღმრთისმშობლის დიდების თემის ასახვას, ზემოთ აღნიშნული ხანდისის სტელისა და ქვემო ბოლნისის არქიტრავის გარდა, ბრღაძორის სტელაზეც ვხვდებით: ქრისტეს ამადლებას ეწყვილება ღმრთისმშობლის სულის ამადლების კომპოზიცია.³³ უფლის ამადლების ორიგინალური რედაქციაა წარმოდგენილი **ხოჯორნის** ეკლესიის სამხრეთი პასტოფორიუმის ორ კაპიტელზე (ქრისტეს ამადლების ორი, თითქმის, იდენტური კომპოზიცია) (VI-VII სს.)³⁴. სცენის თავისებურებას ქმნის ის, რომ ოვალური მანდორლით მოსილი უფლის ამამადლებელი თითქოს არა ფრენით, არამედ ფეხზე მდგომი ორი ანგელოზი წარმოგვიდგება. კაპიტელის ფორმას ესადაგება ანგელოზთა თავს შემოვლებული, ზემოთ აპრეხილი ფრთების მოყვანილობაც. სცენის იკონოგრაფიულ ვარიაციად გვესახება

31 ნ. ალადაშვილი, უფლის და ღმრთისმშობლის დიდების თემის ინტერპრეტაცია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში. . . თბ., 1998 წ., გვ. 19.

32 იოვანე ოქროპირი, ამადლებისა უფლისა ჩვენისა. კლარჯული მრავალთავი...1991, გვ. 302.

33 კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ. 2008.

34 გ. გაგოშიძე, ხოჯორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ჩაშენებული ადრეული შუა საუკუნეების ქვასვეტები. ნარკვევები, V, თბ. 1999, გვ. 60-71.



ზედაზენის რელიეფური ფილის კომპოზიცია, სადაც „უფლის ამადლების“ კომპოზიციაში (VII ს., ძალზე დაზიანებული სახით შემორჩენილი) სასულიერო და საერო პირები არიან მრავლად ჩართულნი. **ნიკორწმინდის** (XI ს.) ტაძრის სამხ. ფასადის ფრონტონში მოთავსებული მეორედ მოსვლის სცენა (მისი აღმნიშვნელი თანმხლები წარწერით), ფაქტობრივად, კომპოზიციური თვალსაზრისით ქრისტეს ამადლების სახითაა გააზრებული. საყდარზე დაბრძანებული უფალი აქ ოთხი ანგელოზის მიერ ამადლდება. საყურადღებოა, კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, მესაყვირე ანგელოზებს შორის მაკურთხეველი მარჯვენის გამოსახვა, რაც, ვფიქრობთ, ამადლების (სულთმოფენობის ღვთიურ მოვლენასთან სინთეზში) სცენის ნაწილი უნდა იყოს: „მარჯუენითა უკუე მისითა ამადლდა და აღთქუმად სულისა წმიდისაჲ მოიღო მამისაგან და მოჰფინა, რომელსა-ესე აწ თქუენ ხედავთ და გესმის“ (საქმე, 2,33). მაცხოვრის ამადლების, აგრეთვე უცნაურ და სემანტიკურად მრავალმხრივ დატვირთულ კომპოზიციას გვთავაზობს საკმაოდ დაზიანებული კანკელის რელიეფური ფილა სოფ. გოგნის (თერჯოლის რაიონი) კარუგდებლის წმ. გიორგის ეკლესიიდან (XI ს., ქუთაისის მუზეუმი) (სურ. 11), სადაც გადმოცემულია აღსაყდრებული უფალი, რომელსაც აღამადლებს ოთხი ფეხზე მდგომი, სტატიკურად გადმოცემული ანგელოზი, რომელნიც ჯაჭვისებრ მანდორლას არიან ჩაჭიდებულნი. კომპოზიციის ზედა ნაწილში სამილიობიანი თაღელია გამოკვეთილი, ძნელია დაბეჯითებით ითქვას თუ ვისი თავებია მარჯვენა და მარცხენა თაღებში გამოსახული.³⁵ მათ იდენტიფიცირებაში, ვფიქრობთ, თვით თემის შინაარსი შეიძლება დაგვეხმაროს და ფრთხილი მოსაზრება გვათქმევინოს: შესაძლოა, აქ ბოლო ჟამის წინასწარმეტყველნი: ენოქი და ელია არიან გამოსახულნი, როგორც ხორციელად ამადლებული, ქრისტეს მეორედ მოსვლის მქადაგებელი წინასწარმეტყველნი.

უფლის ამადლების თემის განხილვისას უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ „ჯვრის ამადლების“ კომპოზიცია, რომელიც საღვთისმეტყველო არსით, ქრისტეს ამადლებას უკავშირდება და მასთან გაიგივებულია კიდევ, ვითარცა ჯვართან, როგორც მაცხოვრის უზოგადეს, უნივერსალურ სიმბოლოსთან და, ამდენად, იგი ღვთისჩენას (თეოფანიას – წმ. სამების ღვთაებრივ გამოვლინებას), მისი ტრიუმფით, დიდებით გამოჩინებას გულისხმობს. საქართველოში „ჯვრის ამადლების“ კომპოზიცია ადრექრისტიანული ხანიდანვეა ძალზე გავრცელებული და, თანაც, მას ქართულ ხელოვნებაში (რელიეფი, მხატვრობა) თითქმის მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე – VI ს.-დან XVII საუკუნემდე გავრცელება თვალს.

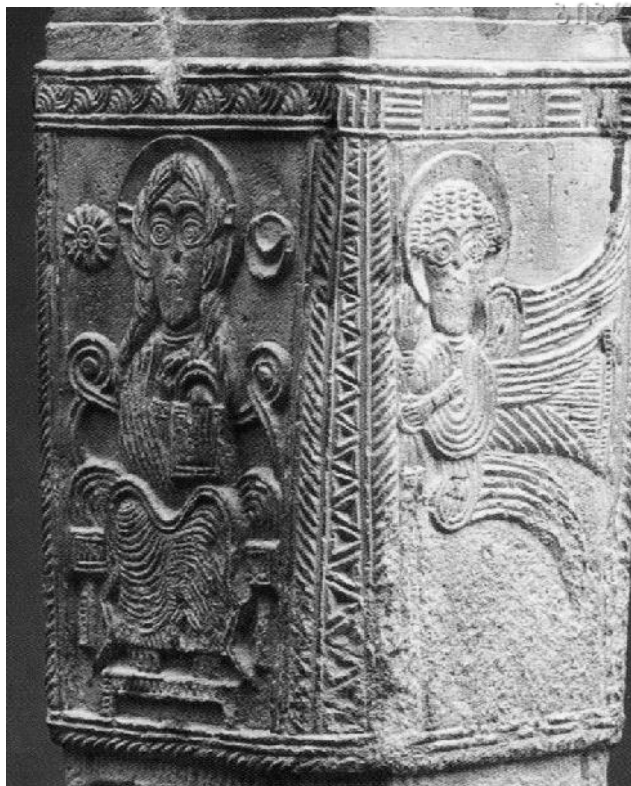
ამგვარად, შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში უფლის დიდების კომპოზიციათა ზოგადი თვალის გადავლებითაც ნათლად ვლინდება ქართველ ოსტატთა ამ თემისადმი დიდი ინტერესიცა და მხატვრული ცოდნა-გამოცდილება, რაც ადექვატურად აისახა კიდევ სცენათა იკონოგრაფიული და სახისმეტყველებითი ვარიაციების მრავალფეროვნებაშიც.

35 ნ. სარავა, კანკელის ფილა –“მაცხოვრის ამადლების“ კომპოზიციით. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, XIII, 2013, გვ.197-203. ავტორი, იკონოგრაფიული თავისებურებების მიხედვით, თავებს წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს გამოსახულებებად მიიჩნევს.

Catherine Kvachatadze

“Maiestas Domini~ in the Medieval Georgian Sculpture

“Maiestas Domini~ is a well known theme in the medieval art, in general, and in Georgian painting and sculpture, in particular (e.g., in the 7th-10th cc. it was almost irreplaceable composition of the apse conch decorations). Rooted in the Old (Isaiah, 2:19; 6:1-4; Ezekiel, 1:4-28; 43:4) and New (Mathew, 25:31; Revelation, 4:2-9) Testament, it implies both timeless glory of the Lord and His Second Coming for the Last Judgement (that is why, it can be included in the Last Judgement; `Paternity~ icon of the later date is its variation). This theme is represented as an implication of triumph – Khandisi stele (concise version, 7th c.), Tsebelda chancel-barrier (vast version, 8th-9th cc.), window termination from `Shavi Sopeli~ (unusual version with the image of Solomon’s Temple), Borjomi tympanum (both, 8th-9th c.), on the west facade of Svetitskhoveli cathedral (11th c.), presumably, on its chancel-barrier (10th-11th cc.) as well, on the west facade of Martvili church (10th c.), on the west facade on Nikortsminda cathedral (11th c.); with similar version, on the door tympana of Ananauri (17th c.), Kintsvisi `Gigos Sakdari~ (17th c.), Sagarejo Sts. Peter and Paul (18th c.) churches. `Maiestas~ as Ascension (or Ascension of the Cross) is found in many samples (e.g., mural painting, repoussé work). In sculpture it is represented in a concise version (Kvemo Bolnisi, 6th c.; church of Holy Cross in Mtskheta, 6th-7th cc.; Brdadzori stele, 6th c.; Martvili church, 7th c.; Khozhorna capitals, 7th-8th cc.; Nikortsminda cathedral, 11th c.; Shorapani chancel-barrier, 11th c.). All these is a vivid evidence of great attention of Georgian craftsmen towards this theme over the entire Middle Ages.



სურ. 1. ხანდისის სტელა



სურ. 2. ვებელდის კანკელი



სურ. 3. შავი სოფლის ნასოფლარი, ეკლესიის თავსართი



სურ. 4. ტიმპანი ბორჯომიდან



სურ. 5. სვეტიცხოველი, დასავლეთი ფრონტონი



სურ. 6. სვეტიცხოველი, კანკელი



სურ. 7. ნიკორწმინდა, დასავლეთი ფრონტონი



სურ. 8. ანანური, სამხ. ტიმპანი



სურ. 9. საგარეჯოს პეტრე-პავლეს
ეკლესია, სამხ. ტიმპანი



სურ. 10. ყინცვისი, გიგოს საყდარი,
ტიმპანი



სურ. 11. შორაპანი, კანკელი

დიმიტრი თუმანიშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

საკურთხევლისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის (მასალები და შენიშვნები)

შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების გამართულობის ერთ თავისებურებად საკურთხევლის წინ აღმართული დიდი ჯვრებია მიჩნეული. სადღეისოდ ისინი უფრო მეტად დასავლეთ საქართველოში შემოგვრჩა, მეტადრე სვანეთში, ზოგანაც ბარის პატარა სოფლებში (მაგ., სპეთის ზედა მაცხოვარი იმერეთში). მაგრამ უთუოა, რომ ძველად ისინი დიდ ტაძრებშიც მდგარა და საქართველოს სხვა კუთხეებშიც. ასე, 1650-იან წლებში რუსმა ელჩებმა გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძარში ნახეს მარჯვნივ (ე.ი. სამხრეთით, სამწუხაროდ, უფრო დაზუსტებით ადგილი მინიშნებული არ არის) ორიოდ მ-ის სიმაღლის ჯვარი¹. დადასტურებულია იგი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან (ინაურის ეკლესია, VIII-IX სს.)² და დაბლობ მხარეებშიც (XI ს-ის ჯვარი ქვემო ჭალადან)³ და ა.შ. აღმოსავლეთ საქრისტიანოში ამგვარი ჯვრები ამჟამად აღარსად ჩანს და ამიტომ ქართულები სავსებით უმაგალითოდ გამოიყურებოდა კიდევ⁴. ჩვენებურნი კი უმრავლესად ჭედურობითაა მორთული⁵ და ამის გამო ისინი, ჩვეულებრივ, ქართული ლითონმქანდაკელობის ისტორიასთან დაკავშირებით განიხილება ხოლმე⁶. შედარებით ნაკლები ყურადღება დაეთმო მათ პირვანდელ დანიშნულებასა თუ მნიშვნელობას. ეს არც არის გასაკვირი – ჩვენ არ მოგვეპოვება ისეთი წყაროები, რომელნიც მოგვაწვდიდეს მყარ საბუთს ამ საკითხთა გამოსარკვევად. ეს, რაღა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ საკურთხევლისწინა ჯვრების ფუნქციასა და საზრისზე საერთოდ არაფერი იყოს ნათქვამი – გარკვეული მოსაზრებანი დიახაც გამოთქმულა, პირველ ყოვლისა, გიორგი ჩუბინაშვილის მიერ.

საკურთხევლის წინ დადგმული ჯვრების რელიგიური აზრის დასად-

1 აღექსი იველევის 1650-1652 წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა („მუხლობრივი აღწერილობა“). რუსული ტექსტი, ხელნაწერების მიმოხილვით და ქართული თარგმანით გამოსაცემად მოამზადა ი. ცინცაძემ, თბ., 1963, გვ. 53.

2 P. Меписашвили, В. Цинцадзе, *Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шida – Kartli*, Тб., 1975, გვ. 40, სურ. 29 – თავდაპირველი მორთულობისგან განძარცული ჯვარი აქ პირვანდელ ადგილას, საგანგებო დაბალ კედელზე, ჩრდ-ის მხარეს დგას.

3 Г.Н. Чубинашвили. *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959, გვ. 499, ტაბ. 283-297.

4 იხ. მაგ., იქვე, გვ.449.

5 თუმცა გვაქვს მოხატული საკურთხევლისწინა ჯვრის ნიმუშებიც – წვირმის მაცხოვრის ეკლესიის XII-XIII სს-ის ჯვარი (ნ. ალადაშვილი, ა. ვოლსკაია, საკურთხევლისწინა ჯვარი ზემო სვანეთიდან. „ძეგლის მეგობარი“, 22, თბ., 1970, გვ. 3-11). ანდა ჩაქაშის მაცხოვრის ეკლესიის ჯვარი (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, უშგული, თბ., 1986, გვ. 95, ტაბ. 66). ბოლო დროს გამოჩნდა მოხატული ჯვარი ზედ ჯვარცმული იესოს გამოსახულებით ქვათახევიდან (სავარაუდოდ, XVI ს-სა).

6 იხ. გ. ჩუბინაშვილის დასახ. ნაშრომი, ასევე რ. ყენიას, თ. საყვარელიძის შრომები და სხვ.

გენად ამოსავალი გ. ჩუბინაშვილისთვის VI-VII საუკუნეთა მიჯნის მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის შუაგულში მოქცეული ჯვარი გახლდათ, რომლის თაობაზედაც ძველ მწერლობაში მონაცემები, ასე თუ ისე, მოგვეპოვება. ახლა, როგორც ცნობილია, მეტ-ნაკლებად ძველი ჯვარი თავის ადგილზე აღარ დგას⁷ და რვაწახნაგა კვარცხლბეკილია დარჩენილი, მასში ჩაკვეთილი ფოსოთი. გ. ჩუბინაშვილს მიაჩნდა,⁸ რომ არც მას აქვს შერჩენილი თავდაპირველი სახე. გადაკეთების კვალი მასზე და საიმდროოდ (ნაშრომი 1920-30-იან წლებში იწერებოდა) სხვა ქვეყნების ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლთაგან ცნობილი მასალა აფიქრებინებდა მეცნიერს, რომ თავიდან აქ რვაკუთხა დაბალი ზღუდე იქნებოდა, კუთხეებში დაბალივე (გადანაკეთებში აქამდე შემონახული) სვეტებითა და ბიზანტიური ხელობის მარმარილოს, ჯვრებიანი ფილებით მათ შორის, რომელთაგან ერთერთი აღმოჩნდა კიდევ ტაძრის შეკეთებისას⁹. შემორჩენილი მონაკვეთის შუაში, დაახლოებით 1 მ-ის სიმაღლის დასადგმელზე ქართლის ერისმთავართა მიძღვნილი წარწერით, მოთავსებული იყო თვით ჯვარი – საიმდროოდ უკვე დიდრონი შთასასვენებელი, მასში წმ. ნინოსეული ხის ჯვრის ნაწილებით. ასე წარმოდგენილი, მცხეთის წმ. ჯვარი თავსდება ზოგიერთ იერუსალიმურსა (უფლის საფლავი, ამადლების ტაძარი) და კონსტანტინოპოლურ სიწმინდეთა მწკრივში, რომელნიც ასევე შენობის შუა ადგილას იყო განთავსებული, გარშემო კი მოაჯირი ჰქონდათ შემოვლებული. ასეთი განლაგება იმით უნდა ყოფილიყო გამოწვეული, რომ მლოცველებს შესძლებოდათ მათთან მიმთხვევა და პატივმიგება, რაც ვერ მოხერხდებოდა, უკეთუ სათაყვანო ალაგები თუ რელიქვიები საკურთხეველის შიგნით ყოფილიყო შეტანილი. ივარაუდება, რომ სწორედ მცხეთისა და, ეგების სხვა, ასევე წმ. ნინოსად ცნობილი ჯვრები (მაგ., უჯარმისა) იქნებოდა მოგვიანო საკურთხეველისწინა ჯვრების წინასახე. ამ მოსაზრებას ისიც უჭერს მხარს, რომ ამ უკანასკნელთა ე.წ. „ქუდები“ სანაწილეებია ხოლმე, ზოგიერთ მათგანს კი სიწმიდის შესალავი ტანში აქვს (მაგ., XI ს-ის კაცხის¹⁰ ან კიდევ სადგერის – იგივე ჩხარის – XVI ს-ის¹¹ ცნობილ ჯვრებში). დასაბამიერად რელიქვიათა შესანახი იყო, იოსიფ ბრაუნის შეხედულებით, ის მოზრდილი ჯვრებიც, რომელნიც დასავლეთ ევროპის ტაძართა შუაში, მაგ., მთავარი ნავისა და ტრანსეპტის გადაკვეთაზე, იდგმებოდა (ისინი საბოლოოდ XVI ს-ში მოაშორეს) და მათთან ტრაპეზიც ყოფილა ხოლმე გამართული, „ჯვრის ტრაპეზად“ (Kreuzaltar) წოდებული. ეს უკანასკნელი გარემოება, თავის მხრივ,

7 იგი 1751 წლისა დავით ავალიშვილმა ჭედურობით შემოსა (იხ. Г.Н. Чубинашвили. *Грузинское чеканное искусство*, ტბ. 599); მოგვიანებით ის მცხეთის სვეტიცხოველში ინახებოდა. 1944 წ-ს იგი გაუძარცვავთ, 2004-ში პერანგისგან განძარცვული „გული“ მინანქრიან ბუდეში მოათავსეს და 24.IV კვლავ მცხეთის კათედრალში დაასვენეს (კ. ცინცაძე, სვეტიცხოველი – ჯვარი პატიოსანი, გაზეთი „კანკელი“, 2012, №26, გვ. 5). 1996 წლის მაისში ტაძარში ახლად გამოკვეთილ-მორთული ჯვარი დაასვენეს.

8 იხ. მისი „*Памятники типа Джвари*“, Тб., 1948, გვ.79-85; შედრ. *Грузинское*, გვ.476, ასევე *Архитектура Кахетии*, Тб., 1959, გვ.598.

9 აღსანიშნავია, რომ რ. შმერლინგი, მოაქვს რა გ. ჩუბინაშვილის ეს აზრი, არც იმას გამორიცხავს, რომ ეს ფილა კანკელისა ყოფილიყოს (იხ. „*Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*“, Тб., 1962, გვ. 60).

10 Г.Н. Чубинашвили. *Грузинское.....*, გვ.478.

11 თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, I, თბ., 1987, გვ.45.



საგულგებელსკოფს, რომ ჩვენშიც საკუთხეველისწინა ჯვრებთან მცირე რაოდენობის მსახურებანი აღესრულებოდა¹².

არქიტექტურულ-ისტორიული თვალთახედვით იმხანად ამის მეტი ვერა ირკვეოდა რა. მას მერე კი ქართული მეცნიერება ამ საკითხთა კვლევას არ მიბრუნებია და, შესაბამისად, დღესაც არსებითად ესღა ვიცით. ამას ემატება მხოლოდ რძონე შმერლინგის ფრიად საგულისხმო დაკვირვებანი. სვანეთის ეკლესიებში მან დაამოწმა ჯვრის საკუთხეველისკენ გადაადგილება, მისი ცენტრიდან მარცხნივ თუ მარჯვნივ დაძვრისა ან კანკელზე შედგმის შემთხვევები და ზოგადაც ეკლესიაში რამდენიმე ჯვრის არსებობა¹³. ამასთანავე, 1940-ნი წლების მიწურულიდან დასავლურ მეცნიერებაში გამახვილდა ყურადღება საქრისტიანო აღმოსავლეთის, სახელდობრ, ჩრდილოეთ სირიის ეკლესიებში მთავარ, მლოცველთა სივრცეში მოწყობილ შემადლებათა ხუროთმოძღვრებასა და სამღვდელთმსახურო მიზანდასახულობაზე (მათ შესახებ მალევე მექნება საუბარი). ამის კვალად გ. ჩუბინაშვილმა კახეთის ტაძრებზე მსჯელობისას გაკვრით გამოთქვა სურვილი საქართველოს ძველ ტაძრებში (მაგ., ნინოწმინდაში, ლექართში) გათხრები თუ გაწმენდა ჩატარებულიყო – ვინძლო რამ ამგვარი ჩვენშიც ყოფილიყო¹⁴. კაცმა რომ თქვას, ეს სხვა არაფერია, თუ არა იმავე მცხეთის წმ. ჯვრის აღსამართი ადგილის მოწყობისა და, ამდენად, მთელი შესაბამისი ტრადიციის შესახებ ჩვენ წარმოდგენათა კვლავ შემოწმების, ახალ მონაცემებთან მათი შეჯერების მოთხოვნა. წინამდებარე ნაშრომის მიზანიც ამ მუშაობის წამოწყებაა, ზოგიერთი საკითხის წამოჭრა და რამდენიმე წინასწარული აზრის გაზიარება.

ჩვენი მსჯელობის საწყის წერტილად, ვგონებ, გამოდგება ერწო-თიანეთში, ჟალეთის ეკლესიაში 1950-ნი წლების გასულს მიკვლეული ექვსწახნაგა შემადლება, რომელიც მისმა გამთხრელ-გამომცემელმა, ნიკოლოზ ქაღვიშვილმა გაიზარა როგორც ამბიონი მასზე შედგმული ჯვრით. და ის მცხეთის წმ. ჯვრის ანალოგიადაც ჩათვალა¹⁵. ექვსკუთხა მოცულობა აქ რიყის ქვით ნაგები და ზედაპირგაღესილია; კუთხეებში აქაც, მცხეთის წმ. ჯვრის კვარცხლბეკის მსგავსად, შირიმის ნახევარსვეტებია ჩადგმული. სხვადასხვა მასალის ხმარება და მოცულობითი გადაწყვეტის იგივეობა ახლავე სვამს კითხვას: ხომ არ არის იქაც დღევანდელი სახე პირვანდელი თუ არა (ნ. ქაღვიშვილი, ეტყობა, სწორედ ამას ვარაუდობს უთქმელად), საკმაოდ ძველი, IX საუკუნეზე ძველი მაინც? ეგ ზომ სათაყვანო „ნიმუშის“ წაბაძვა – გამეორება მართლაც სრულებით ბუნებრივი და გასაგები იქნებოდა... ასე ფიქრის საფუძველს კი შემდეგი გარემოებაც გვაძლევს: შემადლების შუაში აქაც ფოსოა ამოჭრილი, რომელშიც უთუოდ ჯვარი

12 ერთგან (*Архитектура Кახетии*, გვ.598) გ. ჩუბინაშვილი დაბეჯითებით აღნიშნავს, ჯვრებთან დამატებითი ტრაპეზი იყო გამართული. საგულისხმოა, რომ ამგვარი ჯვრის ტრაპეზი ეკლესიის შუაში ერთ უახლეს გამოკვლევაში „ჩვეულებრივად“ მოიხსენიება (A. Doig, *Liturgy and Architecture from Early Church to the Middle Ages*, 2009, გვ. 144).

13 P. Шмерлинг, *Малые формы...*, გვ. 226-227.

14 Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., იქვე.

15 ნ. ქაღვიშვილი, ჟალეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1964, გვ. 14, 20, 36. ბოლო დროს ამ ძეგლსა და მცხეთის წმ. ჯვრის კვარცხლბეკზე საგულისხმო მოსაზრებანია გამოთქმული წერილში: ქ. აბაშიძე, „ლიტერატურული გეგმარების“ საკითხისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, საქართველოს სიძველენი, 16, 2013.



იქნებოდა ჩადგმული¹⁶. აღმოსავლეთიდან და დასავლეთიდან ექვსწახნაგს ეკონი-
ეები აქვს მიდგმული; ამათგან აღმოსავლეთისა გადაბმულია ბაქანთან, რომელიც,
თავის მხრივ, აღსავალში გადადის. ეს მოცულობა ნავთგამყოფი ბურჯების აღ-
მოსავლეთ წვეთს შორისაა მოქცეული, ისე, რომ მის აქეთ-იქით მცირე გასას-
ვლელებიდა რჩება – მათი სიგანე 1 მ-ც კი არ არის. მოყვანილობით ჟაღეთის
ჰექსაგონი უეჭველად ამბიონებს ჰგავს. ადრექრისტიანულსა და ადრეხან-
ტიურ ხანაში, სხვა ტიპებთან ერთად, რვაწახნაგა და ექვსწახნაგა საქადაგობიც
მოიპოვება, VI საუკუნის შუა ხანიდან კი ორკიბიანი ამბიონი ყველა სხვაზე
მეტად გავრცელებულიც კი ჩანს¹⁷. და მაინც, სათუთა ჟაღეთის ექვსწახნაგა
ამბიონი იყოს. ჯერ ერთი, აქ თითქოს არ ჩანს საკუთრივ კათედრის ან კიდევ
მოაჯირისა თუ ჩარდახის კვალი, რომელიც უნდა ყოფილიყო, უკეთუ იგი მქადა-
გებლის დასადგომად იყო გათვალისწინებული. შემდგომ კი, განურჩევლად მისი
მდებარეობისა (მთავარი ნავის შუაშია ის თუ გვერდულად, გადაბმულია თუ
არა საკურთხეველს სავალი „ბილიკით“) ამბიონი ჩვეულებრივ პატარა ტაძრის
სივრცესთან შედარებით, არათუ აგებს მას, არამედ რაც შეიძლება მცირე ზო-
მისა კეთდება¹⁸. ნავთან ზომათა ფარდობით ჟაღეთის შემადგება სწორედ გ. ჩუ-
ბინაშვილის მიერ გაკვრით ნახსენებ ჩრდილო-სირიულ ნიმუშებს, ე.წ. „სირიულ
ამბიონებს“ ენათესავება.

ეს თავისებური ნაგებობანი, ადგილობრივ, ე.ი. სირიაში „ბემად“ წოდე-
ბული, სწორკუთხა ან ტრაპეციული, მოგრძო, დასავლეთისაკენ მომრგვალებული,
აღმოსავლეთით კი სწორი პირით. აქედანვე (ან კიდევ გვერდებიდან) აქვს მას
ასასვლელი; ზემოთ სამხრივ დასაჯდომებია, დასავლეთით – საყდარი (თუმც
ძალზე მცირე), შეიძლება იყოს მოწყობილი ნიშები, შუაში კი სალხინებელი
იდგეს¹⁹. ამგვარ „ბემათა“ ნაშთები დადასტურებულია ეკლესიათა ნანგრევებ-
ში რომელნიც IV საუკუნის ბოლოდან ვიდრე VII საუკუნემდე, ე.ი. ისლამის
გავრცელებამდე შუალედით თარიღდება²⁰. მაგრამ წერილობითი მონაცემებით,
სირიელი ნესტორიანების (მათ „ქაღვევებადაც“ მოიხსენიებენ) და, შესაძლოა,
მონოფიზიტების ტაძრებში ამგვარი მოწყობილობა მოგვიანებითაც არსებულა
– უდაოდ XIV საუკუნემდე²¹ და იქნებ მერეც – XVI თუ ლამისა XVIII-მდე²².
ჟამისწირვაში სირიული „ბემის“ ადგილის განსასაზღვრავად, როგორც წესი,
მიმართავენ IX საუკუნის ნესტორიანულ თხზულებას „ეკლესიის მსახურე-
ბათა გარდამოცემა“. აქ მოთხრობილია, რომ იგი კათაკმეველთა ლიტურგიის

16 ნ. ქადეიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ.13.

17 Ch. Delvoye, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Stuttgart, 1966, გვ.129-130; მრავალრიცხოვანი მაგალითებია თავმოყრილი, მაგ., წიგნში: P.H.F. Jakobs, *Die frühchristliche Ambone Griechenlands*, Bonn, 1987.

18 იქვე, გვ. 127-128; 130.

19 J. Lassus, G. Tchalenko, *Ambons syriens. Cahiers Archéologiques*, V, 1951, გვ. 79-81, შდრ. *Reallexicon...*, გვ. 131-132. ახლა შემაჯამებლად – E. Loosley, *The Architecture and Liturgy of the Bema in Fourth- to Sixth-century Sirian Churches*, Kaslik-Liban, 2003.

20 J. Lassus, G. Tchalenko, დასახ. ნაშრ. გვ. 79.

21 J. Danvillier, *L'ambon en bema dans les textes de l'église chaldéenne et de l'église syrienne au Moyen Age. Cahiers Archéologiques*, VI, 1952, გვ. 25, 29.

22 R.F. Taft, *Some Notes on the Bema in the East and West Syrian Traditions. Orientalia Christiana Analecta*, XXXIV, 1968, გვ. 337.

დროს სამღვდელთა ადგილსამყოფელ-დასაჯდომი ყოფილა, საკურთხეველში კი მწირველნი მხოლოდ მართალთა ლიტურგიისას გადადიოდნენ – აფსიდში მღვდელთმსახურთა მერხები ბერძნული წესისამებრ არ არის, (გამონაკლისია ბიზანტიური რიგით გამართული კალათ-სემანი და რესაფა); ტრაპეზი შეიძლება „ბემაზე“ მღვარიყო, მაგრამ აქ უსისხლო მსხვერპლი კი არ შეიწირებოდა, არამედ ოთხთავე ესვენა; სახარება ანდა ხატი შეიძლება ყოფილიყო დასავლეთ საყდარზეც²³. შესაძლებელია, ტაძრების მთელი აღმოსავლეთი მონაკვეთი მარტოოდენ სამღვდელთა მთავარი ყოფილიყო განკუთვნილი, გვერდითი ნაგებობის შესაბამის მონაკვეთებში კი იქნებ კრეტსაბმელები იყო ჩამოკიდებული²⁴. იმავე წყაროს მეოხებით ცნობილია „სირიული ამბიონის“ სიმბოლიკაც, რომელსაც ეფუძნება ჟამისწირვის ამგვარი განგება. ტაძარი მთელი ქვეყნიერების სახეა, „ბემა“ კი მისი შუაგულის, იერუსალიმისა, მისი ტაძრითურთ (ამიტომაც ეპისკოპოსი აქ აარონის სახეა), აფსიდი ზეცაა, მასში მღვდომი ტრაპეზი კი – საყდარი უფლისა²⁵. ამდენად, თუმცა გამოყოფილი, ლიტურგიის პირველ მონაკვეთში მღვდელთმსახურთა ადგილი, „ბემა“ მაინც დედამიწას, სააქაოს ეკუთვნის, აფსიდი კი, სადაც ტარდება ჟამისწირვის ძირითადი ნაწილი და აღესრულება საღვთო საიდუმლო, მას იერარქიულად აღემატება.

თუ ამ მონაცემებს ჟალეთს შევუპირისპირებთ, ცხადია, არაერთმნიშვნელოვან სურათს მივიღებთ. ერთი მხრივ, ჟალეთის „ამბიონიც“ ავსებს შუა ნავს და გამოჰყოფს ეკლესიის აღმოსავლეთ ნაწილს, ასე ვთქვათ, „მრევლის სივრცისგან“. იგი, ამასთან, გადაბმულია აფსიდს და მათ შორის უმჭიდროესი ურთიერთკავშირია საგულგებელი. ყველაზე საყურადღებო კი ის უნდა იყოს, რომ, წერილობითი წყაროების მიხედვით, შუასაუკუნოვან სირიულ-მესოპოტამიურ ნესტორიანულ ტაძრებში „ამბიონ“-„ბემაზე“ ჯვრები მდგარა. ეს კიდევ მეტად აზუსტებდა ამ შემაღლების საზრისს ვითარცა ქვეყნიერების შუაგულის ხატისას – იგი ხომ, ამჯერად, გოლგოთა გამოდის, დედამიწის საკუთრივ შუა წერტილი, რაც მიანიშნებდა მაცხოვრის ვნების კოსმიურობას, ჯვარს კი საყოველთაო ხსნის ნიშნად წარმოაჩენდა²⁶. მეორე მხრივ, ჩანს საკმაოდ არსებითი სხვაობანი. ჯერ ერთი, სავსებით განსხვავებულია ჟალეთისა და სირიული „ამბიონების“ ფორმა. შემდგომ, ჟალეთის ჰექსაგონზე არა მარტო საქადაგოს კვალი არ ჩანს, არამედ ჩამოსაჯდომებისაც და ე.ი. არაფერი მიანიშნებს, რომ ლიტურგიის ნახევარი აქ აღესრულებოდა. ამასთან დაკავშირებით, ურიგო არ იქნება ისიც ვახსენოთ, რომ მარტივად და ცალსახად ვერც სირიული „ბემის“ ფუნქციის საკითხი წყდება, რაც ჩინებულად აქვს კიდევ ნაჩვენები რობერტ ტაფთს²⁷. ერთი, რომ აღმოსავლეთ-სირიული ნესტორიანული წერილობითი წყაროები არა მხოლოდ ხუროთმოძღვრულ ნიშუშებზე მოგვიანოა, მათ ამ მხარეში თითქმის არანაირი ნივთიერი ნაშთი შეესაბამება (ცნობილია, მარტოოდენ ალ ჰირის XI ს-ის

23 უკანასკნელ გარემოებას დაბეჯითებით აღნიშნავს შ. დელეუა – *Reallexicon...*, გვ. 131. შდრ. ასევე: E. Loosley, დასახ. ნაშრ., დასკვნად – გვ. 129.

24 იხ. Lassus - Tchalenko (83-87) და J. Danvillier (15-16) დასახ. ნაშრ.-ები.

25 Lassus – Tchalenko გვ. 90-91; Danvillier, გვ. 14-15; K. Me Vey, *The Domed Church as Microcosm, Dumbarton Oaks Papers*, 37, 1983, გვ. 103. E. Loosley, დასახ. ნაშრ., გვ. 31, 73.

26 K. Mc Vey, დასახ. ნაშრ. გვ. 103.

27 იხ. მისი დასახ. ნაშრ.



ეკლესია მესოპოტამიაში)²⁸. პირიქით, დასავლეთ სირიაში, თუმც მხოლოდ მის ჩრდილოეთ მონაკვეთში „ბემათა“ ნანგრევები მრავლად მოიპოვება. მართალია, ისინი ყველა ეკლესიაში როდი გვხვდება, მაგრამ ესეც შეიძლება იმით აიხსნებოდეს, რომ ხშირად ისინი ხისგან იქნებოდა ნაგები. სამაგიეროდ, მხოლოდ ერთ არანესტორიანულ თხზულებაში (სავარაუდოდ, VI ს-ა) შეიძლება ამოვიკითხოთ ჟამისწირვის ნესტორიანულ წყაროებში აღწერილი მსველელობა; და ბოლოს, რაც მთავარია, შემორჩენილი ნაგებობანი, ზუსტად არ ემთხვევა წერილობით ცნობებს. ასე მაგ., არსად ჩანს „ბემას“ საკურთხეველთან შემაერთებელი, განგებით ნაგულისხმევი ბილიკი; დასავლეთი მხარე – როგორც ითქვა – მორკალულია და არა სწორხაზოვანი, როგორც ნესტორიანებს ჰქონდათ; შუა ღერძზე საფსალმუნება მოწყობილი; დასავლეთ ბოლოში საეპისკოპოსო დასაჯდომი კი არ არის, როგორც ნესტორიანული წესი მოითხოვს, არამედ მცირე რამ საყდარი, რომელზედაც წიგნი თუ დაიდებოდა, რაც მას ქრისტეს დასაბრძანებლის სახედ აქცევდა – ე.ი. „განმზადებულ საყდრად“²⁹. ჩვენთვის ყველაზე არსებითი ისაა, რომ არსადაა დამოწმებული გოლგოთა – ჯვარი. ე.ი. ნიშანდობლივ ის, რაც ჟალეთისა და მცხეთის წმ. ჯვრის კვარცხლბეკთა უმთავრესი ნიშანია. ყველაფერ ამის მიუხედავად, რ. ტაფთი მაინც ფიქრობს, რომ ჩრდილო-დასავლეთი სირიის IV–VII საუკუნეების „ბემები“ (თუმც ეს ცნებაც მრავალმნიშვნელოვანი ყოფილა და შეიძლება „უბრალო“ ამბიონსაც აღნიშნავდეს) დაახლოვებით იმგვარად გამოიყენებოდა, როგორც გვიანდელი მწერლები გვიმოწმებენ. მეტიც, ეს ფორმა სწორედ დასავლეთ სირიაში უნდა იყოს წარმოშობილი და აქ მივიწყებული, იგი მხოლოდღა აღმოსავლეთ-სირიელ ნესტორიანებსა და მონოფიზიტთა ნაწილს შერჩა.

მართალი უნდა იყოს ეს მეცნიერი, როდესაც ხუროთმოძღვრების ისტორიკოსთ წყაროთა არაზუსტ, დრო-სივრცის ანგარიშგაუწვევლად მოშველიებას საყვედურობს. მაგრამ ისიც – თუმც ლიტურგიის მკვლევარის თვალსაზრისით იგი ალბათ სხვაგვარად ვერც იფიქრებდა, – მეტისმეტად ამარტივებს ვითარებას, როდესაც, მაგ., ამბობს: „ჩვენთვის დასავლეთ-სირიულ ტრადიციაში ბემასთან დაკავშირებით უმთავრესი შემდეგი საკითხია: ისხდნენ თუ არა მასზე ლიტურგიის დროს ეპისკოპოსი და მღვდლები?... თუ ეს უბრალოდ დიდრონი ამბიონი იყო, სადაც მგალობელნი რჩებოდნენ ლიტურგიული საგალობლების სამღერღადა, და სადაც დიაკვნები და დაბალი ხარისხის მღვდელთმსახურნი აღვიდოდნენ ხოლმე ლოცვების, მიმართვათა, უწყებათა, საკითხავების სათქმელადა თუ სხვა „მეორეხარისხოვანი“ მსახურებათათვის? თუ ასეა, მაშინ დასავლეთ-სირიული ბემის ლიტურგიულ გამოყენებაში არაფერია საგულისხმო. ამავე მიზნებს ემსახურებოდა ბიზანტიური ამბიონიც და ჩვენი განსახილველი ბემას თავისებურება მხოლოდღა ზომა და მოყვანილობა გამოდის (ხაზი ჩემია. დ.თ.)“³⁰. ასეთი მსჯელობისას, ვფიქრობ, იჩქმალება ხუროთმოძღვრული ფორმისა და მისი ფუნქციის – ჩვენს შემთხვევაში სამღვდელთმსახურო დანიშნულების – ურთიერთდამოკიდებულების მთელი არასწორხაზოვნება. თუკი მსგავსი, მეტიც,

28 U. Monneret de Villard, *Le chiese della Mesopotamia*, Roma, 1940, გვ. 31.

29 ასე ფიქრობდნენ ჯერ კიდევ J. Lassus – ი და G. Tchalenko – იხ. დასახ. ნაშრ., გვ.90. შდრ. E. Loosley, დასახ. ნაშრ.

30 R.F. Taft, დასახ. ნაშრ. გვ.344, შდრ. ასევე გვ. 358.

თითქმის რომ ერთი და იგივე არქიტექტურული ელემენტი სხვადასხვანაირად შეიძლება მოეხმარათ, გამოსარიცხია მათ შორის მარტივი მიზეზ-შედეგობრივი მიმართება და უფრო მრავალსახა, ურთიერთშეპირობებისა და ერთმანეთზე ზეგავლენის გულდაგულ ამოსაცნობი სურათია სავარაუდებელი. ამას მხარს უჭერს ჩვენი, ქართული ნიმუშებიც. მათ სირიასთან მხოლოდდა ზომა – შესაბამისად, ტაძრის გეგმარებაში მათი ადგილი – აკავშირებს; თვით მოყვანილობაც კი თუ VI საუკუნის ბოლოს არა, IX-X საუკუნეების გასაყარზე ხომ მაინც, ბერძნული სამყაროდან მოუსესხებიან. ასე რომ, არა მარტო ფორმა და ფუნქციაა, როგორც ფ.ვ. დაიხმანი იტყოდა, შეფარდებით დამოუკიდებელი „ცვლადნი“, ფორმის სხვადასხვა შემადგენელიც კი.

არადა, გინდა ხუროთმოძღვრების, გინდა ლიტურგიის, გინდაც კულტურული ისტორიული თვალთახედვით კავშირურთიერთობათა ამგვარი სირთულის გათვალისწინებამაც, ეგების, არცთუ უმნიშვნელო კვალზე დაგვაყენოს. ასეა ზოგადად და ასეა ჩვენს სამსჯელო საგანთან დაკავშირებითაც. აქ, ასე მგონია, საგანგებო ყურადღების ღირსია ედესის კათედრალი, რომლის შუანა შემადგება ჩვეულებრივ „სირიულ ბემად“ მიიხნეოდა, რ. ტაფთის აზრით კი – ალბათ მართებულად – „ჩვეულებრივი“ ამბიონი იყო, ვინაიდან მწირველთა დასაჯდომი აქ აფსიდში იყო მოთავსებული³¹. როგორც ცნობილია, ედესას 543-554 წლებში აგებული წმ. სოფიას მართლმადიდებელთა კათედრალის შესახებ ჩვენ წყაროდ მისი სატფურებისთვის შეთხზული სირიული ჰიმნი გვაქვს³². ამ გუმბათიანი ტაძრის ცენტრში „ბემა“ მდგარა, მის უკან კი სვეტი ზედ ჯვრით – იგი გოლგოთადაა განმარტებული (სტრ. 15-16). თუმცა, როგორც ითქვა, იგი ძნელად თუ შეიძლება წარმოვიდგინოთ სამღვდელთა გასაჩერებლად, მაგრამ მას ჰიმნში სული წმიდის გარდამოსვლის ადგილიც ეთქმის, რაც ისევე და ისევე „სირიული ბემის“ ერთ სიმბოლურ საზრისთაგანია,³³ ანუ ფუნქციის სხვადასხვაობა არც ჩადებული აზრის იგივეობას გამორიცხავს თურმე. ჩვენთვის საგანგებოდ ყურადსაღებია, რომ უდასაჯდომებო „ნაგებობას“ ჯვარი ახლავს, ისევე, როგორც ჩვენებურ მრავალწახნაგებს. განსხვავება კი ისაა, რომ ჯვარი შემადგებაზე კი არა, მის გვერდით დგას. ეს, იქნებ, ედესური ამბიონის ხუროთმოძღვრების გამოც იყოს ასე – იგი საგალობელში 11 სვეტზე დამყარებულადაა აღწერილი და ვინ იცის, შესაძლოა, მშენებლები მოერიდნენ ამგვარი კონსტრუქციის მონუმენტური ჯვრით დამძიმებას. ტექსტის მიხედვით გადაწყვეტით ვერც ის ითქმის, გუმბათის წვერის ჩამოსწვრივ თუ რა ხვდებოდა – ჯვარი თუ ამბიონი – ეგების ნაგებობა იქაც, მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრისა არ იყოს, შუა ღერძიდან ოდნავ დაძრულიც იყო? ერთი კი არის უეჭველი: შემადგებისა და ჯვრის თანაყოფნა ედესის ამბიონს მოგვიანო ნესტორიანულ „ბემებსაც“ აახლოვებს და ქართულ მაგალითებსაც. აკი ა. გრაბარსაც მის ერთ-ერთ ანალოგიად მცხეთის წმ. ჯვარი მოაგონდა³⁴. გავისხენოთ ახლა, რომ თავისთავად შემადგებული ადგილი

31 დასახ. ნაშრ., გვ. 349; შდრ. ასევე: K. Mc Vey, გვ. 103.

32 ასეა მაგ., ა. გრაბარის ცნობილ წერილში „Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VIe siècle et sur la symbolique de l'edifice chrétien. Cahiers Archéologique, 2, 1948, გვ.63.

33 უკანასკნელი გამოცემა ინგლისური თარგმანითა და კომენტარებით : K. Mc Vey, დასახ. ნაშრ.

34 A. Grabar, დასახ. ნაშრ., გვ. 64.

ეკლესიის შუაში – იმხანად ეპისკოპოსის დასაბრძანებელი – ანტიოქიაში III საუკუნეში უნდა იყოს გაჩენილი³⁵, ხოლო IV საუკუნიდან დადასტურებულია კიდევ. ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჩრდილოეთ სირიის, ედესას, საქართველოს ეკლესიათა „ამბიონებში“ ერთი და იმავე ამოსავალი ფორმის ისტორიული გარდასახვის, გნებავთ, ისტორიული სახეცვლის გზაა დაკვლეული? იგი – რაღა თქმა უნდა, სრულიად პირობითად, – თუგინდ ასე შეიძლება დავსახოთ: ანტიოქიაში შექმნილი „საყდარი ამაღლებული“ IV საუკუნის ბოლოდან ჟამის წირვისას საჭირო, ეკლესიის კრებულის სამყოფელი გახდა და იერუსალიმად იქნა მოაზრებული; VI საუკუნეში, ედესაში ან კიდევ სხვაგან ეს ფორმა (ყოველ შემთხვევაში, ზომა-მოცულობა) და სიმბოლური აზრი ამბიონზე ინაცვლებს, მას კი შინაგანად ლოგიკურად ერთვის ჯვარი – გოლგოთა; ეს მით ყმეტეს, რომ ამბიონზე, თურმე, ჯვრის ამაღლება-აღმართვა იდღესასწაულებოდა³⁶; მოგვიანებით საზრისთა ერთგვარობა – მცხეთის წმ. ჯვრი ხომ გოლგოთაა მცხეთის „სადვთო ტოპოგრაფიაში“³⁷ – და თავად ჯვრის არსებობა შესაძლებელსკყოფს ჯვარაღმართული დიდრონი ამბიონის ფორმის სხვაგვარი მსახურებისთვის მოხმობას, მაშინ როდესაც მიახლოებით VII საუკუნეში სირიელი ნესტორიანები ამბიონს შეწყვილებულ ჯვარს უკვე ტრადიციულ ჩრდილო-სირიულ „ბემაზე“ ამკვიდრებენ...

იქნებ სინამდვილე ასეთი სულაც არ ყოფილა. ერთი კი თითქმის დანამდვილებით შეიძლება ითქვას: მოტანილი მასალა უნდა გვიხსნიდეს საკურთხევისწინა ჯვრების შინაარსობრივი დატვირთვის კიდევ ერთ შესაძლო წახნაგს. ისინი, ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სხვა ყველაფერთან ერთად გოლგოთასაც უნდა წარმოგვიდგენდეს, ისტორიულსაც – უფლის ვნების ადგილს – და კოსმიურსაც – ღერძს მსოფლიოსას. ამის კიდევ ერთი, არაპირდაპირი საბუთია იმ, ზევით უკვე ნახსენები დასავლური ჯვრების სიმბოლიკა, ძველად იქაურ ტაძრებშიც საკურთხევის გარეთ რომ იდგმებოდა. ერთი მათგანი, კაროლინგური არდენის ჯვარი, ვიქტორ ელბერნის სიტყვისამებრ, თავისი მორთულობით გვიმხელს, რომ იგი „სამოთხისა და ცხოვრების ხეა, რომელიც ქვეყნიერების შუაგულად გაიზარებოდა“³⁸ – ე.ი. ჯვარი = ხე ცხოვრებისა, „ძელი ცხოველი“.

სავსებით დაბეჯითებით მტკიცების უფლება ჩვენ, მართალია, მაინც არა გვაქვს – თუგინდ იმიტომ, რომ მცხეთის წმ. ჯვარ-ჟაღეთის „ამბიონები“ თუ ბაქნები ჯერჯერობით გამონაკლისია. ეს შეიძლება ისტორიული ბედუკუღმართობის ბრალი იყოს, მაგრამ იქნებ ისინი ჩვენში იმთავითვეც იშვიათად, თითო-ოროლა მოიპოვებოდა³⁹. საფიქრებელიცა და საძიებელიც ამ მიმართულებით

35 M.H. Shepherd, Liturgical Expressions of the Constantinian Triumph, *Dumbarton Oaks Papers*, 21, 1967, გვ. 65.

36 E. Loosley, დასახ. ნაშრ. გვ. 85.

37 ამის შესახებ უკანასკნელად: დ. ხოშტარია, ნიმუში და ასლი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1990, №1, გვ. 44.

38 V. Elbern, Liturgisches Gerät in edlen Materialien zur Zeit Karls des Grossen. In: *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, Bd. III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, გვ. 122. შდრ. ასევე: G. Bandmann, *Früh- und hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung*, in: *Das erste Jahrtausend Kultur und Kunst im werdenden Abendland am Rhein und Ruhr*. Textband I, hrg. v. V. Elbern, Düsseldorf, 1963, გვ. 407.

39 საგულისხმოა, ამ აზრით, ჩრდილო-დასავლეთ სირიის ვითარება – იქ ბემიანი

კი კვლავაც ბევრი უნდა იყოს. ამის მიმანიშნებელია თუნდაც მუკუხნის სვეტიცხოვლის ეკლესია. ეს გვიანა შუა საუკუნეების ცალნაგვიანი ტაძარია, რომლის გრძივი კედლები ძველი ბაზილიკის ნავთგამყოფ თაღებზეა შემოშენებული. აქაც შუაში რაღაც შემადლების ნარჩენებია. სამწუხაროდ, არც ეს უკანასკნელი და არც თავად ეკლესია არაა ჯერონად შესწავლილი – ჩანს ის (1980-ნი წწ-ის რესტავრაციის დაწყებამდე) მთლიანად არც კი გაუხსნიათ და დღეს ჩვენ პირვანდელი ნაგებობის თარიღიც კი არ ვიცით⁴⁰. ამიტომაც ახლანდელ ვითარებაში ვერც იმას განსაზღვრავ, იგივე ჟღერით რაღაც ხანგრძლივი ტრადიციის ერთ-ერთი ბოლო გამოვლინებაა თუ ძველი ნიმუშებისადმი შეგნებული მიბრუნება. ასეთი აზრი შეიძლება აღძრას ჟღერითის ბაზილიკის უდაო არქაიზმმა – მასში სანათლაგის არსებობამ. როგორც გამოარკვია რ. გვერდწითელმა⁴¹, V-VI საუკუნეების ტაძართაგან ზოგიერთში (ბოლნისის სიონი, თბილისის „ანჩისხატი“, ჭერემის „წვერო დაბალი“) შენობის სამხრეთ-აღმოსავლეთის კუთხეში ბაპტისტერიუმი მოქცეული. არის ასეთი სადგომი ჟღერითშიც და მასთან ემბაზიც აღმოჩნდა, თანაც – ესეც დამაფიქრებელია! – თვით ტაძარზე გვარიანად ძველი – VI-VII საუკუნეთა⁴². რაკილა ჟღერითის გეგმარებას ამ კუთხით არც თანადროულ ნაგებობებში ეძებნება ანალოგები და თითქოს არც დროით უშუალოდ წინსწრებულში, დასაშვებია, რომ აქ, რაღაც ჩვენთვის უცნობი მიზეზით, ძველი ფორმა შეგნებულად მოიშველიეს. ასე თუა, მაშინ ჯვრიანი ჰექსაგონიც შეიძლება ძველი ნიმუშის, სახელდობრ, მცხეთის წმ. ჯვრის შეგნებულივე გამეორება იყოს. მაგრამ ასევე შესაძლებელია არსებულიყო მრავალი, დაკარგული ან ჯერხანობით მიუკვლეველი (ჟღერითის „ამბონიც“ ხომ მიწასა და ჩამონატყვევში იყო ჩამარხული!) შუალედური ნაგებობა, რომელთა გარეშე ჩვენთვის ცნობილი ნიმუშები ჯაჭვის გაფანტული რგოლებიდაა. მაგრამ ეს ვარაუდებია, რომელთა შემოწმება ჩვენ ამჟამად არ გეძალგვიძს – იმედია, მომავალ მკვლევართ მეტი ხელმოსაჭიდი და გზისგამკვალავი მონაცემი აღმოაჩნდებათ.

ის კი ხომ არის ეჭვიმუტანელი, რომ ჩვენში დიდკვარცხლბეკიანი ჯვრები ტაძარში დადგმული მაცხოვრის მსხვერპლისა და ბოროტებაზე გამარჯვების ნიშნის მხოლოდ ერთი სახეობაა და მათ თანადროულადა თუ მათი გამარტივება-დაპატარავებით იქმნება მოდაბლო სადგარზე შედგმული საკურთხეველისწინა ჯვრები. ეს ტიპი VIII თუ არა, IX საუკუნეში ხომ მაინც ინაურის ზემოსხენებულ ეკლესიაში ჩანს, X საუკუნეში (უფრო მის დასაწყისში) ტამალას ეკლესიაში, სადაც ახლა დასადგმელიდაა გადარჩენილი, შემდგომ კი მხოლოდ და მხოლოდ ამ სახის ჯვრებს ვხედავთ, XI-შიცა და მომდევნო საუკუნეებშიც. ცოტა რამ, ვგონებ, ცალკე აღებული ამ ჯვრებზე, ჩვენს, 1940–50-იან წლებში ჩამოყალიბებულ წარმოდგენასაც შეიძლება შევიძინოთ. განსაკუთრებით საგულისხმო მეჩვენება ამ კუთხით დემეტრიოს პალასის მიერ სულ სხვა საკითხის, სახელდობრ, ანიკონ-

ეკლესიები არაა მონასტრებში, ხოლო თუ დასახლებაში რამდენიმე ეკლესიაა, ბემა მხოლოდ ერთს აქვს - E. Loosley, დასახ. ნაშრ.

40 ეს მით უფრო დასაანია, რომ 1990-იანი წლების ბოლოს ეს ამადლება მრევლის დაუფიქრებელ გულმხურვალებას შეეწირა და ანაზომის იმედადღა ვართ...

41 იხ. განსაკუთრებით მისი „წვერო დაბალის წმ. გიორგის ეკლესია ჭერემში“. საქართველოს ძველთა დაცვის დეპარტამენტი, სამეცნიერო შრომების წელიწდეული, IV-V, თბ., 1999-2001, გვ. 37-39.

42 პირველად ეს თარიღი წამოაყენა ნ. ჩუბინაშვილმა: „Хандиси“, Тб., 1972.



ური მოხატულობების დათარიღების პრობლემასთან კავშირში მიკვლეული წყაროები. მიაგნო რა კუნძულ იკარიაზე 1103-4 წლების წმ. პავლეს ეკლესიის ანიკონურ მხატვრობას, მან დაასკვნა – ვფიქრობ, სავსებით დამაჯერებლად – რომ ანიკონურობა ყოველთვის როდი უკავშირდება ხატმებრძოლეთა შესედულებების გაზიარებას და, ამიტომაც ვერც ყველა არასახვით-ნიშნური ფერწერის ხატმებრძოლეობისა თუ მისი ახლო ხანებისად მიჩნევა უნდა იყოს სწორი. ამასთან დაკავშირებით ის განიხილავს იმ კაპადოკიურ მოხატულობებს, სადაც მაცხოვარი, ღმრთისმშობელი, წმინდანები თუ წინასწარმეტყველნი, თანმხლები წარწერებით სახელდებულნი, ჯვრებად წარმოგვიდგებიან – ე.ი. დახატულია ჯვარი და წარწერილია – ესა და ეს არისო (მაგ., სინასოსის ჰაგიოს ბასილესში ჯვრები გვიხატავენ ისააკს, იაკობსა და აბრაამს, ალ ოდაში (ისავრიაში) – დედა ღვთისას). დ. პალლასის შეხედულებით აქ პირველ ყოვლისა, მოქმედებს ქრისტიანობის პირველი საუკუნეებიდან გადმონარჩუნებული წესჩვეულება, რომელიც შემოინახა – კონსტანტინოპოლურ – „დედაქალაქური“ წრისგან განსხვავებით – მცირე აზიის შიდა მხარეთა „სოფლურმა“ ყოფამ⁴³. ბერძენი მეცნიერის ეს მოსაზრება ზოგადად, ასევე მისეული, ოდნავ ქედმაღლური ახსნაც, არც იმ მკვლევართათვისაა მიუღებელი, რომელნიც ხატმებრძოლეობის საუკუნეებს უფრო მეტ მოხატულობას მიაკუთვნებენ – ამის დასტურია თუნდაც ნ. ტიერის ერთ-ერთი წერილი⁴⁴. ჩვენთვის კი საგანგებოდ ყურადსაღები დ. პალლასის მიერ ბიზანტიელ მწერლების, მიქელ ფსელლოსისა (XI ს.) და იოანე სტავრაკიოსის (XIII ს.) ნაწერებში ამოკითხული ცნობებია. პირველი მათგანის თხზულებაში „წმ. მიქელ მთავარანგელოზის სასწაული“ იხსენიება წმ. მიქელის სახელზე მისდამი მიძღვნილ ეკლესიაში ვითომც ჰერაკლე კეისრისაგან აღმართული ჯვარი სოფ. სიკეონთან, ანკირას მხარეში. კაპადოკიაში, დრაკონტიანაში წმ. დემეტრეს ტაძარშიც, იოანე სტავრაკიოსის თანახმად, მისი სახელობის ჯვარი მდგარა. დ. პალლასი ფიქრობს, რომ ეს მონაცემები იძლევა გასაღებს წმინდანთა გამოსახულებებს ჩანაცვლებული ფერწერული ჯვრების არსებობის გასაგებად – ჯვარი ცვლის საკუთრივ ხატს. არის პირუკუ შენაცვლების საბუთიც: წმ. თევდორე სიკიონელის „ცხორებაში“ მოთხრობილია თურმე, როგორ შეუცვლიათ სიკიონში VI საუკუნის შუა ხანაში ჯვარი მაცხოვრის ხატით – ასე რომ, ჯვარი ხატის პატივდებას წინ უსწრებს, მასზე არქაულია⁴⁵. ეს მოსაზრებანი უთუოდ გასათვალისწინებელი და დასაფიქრებელია, თუმც, ჩემის აზრით, ქართული სინამდვილე კიდევ უფრო რთულ, არაერთმნიშვნელოვან ვითარებას გვიჩვენებს.

ერთი მხრივ, ჯვრები – ქვაჯვარებიცა და საკურთხევლისწინაც (ეს გარკვევით ჩანს თუნდაც საღვთის ჯვრის ე.წ. „ოდაში“) წმინდანთა სახელობაზე იქმნება: ჯვარი ჩვენშიც, იმავე „ოლის“ პირდაპირი ჩვენებით – „ხატად“ გაიზარება⁴⁶. მაგრამ ჩვენთან არ ჩანს ხატ-გამოსახულებისა და ჯვრის (ან ჯვარი – ან გამოსახულება) დაპირისპირება, რაც მცირე აზიაში არსებულა – თუკი, რასაკვირვე-

43 D. Pallas, Une note sur la décoration de la chapelle de Hagios Basilios de Sinasos. *Byzantion*, XLVIII, 1978, გვ. 208-228.
 44 N. Thierry, L'icônoclasmе en Cappadoce d'après les sources archéologiques, Origines et modalités. *Rayonnements Grecues. Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles, 1982, გვ. 389-403.
 45 D. Pallas, დას. ნაშრ., გვ. 221-224.
 46 შდრ. თ. საყვარელიძე, XIV–XIX საუკუნეების... გვ. 40.

ლია, ეს ამპარტავენებით შობილი ზერელე შთაბეჭდილება არ არის სწავლულ ბიზანტიელთა, რომელნიც სწორად, „ნორმალურად“ მარტოოდენ სატახტოებში მიღებულს რაცხდნენ და არად ჩააგდეს მათთვის უცხო „სოფლური“ (იოანე სტავრაკიოსთან გამკრთალა ეს სიტყვა) ღვთისმოსავობის ფორმები. უადრესი ჩვენში შემორჩენილი დიდრონი ჯვრებიც გამოსახულებებიანია, და აქ ის წმინდანებიცაა გამოხატული, ვისაც ისინი მიეძღვნა; ვიცით იმგვარი ჯვრებიც, რომლებზედაც „ცხორების“ მთელი ციკლია წარმოდგენილი (მესტიის (XI ს.), სადგერისა და გორისჯვრის ჯვრები (XVI ს.)). არც ხატის მიერ ჯვრის ჩანაცვლება და მით უფრო, გამოდევნა დასტურდება. მიახლოვებით VIII საუკუნეში ზარზმის მონასტერში, რომლის ტაძარში (ეს მეორე იქაური, საგანის დამფუძნებლის, წმ. სერაპიონის აღსრულების შემდეგ აგებული ეკლესიაა) ფერისცვალების ხატი ესვენა, ამ ეკლესიისვე „შტოში“ (ე.ი. ეგვიპტეში) დამაარსებლის ნეშთის ახალ შთასახვევებელზე კი აღმართეს წმ. იოანე წინამორბედის სახელობის ჯვარი⁴⁷. აქედან გამომდინარე, ხატი და ჯვარი არათუ თანაარსებობს, უკანასკნელი პირველზე მოგვიანოცაა. ეს სხვა მაგალითებითაც ჩანს – საქართველოში არის წარწერებით წმინდანებად სახელდებული ჯვრის სახებანი – მაგრამ მათგან უადრესი ჯავახეთში, პატარა სამსარის ნამონასტრალზეა ნანახი და X საუკუნის დასაწყისისაა, უმრავლესად ამავე ასწლეულისაა სხვა ნიმუშებიც (ოშკი, ქუთაისის კათედრალი)⁴⁸, მაშინ როდესაც მაცხოვრის და წმინდანების გამოსახვა ჩვენში V-ში თუ არა, VI საუკუნის დასაწყისში ფეხმოკიდებული ჩანს ამასთან კი, არც წმ. სერაპიონ ზარზმელის „ცხორებაში“ და არც საზოგადოდ ქართულ სინამდვილეში ხატმებრძოლეობის ნიშანწყალიც არ არის.

სამაგიეროდ, ზარზმის დამფუძნებლის ცხორების“ ეს ცნობა კიდევ ერთ გარემოებაზე დაგვაფიქრებს. დ. პალლასი, როგორც ეტყობა, ყოველ ტაძარში ერთ, მისი მფარველ-პატრონის სახელზე დადგმულ ჯვარს გულობს. ეს საქართველოშიც ძირითადად ასეა – ჯვარი რომ ეკლესიის მოსახელეა, ამას ყურადღება გ. ჩუბინაშვილმა მიაქცია და ისიც მიუთითა, რომ ჯვრის წინა (ე.ი. დასავლეთ) პირზე გამოსახულებანი წმ. პატრონს უკავშირდებოდა,⁴⁹ ხოლო რუსუდან ყენიას დაკვირვებით, საკუთრივ მისი „ხატი“ ზომითაც არის ხოლმე გამორჩეული⁵⁰. ზარზმაში კი ჯვარი საფლავზეა დადგმული და წმ. იოანე ნათლისმცემელს, ბასილი ზარზმელის, თითქოსდა ის უძღვნეს და არა ეგვიპტე. თუმცა სრული დაბეჯითებით ამას ვერ ვიტყვით, მაგრამ არაა უთუო, რომ ჯვრისა და სამლოცველოს სახელობანი აქ თანხვედრილი იყოს. აქვე შეიძლება მოვიტანოთ აბუსერიძე ტბელის ასეთი მონაყოლი: ახლანდელ აჭარაში, შუარტყლის წმ. გიორგის ეკლესიაში XIII საუკუნის დასაწყისში შეუტანიათ მანამდე გარეთ მდგარი ალავერდის წმ. გიორგის ჯვარი⁵¹. აქ წმინდანი კი ერთია, მაგრამ ჯვარი

47 ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, თბ., 1963, გვ. 345.

48 ამ მოვლენის შესახებ მასალის თავმოყრას შევეცადე წერილში „საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში“, კრებული: გზაუვარდინზე. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2008, გვ. 140-141.

49 Г.Н. Чубинашвили, *Грузинское...*, გვ. 523.

50 რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, ზემო სვანეთი, (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გზამკვლევი, თბ., 2000, გვ. 60.

51 აბუსერიძე ტბელი, ბოლოკ-ბასილის მშენებლობა შუარტყალში და აბუსერიძეთა საგვარეულო მატინე, გამოსცა ლ. მუსხელიშვილმა, თბ., 1941, გვ. 59, 64-65.

ვერ იქნებოდა იქაური თავი-ხატი, ვინაიდან საკმარისად შორეული ალავერდის სახელზე გამოკეთილი და, ამდენად, გარკვეულწილად „სხვა“ წმ. გიორგისაა⁵². ეს ბუნდოვანი მონაცემები იქნებ სულაც არ მოგვეტანა, რომ არა ისეთი ეკლესიები სადაც ორი ჯვარი ყოფილა (ზემოთ უკვე ნახსენები ტამალა ჯავახეთში, ყვირილის ხეობის ჭაბუკ-მთის და მთაწმინდის ეკლესიები), სვანეთში კი ზოგან კანკელზე უფრო მეტი რაოდენობის ჯვრებიცაა შემოდგმული. ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ისინი სხვადასხვა წმინდანის სახელზე იყო ნაკურთხი? – სხვაფრივ მათი არსებობა საერთოდაც გაუგებარია. ასე განსჯის ერთგვარ დასაყრდენს გვაძლევს ზემოთ მოყვანილი კაპადოკიური მოხატულობანიცა და დასავლური მასალაც – ერთ ირლანდიულ ხელნაწერში ჩახატული მონასტრის გეგმაზე აღნიშნულია ერთ ზღუდეში რვა ჯვარი – ქრისტეს, მოციქულების, ანგელოზთა და სულიწმინდის სახელობისა⁵³. მაგრამ აქ კვლავ ისმის სამღვდელთმსახურო ფუნქციის საკითხი. არა მგონია, ეჭვს იწვევდეს, რომ შუაში დაყენებული დიდი ჯვრები, მით უმეტეს, სანაწილეებიანი, საგანგებო პატივების საგანი იყო. ოღონდ ეს ვერაა სრული პასუხი, და სულაც არა რა, თუკი ჯვარი გვერდზე მოექცა, ანდა კანკელის ორივე ბოლოში თითო-თითო დგას. იქნებ, რამდენიმე ჯვრის გაჩენას მიზნად დამატებითი საკურთხევლების, ასე ვთქვათ, „შიდა ეგვიპტეების“ გამართვა ჰქონდა? ან, ეგებ და, ჯვართა დანიშნულებაცა და ადგილმდებარეობაც საზოგადოდ ისტორიულად ცვალებადია? რაღა თქმა უნდა, ყოველგვარ გარდასახვას მყარი, მუდმივი ფუძე უნდა ჰქონოდა: ჯვარი-ნიშანი უფლის ვნება-ადღომის და ე.ი. გამარჯვებისა. აქედან გამომდინარე, იგი შეიძლება იქცეს სიწმინდის შესანახადაც, აქედანვე – „ხატად“ სხვადასხვა წმინდანთა, რომელნიც ქრისტეს შემსგავსებულნი არიან, განდმრთობილნი – ვითარცა მოწამეობითა თუ მარხვა-ლოცვა-მღვიძარებით „სოფლისა მძღველნი“; დასასრულ – როგორც ეს დასავლეთში მოხდა – იგი შეიძლება „უბრალოდ“ ჯვარცმა – Crucifix–ად გადაიქცეს. დასავლურმა, კაროლინგურმა თუ მომდევნო ხანების ნიმუშებმა შეიძლება ფუნქციაზე სამსჯელოდ ერთგვარი მეგზურობაც გაგვიწიოს. „ჯვრის ტრაპეზი“ შუა ნავის მიახლოებით შუაში იდგმებოდა, ჯვარი ზედ მასზე აღიმართებოდა, თუმც კილდესპიძის წმ. მიქაელის XI საუკუნის სახელგანთქმულ ეკლესიაში ის – ედესას „აია სოფია“-სავით! – მასზე მიჯრილ სვეტზე იდგა; საკურთხევლის სიღრმეში მდგომი მთავარი, ეკლესიის წმ. პატრონის სახელზე ნაკურთხ, ტრაპეზთან მიმართებით ის, ასე ვთქვათ, „მოსამზადებელია“, თან ტაძრის ვითარცა წმინდა მიწის ხატების „სადვთო ტოპოგრაფიაში“ გოლგოთასაც აღნიშნავს.

52 საგულისხმოა ქვემო ჭალის ერთ-ერთ ეკლესიაში მიკვლეული ჭედური ფრაგმენტები წმ. გიორგისადმი (ამას გამოსახულებებიც მოწმობს და შემწირველთა წარწერაც) მიძღვნილი საკურთხევლისწინა ჯვრის მოჭედილობისა – თუ ის სამთავისის ტაძრიდან წარმოსდგება, როგორც ამას გ. ჩუბინაშვიი ვარაუდობს (*Грузинское...*, გვ. 493-499; სადაურობაზე – გვ. 499), მაშინ ეკლესიის და ჯვრის „პატრონთა“ თვალსაჩინო „აცდენასთან“ გვაქვს საქმე – სამთავისის კათედრალი ოდითგანვე მაცხოვრის (აღბათ, მისი ამადლების) სახელობისაა (მდრ.: ზ. ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში. *ACADEMIA*, 1, 2001, გვ.9-16. პრინციპულად ბევრი არაფერი იცვლება – ამ მხრივ! – თუ იგი, როგორც ბოლო ხანს ჩაითვადა, თხოთის წმ. ჯვრის მორთულობას წარმოადგენს (ჯვრის ხის „გული“ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმმა საქართველოს საპატრიარქოს გადასცა და IV. 2012 იგი თბილისს, წმ. სამების საპატრიარქო ტაძარში აღიმართა).

53 P. Verzone, *Werdendes Abendland*, Baden-Baden, 1967, გვ. 254.



ლიტურგიული დანიშნულების მხრივაც ის რამ „საშუვალია“ ცასა და ქვეყანას, სივრცის აღმოსავლეთ დაბოლოებასა და მრევლის საყოფელს შორის. თუ მთავარი ტრაპეზი სამღვდელთა კრებულს „ემსახურებოდა“, „ჯვრის ტრაპეზი“ ერისკაცებს; მასთან სულის მოსახსენებელი მსახურებაც ტარდებოდა⁵⁴. ამასთან, კიდევ ერთი კვალი მოგვეპოვება – ეგერიას IV საუკუნის ჩანაწერებში, სხვათა შორის, გოლგოთის ჯვრის შესახებ შემდეგს ვკითხულობთ: „დღიური წირვის გამოსვლის შემდეგ ეპისკოპოსი მიდის ანასტასისიდან ჯვრისკენ და ყველა მასთან ერთად მიემართება. მისვლისას ის ღოცულობს და ღოცავს კათაქმეველთ, მეორე ღოცვის მერე კი ღოცავს მართალთ. ამის მერე ეპისკოპოსი მიდის ჯვრის უკან და იგივეს აღასრულებენ, რასაც ჯვრის წინ; და ორივეგან ეპისკოპოსი ისევე დაადებს ხელს [ე.ი. აკურთხებს. დ.თ.], როგორც ანასტასისში ხდებოდა“. ისიც ცნობილი ყოფილა, რომ ამგვარი წესი – ზოგან მაინც – ადრექრისტიანულმა დასავლეთმაც გადაიღო⁵⁵. ასე რომ, დასავლეთში ჯვარს, ეტყობა, პირველად იერუსალიმური საღვთისმსახურო წესიც გადმოჰყოლია და ის მერედა ჩართეს „ჩვეულებრივი“ ღვთისმსახურების მსვლელობაში. საყოველთაოდ ცნობილია, ამავედროულად, რომ საქართველოს ეკლესია საუკუნეების განმავლობაში მისდევდა იერუსალიმურ ტიპიკონს და გასაგებიცაა ერთ-ერთი ევროპელი მკვლევარი დაუეჭვებლად რომ წერს: ქართულ ეკლესიებში დიდი ჯვრები იმიტომ აქვთ, „რათა მათთან ad crucem, იერუსალიმური ცერემონიალი აღსრულდებოდეს“-ო⁵⁶. საკურთხევისწინა, მით უმეტეს, მცხეთის წმ. ჯვრის ადგილმდებარეობა დიახაც შეესატყვისება ეგერიას აღწერილ მღვდელმოქმედებას – ღვთისმსახურს მის „წინაც“ შეუძლია დადგომა და მის „უკანაც“ და ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად იერუსალიმის მიმდევარ ეკლესიაში, მით უფრო, მცხეთურ „გოლგოთაზეც“ ასეთსავე მსახურებას ატარებდნენ⁵⁷. აი, იქ კი, სადაც ჯვარი „დაიდრა“ ან „გამრავალკეცდა“, თავისუფლად შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ჩვენთანაც ის – რაღაც, ჯვრაც დაუდგენელ დროს, – ლიტურგიაში უშუალოდ „შემოსულა“ და მორწმუნეთა ამა თუ იმ ჯგუფს (თუ ერთია, მაგ., – ერისკაცთ, თუ ორია – ცალცალკე მამაკაცებსა და დედაკაცებს) განეკუთ-

54 G. Bandmann, დასახ. ნაშრ. გვ 399, 407-409; ასევე F. Möbius, H. Scirie, *Symbolwerte der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1984, გვ. 62. ჰილდესჰაიმის ჯვრის მტვირთველი სვეტი შემორჩენილია და ხელოვნების ისტორიაში „ბერნვარდის სვეტადაა“ ცნობილი – მასზე, რომაული სატრიუმფო სვეტების თარგზე, უფლის ვნებანია გამოქანდაკებული (იხ., მაგ., L. Grodecki, F. Mütterich, J. Tabalon, F. Wormald, *Die Zeit der Ottonen und Salier*, München, 1973, სურ. 292).

55 *Egeria's Travels, Newly translated with supplementing documents and notes* by J. W. ilkinson, 3 ed., Warminster, 1999, გვ. 144 და 83.

56 H. Goussen, *Georgische Drucke und Handschriften die Festordnung und den Heiligenkalender des alt-christlichen Jerusalems betreffend*, München-Gladbach, 1923, 3

57 ესეც ღირსახსოვარია – გოლგოთის ჯვარი საკმაოდ დიდხანს, IV-VI სს-ში ღია ცის ქვეშ მდგარა, მის გვერდით კი პატარა ცალნავიანი ეკლესია ყოფილა (Th. Mitrapoulos, *The restoration of the church of Golgotha in the Holy Sepulchre Church and the authenticity of the site of the crucifixion*, in: *Routes of Faith in the Medieval Mediterenean History, Monuments, People, Pilgrimage, Perspectives. Proceedings of an International Symposium, Thesalonike, 7. 10. XI. 2007*, Thesalonike, 2008, გვ. 446-455). ასევე გარეთ იდგა ხომ მცხეთის წმ. ჯვარცა და, ნიკ. ჩუბინაშვილის მართებული ვარაუდით, უჯარმის წმ. ნინოს ჯვარიც.

ვნა; კანკელზე კი ჯვრები, ალბათ, მართლაც ხატების ნაცვლად აღემატებოდა. მაგრამ ასე გულდაჯერებით წერისას, იმასაც კი ვუშვებ, რომ შესაძლოა ისიც კვლავ მსჯელობის საგანი გახდეს, არის კი ნამდვილად მცხეთის და ქალეთის ჯვრები უშუალო წინამორბედნი საკურთხეველისწინა ჯვრებისა, თუ მხოლოდენ მათი უახლოესად მონათესავენია, შინაარსობრივადაც და ფორმის მხრივაც ძლიერ მსგავსნი და მაინც – პარალელური მოვლენები?

უკანასკნელი საკითხი კვლავ განსახილველი ხდება, ვინაიდან ახლა, სირიულ-შუამდინარული და მცირეაზიური მასალის გამომზეურების შემდეგ ნათელი შეიქმნა, რომ ქართული და დასავლური „დიდი ჯვრები“ განკერძოებული მოვლენები კი არ ყოფილა, არამედ მონარჩენნი მძლავრი, უპირველესად სწორედ საქრისტიანო აღმოსავლეთში არსებული ტრადიციისა. ჩვენ ახლა ვერ ვიმსჯელებთ მისი გავრცელების არეზე – ასე, მაგ., სომხეთში, გამოქვეყნებული მასალით მაინც, იგი თითქოს არ ჩანს, მაგრამ ერთიც ვნახოთ, მისი კვალი დაიძებნოს უმდიდრეს სომხურ საისტორიო მწერლობაში? ერთი კია, იგი არ უნდა სცოდნოდა – ყოველ შემთხვევაში, XI საუკუნისთვის სრულებით გადავიწყებული ჰქონდა, „საკუთრივ“ ბიზანტიას, საბერძნეთსა და ბერძნულენოვან სანახებსა და ცენტრებს⁵⁸. ნათელია ისიც, რომ ჩვენმა ქვეყანამ ჯვრის აღმართვის წესს სხვებზე დიდხანს უერთგულა – ჯერ კიდევ XVII საუკუნის შუა წლებში ლიპარიტ დადიანმა ამგვარი ჯვარი შესწირა წალენჯიხას⁵⁹. დღეს შეუძლებელია იმის გარკვევა, ჰგავდა თუ არა და თუ კი, რა ზომაზე აღმოსავლეთის სხვადასხვა ქვეყნების ჯვრები ერთი მეორეს, სავარაუდებელი კი უფრო ნაირფეროვნებაა, რაც, ცხადია, გარკვეულ მსგავსებას დიხავს უშვებს. ეს ზოგადი მდგომარეობიდანაც შეიძლება გამოვიყვანოთ – აკი ვიცით, რარივ სხვაობს სხვადასხვა ხალხთან თავად ფუნქციურადა და სიმბოლურად არსობრივად იგივეობრივ ტაძართა ხუროთმოძღვრული სახე. დამახასიათებელია, რომ დასავლური შემორჩენილი აღსამართი ჯვრები ხშირად იმავე ზომისაა, რაც საწინამძღვრო – სალიტანიე ჯვრებია ხოლმე, იმგვარადვეა მორთული და მათი დანიშნულება დაზუსტებით ვერც კი ირკვევა. ამას გარდა, ისინიცა და ნამდვილად დიდ-დიდრონიც სულ

58 ამასთან, რუსული წყაროებით, კონსტანტინი პოლის წმ. სოფიოს ტაძრის საკურთხეველში არაერთი „თაყვანსაცემი“ (поклонные) ჯვარი ყოფილა (А. Лидов, Иеротопия. Создание сокральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования, კრ-ში: Иеротопия. Создание сокральных пространств в Византии и Древней Руси, ред.-сост. А. М. Лидов, Москва, 2006, გვ. 20). მაგრამ ირკვევა, რომ ამგვარი (“devotional”) ჯვრები სანაწილეები, წმ. რელიქიის მომცველი უნდა ყოფილიყო (А. Musin, Byzantine reliquary-crosses from the Territory of the Turkey in the archeological context, კრ-ში: Proceeding of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011, Sofia, 2011, vol. II, გვ. 171-172). საგულისხმო მგონია, ამ საკითხის სარკვევად, მოგვიანო რუსული ძეგლი – პატრიარქ ნიკონის 1656 წ-ლდაარსებული კიბს წმ. ჯვრის მონასტრისთვის დაუმზადებიათ დიდი, „ქრისტეს ჯვრის საზომად“, ჯვარი (310X132 სმ), რომელშიც, ჯერ ერთი, ასობით რელიქია იყოჩაწყობილი, შემდგომ კი ის იკონოსტანსში იყო ჩაყოლებული, ადგილობრივ ხატად მაცხოვრის ხატის გვერდით (С. В. Гнутова, К. А. Щедрина, Кийский крест, Крестный монастырь и преобразование сакрального пространства в эпоху патриарха Никона, კრ-ში: Иеротопия. Создание... გვ. 683-684, 688-692, სურ. 2; ღირსშესანიშნავია, რომ 1917 წლის რევოლუციის ორომტრიალის შემდგომ, ის ახლა მოსკოვს ღირსი სერგის კრაპივნიკის ეკლესიაში – преподобного Сергия в Крапивниках - საკურთხეველის წინ დგას – იქვე, გვ. 683, შენ. 10, სურ. 3).

59 Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 525, შდრ. 450, 507.

სხვაგვარადაა დამუშავებული ან თვლებითაა გაწყობილი, ან დაჩუქურთმებული ანდა კიდევ ჯვარცმას გადმოსცემს⁶⁰. ესეც მიგვიჩვენებს იმ „ერთიანობაში მრავალფეროვნებას“, რაც ახასიათებდა ჯერაც განუყოფელ, აღმოსავლეთადა და დასავლეთად გაუხლეჩავ საქრისტიანოს, სადაც ერთიან ძირზე უსაზღვრო მრავალსახოვნება აღმოცენდებოდა. ისიც განსასაზღვრელია – რა წარმოშობს ამ ერთიანობას ყველა ცალკეულ, მათ შორის, ჩვენს შემთხვევაშიც – ზოგადად აღებული გვიანანტიკური კულტურა, სარწმუნოება, აღმსარებლობა (თუმც კი ზემომოტიანილი მასალა გვიდასტურებს ერთი კონფესიიდან მეორეში ფორმათა გადასვლასა და დამკვიდრებას – სირიული „ბემა“ ხომ ჯერ ერთიან ეკლესიაში ჩნდება, გვიან კი მას ნესტორიანები ინარჩუნებენ; ჯვრიანი „გოლგოთაც“ მათთან, ეგებ ედესელი მართლმადიდებლებისგან შედის, მაგრამ ჯვარი თანადროულად მართლმადიდებელმა კაპადოკიელებმა და ქართველებმაც გადმოინარჩუნეს⁶¹, თუ რომელიმე კონკრეტული კერიდან მიმოფენა (რაც მონუმენტურ ჯვრებს შეეხება თითქოს დასაშვებია ჩვენკენ მათი განსახოვნების ფორმა ჩრდილოეთ მესოპოტამიის გზით – ედესა გავიხსენოთ! – იყოს მოსული). რაღაცაგვარი კავშირი იქაურობასთან საქართველოს – ქართლს ხომ მაინც – უნდა ჰქონოდა: ვფიქრობ, სწორედ შუამდინარულია გორგასლისეული სვეტიცხოვლის გრძივი კედლების გაყოლებით კამაროვანი უბეების ჩამწკრივების იდეაც. მაგრამ თუ აღმოსავლეთ-დასავლეთში დიდი ჯვრების გავრცელების ერთი ამოსავლის ძიებას შევუდგებით, ალბათ უპირველესად იმ ბილიკებს უნდა დაძვინდებოდნენ, რომელნიც ეგებ წმ. ჯვრის თაყვანისცემის სათავესთან, წმინდა ქვეყანასთან, იერუსალიმთანა და ისტორიულ გოლგოთასთან მიგვიყვანს. საამისო მინიშნებად გამოვლევს, იქნებ, წმ. ნილოს სინელის ოლიმპიოდორე ეპარქოსისადმი ეპისტოლეს მითითება – ყველა ეკლესიაში პატიოსანი ჯვარი უნდა აღიმართოსო⁶². წმინდა მიწასთან დაკავშირებული ეს დარიგება შესაძლოა საგანგებო კვლევა-ძიების საწყისადაც გამოვლევს.

60 იხ. V. Elbern, დასახ. ნაშრ., გვ. 120-124; საგულისხმოა, რომ არდენის ჯვარი, რომელსაც ეს მეცნიერი „ორმაგი ხასიათის“ – საწინამძღვრო ან სატრაპიულ ჯვრად მიიჩნევს, სხვა გამოცემაში საწინამძღვროდღაა სახელდებული – J. Hubert, J. Porcher, WF. Volbach, Die Kunst der Karolinger, München, 1969, გვ.362. მომცრო საკურთხევლისწინა თუ უბრალოდ დასადგმელი ჯვრები, თუმცაღა, ჩვენშიც მოიპოვება. მათი შესაძლო დანიშნულების გამოსარკვევად იქნებ საყურადღებო იყოს იმერეთში რუსული ელჩობის ანგარიშის ცნობა, რომ სადღაც მარჯვნივ, ბურჯის პირისპირ ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის ხატებს შორის იდგა 2 მ-ის სიმაღლის ჯვარცმა ძელი ჭეშმარიტის ნაწილებით (აღექსი იველვეის..., გვ.60). იტალიაში ყოფილა დიდი, თვით ქვის ჩუქურთმიანი ჯვრებიც კი (E. Doberer, Die ornamentale Steinskulptur in der karolingischen Kirchenansstattung. In: Karl der Grosse... Bd. III, გვ. 231). სხვათა შორის, თუკი კაპადოკიურ მოხატულობათა ჯვრები ნამდვილად არსებულთ გადმოსცემს, მაშინ ისინიც უფრო დასავლურთა მსგავსი ყოფილა – ასევე მოთვალულ-ორნამენტირებული.

61 აღსანიშნავია ქართულ და კაპადოკიურ ეკლესიებში „ლიტურგიული გამართულობის“ სხვა ელემენტთა (ტრაპეზი, კანკელი) მონათესაობაც – იხ. N. Jamanidzé, Les installations liturgiques sculptées des églises de Géorgie (IV-XIII siècles), Turnhout, 2010, განსაკუთრებით გვ. 100 და 113-114.

62 Деяния Вселенских Соборов, т. IV, СПб, 1908 (რეპრინტი – 1996წ), გვ. 432.

Dimitri Tumanishvili

**On the Religious Meaning of the Pre-chancel Crosses
(Materials and Remarks)**

Pre-chancel crosses are one of the remarkable objects of the medieval Georgian churches. According to G. Chubinashvili, this tradition was rooted in the cross erected in the middle of the church of Holy Cross of Mtskheta and analogies were found in the crosses erected by the additional altar, in the middle of the medieval Western European churches. It is noteworthy that, at present, in the church of Holy Cross of Mtskheta, there is an octagonal "base", which G. Chubinashvili considered to be a later alteration of the initial low barrier. At that time, similar hexagonal "base" in the 9th-10th cc. Zhaleti basilica was yet unknown, which is located in front of the chancel, filling the nave. Due to its location and volume, it shows affinity with the so called "Syrian bema" and its shape – with the ambos of the Early Christian churches. Whatever be difficulties of interpreting "Syrian bema", it is obvious that one of its meanings is Golgotha and ambos are likewise linked with the recollection of the Redeeming Sacrifice of Christ; this, in its own turn, is the symbolic meaning of the church of Holy Cross of Mtskheta. It is noteworthy that at Jerusalem Golgotha existence of a specific service is ascertained, implying procession around the Cross, while in Cappadocia, erection of a Cross was practised in Early Middle Ages. All these indicate that Georgian pre-chancel crosses are one of the evidences of the general East Christian tradition, with its roots in Palestine.

ირინე ელიზბარაშვილი
გ.ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული ცენტრი,
ა.ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

კვარშას (ყვარშა) ეკლესია ჯავახეთში

ნასოფლარი კვარშა (ნახ. 1), ახალქალაქის პლატოს სამხრეთ-დასავლეთ კიდეში, ხერთვისის თავზეა აღმართული. გრანდიოზული, რუინიზირებული ნამოსახლარი ზეგანის მოსწორებულ ბაქანს ფართო ზოლად მიუყვება. შემორჩენილი ქუჩათა ქსელი, საცხოვრებელი უჯრედები, სამეურნეო ნაგებობები, ხაროები, კალოები და ძველი საფლავის ქვები – ნამოსახლარის მრავალფეროვანი, მკაფიოდ გამოკვეთილი გეგმარებითი სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილებია.¹

უცნაურია ტოპონიმი „კვარშა“. სპეციალისტების აზრით, ეს სახელი, ჯავახეთის მთელ რიგ დასახლებათა ტოპონიმებთან ერთად (ჭობარეთი, ტოლოში, მირაშხანი, ბურნაშეთი, ბარალეთი, შალოშეთი, ჩუნჩხა, ოლოდა და სხვა..) ავლენს კავშირს უძველეს ზანურ სახელწოდებებთან.² ამ რეგიონის არქაეოლოგია არამხოლოდ დასახლებებში ვლინდება. ეს მხარე უმდიდრესია არქეოლოგიური მემკვიდრეობისა და ქრისტიანული კულტურის თვალსაზრისითაც.

ზეგანის კიდეში, მთების რკალში მოქცეულ ვრცელ, უკაცრიელ, გაშლილ სივრცეში, მოშიშვლებულ, გარინდებულ გარემოში ეულად აღმართულა კვარშის ეკლესია. დღეს, იგი გეგმის დონემდე დანგრეული ნასოფლარის ერთადერთი ვერტიკალური დომინანტია.

ისტორიულ წყაროებსა და სპეციალურ ლიტერატურაში ეკლესიაზე მონაცემები მწირია. ი. როსტომაშვილი, თავის ნაშრომში `Ахалкалакский уездъ въ археологическомъ отношешии`³ განიხილავს ეკლესიის კედლებზე დაცულ წარწერებს. ამ საკითხს ეხება ვ. ცისკარიშვილიც კვლევაში ჯავახეთის ეპიგრაფიკის შესახებ.⁴ პირველი მოსაზრება ეკლესიის თარიღსა და ტიპზე ნიკო ჩუბინაშვილს ეკუთვნის.⁵ მისივე მონაწილეობით შესრულდა ეკლესიის პირველი ანაზომები.⁶

1 სოფელ კვარშაზე ცნობები გურჯისტანის ვილაეთის დიდ დავთარში არის მოცემული, რომლის მიხედვით, XVI საუკუნის ოსმალური ადმინისტრაციული დაყოფით, იგი ხერთვისის ლივაში შედიოდა და აქ რვა კომლი ქრისტიანი ქართველი ცხოვრობდა. სოფელი XX საუკუნეში გაუკაცრიელდა. (დ.ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ვაჩიშვილი, ც.ჩაჩხუნაშვილი, ჯავახეთი, ისტორიულ-გეოგრაფიული გზამკვლევი, თბ. 2000, გვ.95.)

2 გ.მაისურაძე, ქართულ-სომხური ურთიერთობის ისტორიოგრაფიიდან, თბ.2006, გვ.258.

3 И.П. Ростомов, Ахалкалакский уездъ въ археологическомъ отношешии, Тифлисъ, 1898, გვ. 72-75.

4 ვ.ცისკარიშვილი, ჯავახეთის ეპიგრაფიკა, როგორც საისტორიო წყარო, თბ. 1959, გვ. 124

5 Н.Чубинашвили, Шашианис Самеба, თბ..1988, გვ. 88-92, ტაბ.10, 24.

6 ეკლესიის გეგმა გაიზომა 1943 წელს ნიკო ჩუბინაშვილის მიერ, რუსუდან გვერდითელისა და თინათინ ქარუმიძის მონაწილეობით. შედარებით სრული ანაზომა შესრულდა 1944 წელს (ნ.ჩუბინაშვილი, გ.გაბაშვილი, ვ.ჩაჩავა). 2012 წელს კვარშის

კვარშის ეკლესია დარბაზული ტიპისაა. მისი გეგმის კომპოზიციონალურ-გარტულურებულობა მინაშენებით – ჩრდილოეთით (ნახ. 1) გამოყოფილი მოკლე სათავსი-პასტოფორიუმით და სამხრეთი სტოათი, რომელიც დასავლეთით გრძელდება და დარბაზს (სურ. 1), მთელ სივანეზე მიუყვებოდა.

ეკლესიის ძალიან მაღალი, ზევითკენ შევიწროვებული, ატყორცნილი კედლები სამხრეთისა და დასავლეთის ფასადებზე შეკავებული იყო მინაშენებით, რომელნიც ამჟამად ნანგრევების სახით არის ჩვენამდე მოღწეული. მინაშენებით გარშემორტყმული, ძირში გაფართოვებული ეკლესიის აზიდული მოცულობა მდგრადობის და მონუმენტობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ეკლესია გარედან, სხვადასხვა დონეზე განთავსებული, განსხვავებული მოცულობების ერთიანობას წარმოადგენს. შერეული წყობით შეკრულ ფასადებიდან თითოეული დამოუკიდებლად აღიქმება.

აღმოსავლეთი ფასადი (სურ. 2 ყველაზე სრულად არის შემორჩენილი. სწორედ აქ იკითხება მინაშენებით ფლანკირებული დარბაზის სამივე მოცულობა. ფასადის ბაზილიკური სილუეტი შემსუბუქებულია საკურთხეველის გამოყოფილი განიერი და ღრმა სამკუთხა ნიშებით. გაწონასწორებულ-კლასიკური აღმოსავლეთი ფასადისგან განსხვავებით, დანარჩენი ფასადები სხვადასხვა დონეზე განთავსებულ მოცულობათა ცოცხალ სურათს ქმნის.

ორ დონეზე განვითარებული ჩრდილოეთი ფასადი (სურ. 5) ასიმეტრიულია და ორი სხვადასხვა სიგრძე-სიმაღლის მოცულობისგან შედგება – დარბაზის და მოკლე ჩრდილოეთი პასტოფორიუმისგან; ეს უკანასკნელი ეკლესიის ძირითად მოცულობის ერთ მესამედს მოიცავს.

სამხრეთი და დასავლეთი ფასადების (სურ. 3, 4) კომპოზიციაც სხვადასხვა ზომის მოცულობათა ერთიანობას წარმოადგენს. სამხრეთი ფასადი ორ დონედ იკითხებოდა. თავდაპირველად, დარბაზული მოცულობის თითქმის ორ მესამედს მინაშენი ფარავდა. ამჟამად მისგან გეგმა და აფსიდის ფრაგმენტია შემორჩენილი. დასავლეთი ფასადი უფრო მოძრავი და დინამიკური იყო. აქ, გარდა დღეისთვის აღარარსებული მინაშენისა, რომელიც თავის დროზე დარბაზს ბოლომდე მიუყვებოდა, ფასადის ჩრდილოეთ კიდეში, სიღრმეში, პასტოფორიუმის მოკლე დასავლეთი კედელიც იკითხება.

ამგვარად, შენობის ყველა ფასადი განსხვავებულია. ერთ სიბრტყეშია განვითარებული მხოლოდ ბაზილიკური სილუეტის მქონე აღმოსავლეთი ფასადი, ყველა დანარჩენი სხვადასხვა სიგრძე-სიმაღლეზე განთავსებულ მოცულობებისგან შედგენილ კომპაქტურ, მონუმენტურ კომპოზიციას ქმნის.

ბაზალტის ქვით ნაგები ეკლესიის ატყორცნილი კედლების წყობა გარედან ცოცხალი და დინამიკურია. ქვედა რიგების გრანდიოზული ქვები განსხვავებული ზომის და მოხაზულობისაა. გვხვდება სწორკუთხა, უშველებელი კვადრები, რომლებითაც ძირითადად შენობის კუთხეებია შეკრული. ასევე დიდი ზომის, არასწორი, თავისუფალი მოხაზულობის პირმოსწორებული ქვები ავსებს საფასადო სიბრტყის ცენტრალურ ნაწილს, ძირითადად იმ მონაკვეთებს, რომელნიც თავდაპირველად მინაშენით იყო დაფარული. ხოლო ზედა რიგებში, წყობის ხასიათი უფრო მოწესრიგებული ხდება, რიგების ჰორიზონტალობა დაცულია,

ეკლესიაზე კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს მიერ დამუშავდა რესტავრაციის პროექტი (არქიტექტორ-რესტავრატორი გ.კოტეტიშვილი).

ქვემოც უფრო მცირე და შედარებით ერთი ზომისაა.

ეკლესიის მაღალი, აზიდული პროპორციები და ცოცხალი, განსხვავებული ხასიათის შერეული წყობის ერთობლიობა, შეკრული მძლავრი კუთხის ქვემოც, თავშეკავებული დინამიზმის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ფასადების სადა, მინიმალისტურ გაფორმებას ქმნის კედლის ზედაპირზე მოკრძალებული, მარტივი პროფილის სარკმლის თავსართი ქვემოც არსებობა, რომელთა ზედაპირზე ბრტყელი რელიეფური წარბია გამოკვეთილი: აღმოსავლეთ ფასადზე (სურ. 6) – თავსართის ცენტრში ამოზიდული სწორმკლავა ჯვრით, ხოლო უფრო მოკლე, უხეში და კუთხოვანი წარბით – სამხრეთ ფასადზე. სარკმლის ღიობების თავზე ეს თავშეკავებული დეკორი მსუბუქ აქცენტებად აღიქმება.

გაფორმების კიდევ ერთი ელემენტია კვარშას ეკლესიის ფასადების მთელ პერიმეტრზე გაბნეული მრავალი წარწერაც.

შინაარსობრივად ყველა წარწერა ერთგვაროვანია. ეს არის ახ. წ. I ათასწლეულის ბოლოსთვის, მეორედ მოსვლის მოლოდინში ლოცვით ხსნის იდეით გამსჭვალული, ეკლესიის მშენებლობასთან დაკავშირებული, სხვადასხვა სოციალური ფენის ადამიანთა, ალბათ მშენებელთა მოკლე შეწყალების ვედრება. ვედრების თემა მოიცავს მთლიანად ტაძრის სხეულს, ევლება ფასადებს და იჭრება ინტერიერში.

აღმოსავლეთ ფასადზე, კუთხის სამხრეთ-აღმოსავლეთ, გრანდიოზულ ქვაზე იკითხება არასრული ტექსტი: „ამის ეკლესიის...“; ჩრდილოეთ ფასადზე: „ქრისტე, შეიწყალე გაბრიელი“, „ქრისტე, შეიწყალე მიქელ ცოდვილი“; დასავლეთ კედელზე (სურ. 7) კარის თავზე: „ქრისტე, შეიწყალე ერისთავ-ერისთავი ივანე“, იმავე კედლის სარკმლის თავზე: „ქრისტე შეიწყალე ღლ შეუნდენ ცოდვანი“; სამხრეთ ფასადზე, კარის თავზე: „ქრისტე, შეიწყალე ნათანიელ, შეუნდვენ ცოდვანი“. ინტერიერში – აფსიდში: „ქრისტე, შეიწყალე იოვანე ნძლ“, ჩრდილოეთ კედელზე (სურ. 8) – „ქრისტე, შეიწყალე პეტრე“. წყობას შერწყმულნი, ეს წარწერები ამძაფრებენ შინაგან შფოთს და ემოციურ მუხტს, რაც ამ სიმაღლეზე, გარინდულ, უკაცრიელ გარემოში აგებულ ეკლესიას მეტ მისტიკურობას სძენს.

ეკლესიის ატყორცნილი სხეული თარო კარნიხით სრულდება. ვინაიდან გადახურვა შემორჩენილი არ არის, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ მკაცრ, ალპიურ ზონაში, ეკლესიის საბურავად ლორფინი იქნებოდა გამოყენებული.

ინტერიერი (სურ. 9), ექსტერიერის მსგავსად, მაღალი და ატყორცნილია. ზვეითკენ შევიწროვებული, ენთაზისიანი კედლები მეტ სიმსუბუქეს სძენს სივრცეს. წყობა კომბინირებულია. კედლები ძირითადად მცირე ზომის პირმო-სწორებული ქვებით არის ამოყვანილი და შელესილი (ნაღესობა ფრაგმენტულად არის შემორჩენილი). კონსტრუქციულ ნაწილებში (პილასტრები, ღიობების მოხარჩობა, კონქი) თლილი ქვაა გამოყენებული. გამონაკლისს კედლის თაღები წარმოადგენს, რომელიც ინტერიერის კედლების მსგავსად, რადიალურად ჩაწყობილი, მცირე ზომის დაუმუშავებელი ქვებით არის გადაყვანილი (სურ. 10, 11).

კვარშას ეკლესიის გეგმის კომპოზიცია წარმოადგენს გრძელ დარბაზს, რომელიც აღმოსავლეთით ღრმა და ვიწრო, ოდნავ ნალისებრი მოხაზულობის აფსიდით სრულდება. ნალისებრივე კონქი (სურ. 9) შესანიშნავად თლილი ქვით არის ამოყვანილი. ერთი წყვილი ორსაფეხუროვანი მაღალი, თხელი პილასტრი დარბაზს ორ არათანაბარ ნაწილად ჰყოფს. კამარის საბჯენი თაღის საყრდენი,

პილასტრის წინა საფეხური, სიმაღლეში მნიშვნელოვნად აღემატება უკანას, რომლიდანაც სხვადასხვა მოხაზულობის კედლის თაღებია გადასროლილი. გრძივი კედლების აღმოსავლეთი თაღები ოდნავ შეწვერილია, დასავლეთისა კი – ნახევარწრიული. პილასტრის შიდა საფეხური სრულდება სადა, თხელი თარო-კაპიტელით. კედლის თაღები საკმაოდ რელიეფურია, მათ გარკვეული არქიტონიკურობა შემოაქვთ სივრცის პლასტიკაში, თუმცა გადასვლა ერთი ფორმიდან მეორეზე რბილია.

დარბაზის დასავლეთი კედლის კუთხეში ორმაგი ნაოთხალი პილასტრია მოცემული, რომლიდანაც გრძივი და განივი მიმართულებით კედლის თაღებია გადაყვანილი. საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი დასავლეთი კედლის კომპოზიცია: ვერტიკალურ ღერძს აცდენილი მაღალი, ვიწრო კარი, უფრო სამხრეთით არის გაჭრილი, ხოლო სარკმელი, მის თავზე კედლის ცენტრშია მოცემული. ორივე ღიობი მოქცეულია მკვეთრად შეწვერილი კედლის თაღის ქვეშ, რომელიც შემოსაზღვრავს ამ კედლის სიმაღლის ორ მესამედს, თაღის ზედა ნაწილი, მაღალი შუბლის ასოციაციას იწვევს.

ეკლესიას ორი შესასვლელი ჰქონდა (ამჟამად ორივე ამოქოლილია). ერთი დასავლეთი კედლის ცენტრშია გაჭრილი, მეორე, სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია მოცემული. კარის ფორმა იდენტურია – გარედან არქიტრავით სრულდება, ინტერიერის მხრიდან, კი თაღით. სამწუხაროდ, დღეს ეკლესიაში აღმოსავლეთით, XX საუკუნეში გაჭრილი კარის მეშვეობით ვხვდებით.

ეკლესიის მბუჯტავი განათება ამჟამად მისტიკურობის შეგრძნებას, რაც განპირობებული იყო ღიობების სიმცირით. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ დარბაზში მინაშენის გავლით ვხვდებით, გასაკვირი არ არის, რომ ორივე შესასვლელი განათების თვალსაზრისით ბევრს არაფერს მატებს დარბაზის სივრცეს. აქედან გამომდინარე, ერთადერთ სინათლის წყაროს სარკმლები წარმოადგენს. დარბაზს სულ სამი – საკურთხეველის, დასავლეთისა და სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში გაჭრილი სარკმელი ანათებს.

დარბაზის ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ კიდეში, საკურთხეველთან გაჭრილი მაღალი და ვიწრო შესასვლელიდან, იზოლირებულ პასტოფორიუმში ვხვდებით. დანარჩენი შესასვლელების მსგავსად, ეს კარიც დარბაზის მხრიდან თაღით, ხოლო შიგნიდან – არქიტრავით არის დასრულებული. სათავისი-პასტოფორიუმში აღმოსავლეთით, კვერცხისებრი აფსიდით სრულდება. სადა, მკვეთრად შევრილი თარო-კაპიტელი კონქის საყრდენად არის გამოყენებული.

ეკლესიის ინტერიერი მოხატული იყო. მის ჩრდილოეთ კედელზე წმინდა მხედრების ჰერალდიკური გამოსახულებაა დაცული.

ნაგებობის შემორჩენილი ნაწილები საკმაოდ მდგრადია. ფასადების ზედა მონაკვეთები გადაწყობილია, რაზედაც ჩრდილოეთ ფასადზე შებრუნებულად ჩასმული წარწერიანი ქვები მეტყველებს.

ეკლესიის მაღალი, აზიდული პროპორციები, არათანაბარი განათება, სხვადასხვა მოხაზულობის თაღების თანაარსებობა, დასავლეთი კედლის ასიმეტრიული კომპოზიცია, ფასადების განსხვავებული გადაწყვეტა, შერეული ხასიათის წყობა, სადა, თავშეკავებული გაფორმება აახლოებს მას ე.წ. „გარდამავალი ხანის“ ბოლო ეტაპის, კერძოდ, X საუკუნის პირველი ნახევარის ნიმუშებთან.

გეგმის განვითარებული კომპოზიცია, ატყორცნილი პილასტრები, რომელთა წინა საფეხური დიდად ცილდება კედლის თაღების სიმაღლეს, ანა-

ლოგიას პოეზებს IX–X საუკუნეების ისეთ ძეგლებში როგორცაა მაღაროსკარის ეკლესია (Xს.),⁷ ჟაღეთის ბაზილიკა (IX–X სს.),⁸ ახალდაბის ღვთისმშობლის ეკლესია (Xს.)⁹ .

დასავლეთი კედლის კომპოზიციაც ვერტიკალურ ღერძს ოდნავ აცდენილი ღიობებით, რბილი, მსუბუქი მინიშნებით ასიმეტრიულობაზე, ასოციაციას სწორედ X საუკუნის დასაწყისის მხატვრულ გადაწყვეტასთან ავლენს (ტაბაწყურის წითელი საყდარი Xს.,¹⁰ ფარაენის¹¹ და ხანდოს X ს-ის ეკლესიები¹²).

ეკლესიის ფასადების წყობის ხასიათი, რომელიც ქვედა რიგებში არასწორი მოხაზულობის დიდი ზომის ქვებით, ხოლო ზედა ნაწილებში ქვათა შემცირებითა და რიგების მეტ-მაკლები რეგულარობით ხასიათდება მსგავსებას პოეზებს მის მეზობლად, ორიოდე კილომეტრში აღმართულ, ამავე დროის (Xს.) ქილდის ეკლესიის ფასადებთან.¹³

კვარშას ეკლესიას ნ. ჩუბინაშვილი პირობითად, მოსაზრების დონეზე VIII საუკუნით ათარიღებს, თარიღის ძირითად საყრდენად აღმოსავლეთი ფასადის ღრმა სამკუთხა ნიშების და გვერდითა, სამხრეთი მოცულობის ე.წ. „სამლოცველო-სასანთლეს“ არსებობას ასახელებს. ღრმა ნიშების არსებობა ნ.ჩუბინაშვილის აზრით, აახლოებს კვარშას წრომი-რკონი-სამშვილდის ეკლესიებთან. თუმცა იგი იქვე აღნიშნავს, რომ განვითარების თვალსაზრისით, კვარშას ეკლესიის გეგმა ამ ნიმუშებთან მიმართებით პროგრესულობით გამოირჩევა.¹⁴

ქართულ უგუმბათო ნაგებობებში აღმოსავლეთის ფასადზე ნიშების არსებობა იშვიათობას წარმოადგენს, თუ გავითვალისწინებთ კვარშას ეკლესიის მხატვრული-სივრცითი კომპოზიციის განსაკუთრებულობას და იმ გარემოებას, რომ ჯავახეთის ხუროთმოძღვრება ზოგადად არქაულობით გამოირჩევა. სავსებით დასაშვებია ხდება ამგვარი სიღრმე-სიგანის ნიშების უფრო მოგვიანო დროშიც, კერძოდ, X საუკუნის დასაწყისშივე გამოყენების შესაძლებლობა. მით უფრო, რომ მსგავსი გადაწყვეტა სწორედ სამხრეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრებაში, კერძოდ X–XI საუკუნეების ისეთ ნიმუშებში გვხვდება, როგორცაა ზედა თმოგვის ბაზილიკა (XIს.)¹⁵, ურთას ბაზილიკა (Xს.),¹⁶ ურაველის აგარა (Xს.)¹⁷ და

7 საქათველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, თბ., 2004, ტ. II გვ. 272.

8 იქვე, გვ.411.

9 იქვე, გვ.47.

10 ი.ელიზბარაშვილი, წითელი საყდარი ტაბაწყურში. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის სამმართველო, წელიწდეული, 1996, №1, გვ. 30-40.

11 დ.ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ვანჩიშვილი, ც.ჩახუნაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ.

12.

12 იქვე, გვ.59.

13 ი.ელიზბარაშვილი, ქილდის წმ. გიორგის ეკლესია. ძეგლის მეგობარი, 1986, №1, გვ. 28-31.

14 Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 89-90.

15 დ.ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ვანჩიშვილი, ც.ჩახუნაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 114, ტაბ. 347

16 ი.გივიანიშვილი, ი.კობლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 28, ტაბ.2.

17 В.Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, თბ., 1981, გვ.39, ნახ.2-7.

ფექრაშენი (X–XI სს)¹⁸.

რაც შეეხება სამხრეთის ე.წ. „სამლოცველო-სასანთლეს“, 2012 წელს, ეკლესიის გაწმენდის დროს აღმოჩნდა, რომ ეს სამხრეთი მინაშენია და არა ხვილიშის ეკლესიის მსგავსი თაღით გახსნილი მოკლე მოცულობა, რამაც გამოიწვია ამ მიმართულებით მსჯელობის საჭიროება.

ამგვარად, ამ უკანასკნელ წლებში გამოიკვეთა ეკლესიის სტრუქტურა. დადგინდა, რომ იგი წარმოდგენს დარბაზულ ნაგებობას სამხრეთი და დასავლეთი მინაშენებითა და გამოყოფილი ჩრდილოეთი პასტოფორიუმით. ასევე დაზუსტდა მისი აღშენების თარიღიც.

კვარშას ეკლესია თავისი მხატვრულ-სივრცითი გადაწყვეტით გამორჩეულია ამ რეგიონის არქიტექტურისგან. X საუკუნის ჯავახეთის დარბაზული ეკლესიების უმეტესობა უფრო დამჯდარი პროპორციებით ხასიათდება (ბავრის,¹⁹ ფარავნის,²⁰ ქილდის,²¹ დანკალის²² ეკლესიები). გამონაკლისს X საუკუნისავე ხოსპიოს და XI საუკუნის პირველი ნახევრის ზედა თმოგვის ეკლესიები წარმოადგენს, რომელთა პროპორციები ზემოთ ჩამოთვლილ ნიმუშებისგან განსხვავებით უფრო ამაღლებულ-აზიდულია.

საოცარია, რომ ამ მკაცრ, „არქაულ-ბიბლიურ“, ასეთ ტიპურ ჯავახურ გარემოში, კვარშას ეკლესიაში შესვლისთანავე კახური არქიტექტურის ასოციაცია გებადება. კახეთის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი პროპორციები, სივრცის პლასტიკა – განსაკუთრებულად სადა, ატყორცნილ-აზიდული, ფორმათა მოხაზულობით მეტყველი. „სიმკაცრე-სიმსუბუქით, სიმარტივე-პლასტიკურობით, ზესწრაფულობით კვარშის შიდა სახე „ჯავახურზე“ მეტად „კახური“ ხუროთმოძღვრული სკოლის სივრცითი განცდის მაჩვენებელია.“²³

გარდა სივრცის ზოგადი ხასიათისა, კვარშას ეკლესიის ინტერიერის „კახურობის“ შეგრძნებას ამძაფრებს დაუმუშავებელი, მცირე ზომის ქვებით რადიალურად ჩაწყობილ-ჩაწიკწიკებული კედლის თაღების არსებობა, რაც კახური არქიტექტურული სკოლის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. ჯავახეთში ყველა თაღი თლილი ქვით არის გადაყვანილი. შესაძლოა ამან განაპირობა ამ რეგიონში, ადრეულ ქრონოლოგიურ მონაკვეთში (VII–XI საუკუნეებში) შეწვერილი თაღის იშვიათად გამოყენება.²⁴

კახეთის ხუროთმოძღვრებაში, მსგავსი მოხაზულობის თაღ-კამარების არსებობის დიაპაზონი დიდია. შეწვერილობა იშვიათად, თუმცა მაინც გვხვდება ადრეულ ნიმუშებში. VII საუკუნის ზეგანის ყველაწმინდის დასავლეთი პატრონიკეს საბჯენ კედლის თაღი და კამარა სწორედ მსგავსი მოხაზულობისაა.²⁵

18 В.Беридзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 44, ნახ. 8.

19 დ.ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ვანჩიშვილი, ც.ჩახუნაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 54.

20 იქვე, გვ. 12.

21 ი.ელიზბარაშვილი, ქილდის წმ. გიორგის ეკლესია, გვ. 29.

22 ი.ელიზბარაშვილი, დანკალის ეკლესია. ძეგლის მეგობარი, 1993, №1, გვ. 17-21.

23 ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ვანჩიშვილი, ც.ჩახუნაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 95.

24 შეწვერილი თაღის ერთადერთ მაგალითს XI საუკუნის დასაწყისის ასფარას ეკლესიის ინტერიერში, სამხრეთ-დასავლეთი კედლის თაღი წარმოადგენს.

25 Г.Н.Чубинашвили, Архитектура Кахетии, თბ., 1959, გვ. 168.

ე.წ. „გარდამავალ ხანაში“, ეს არქიტექტურული ელემენტი მეტი ინტენსივობით არის გამოყენებული და, კვარშას ეკლესიის მსგავსად, სხვა მოხაზულობის თაღებთან თანაარსებობს. ამის მაგალითები მრავლად მოგვეპოვება, მათ შორის: ძველი გავაზის ეკლესიის (VI ს-ის დასაწყისი) მოგვიანო, VIII-IX საუკუნეების გარშემოსავლელის თაღები,²⁶ ამავე დროის გურჯაანის ყველაწმინდის ნავთა გამყოფი დასავლეთის ორი თაღი,²⁷ ასევე, IX საუკუნის ვანნაძიანის ყველაწმინდისა²⁸ და ე.წ. „ბარცანას“²⁹ ეკლესიების თაღების ნაწილი და სხვა ...

კვარშას ეკლესია ჯავახურ-კახური მხატვრული ხედვა-აზროვნების შესანიშნავი ნაზავია. როგორც ვნახეთ, მისი გამორჩეული სივრცით-კომპოზიციური გადაწყვეტა განსხვავდება ადგილობრივი ხუროთმოძღვრული სკოლისგან, რაც გარკვეულ ვარაუდებს ბადებს.

ისტორიულად, საუკუნეთა მანძილზე, ამ ორ რეგიონს შორის მუდმივი და მჭიდრო კავშირი იკვეთება. ჯავახეთი კახეთისთვის მნიშვნელოვანი სეზონური საძოვარი იყო. „ამის დადასტურება წყაროებშიც არაერთი მოიპოვება. ამასთან ერთად საყურადღებოა საძოვრებთან შემორჩენილი სამეურნეო ნამოსახლართა ნაშთები. აქ არის საქონლის ღია სადგომები, მშრალი წყობით ნაგები და მესაქონლეთა ქოხ-სახლები.“³⁰ კახელ მესაქონლეთა ნაწილი საკმაოდ დიდ დროს ატარებდა ამ ქვეყანაში. ბევრიც იქვე იმარხებოდა, რაზეც ჯავახეთის ტერიტორიაზე არსებულ ტომთა ბელადების საფლავებშიც მეტყველებს.³¹ ზემოდთქმულიდან გამომდინარე, რატომ არ შეიძლება დაგუშვათ, რომ დარჩენილ-დამკვიდრებულნი ეკლესიასაც ააშენებდნენ?! კვარშას ეკლესიის სივრცის აღქმისას გამოვლენილი მძაფრი და ძლიერი კახური მუხტი, მაძღვეს საფუძვლიან საბაბს, ვიქონიო ეჭვი – ხომ არ იყო კვარშას ხუროთმოძღვარი წარმომავლობით კახელი?!

26 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 219.

27 იქვე, გვ. 279.

28 იქვე, გვ. 295, 296.

29 იქვე, გვ. 351.

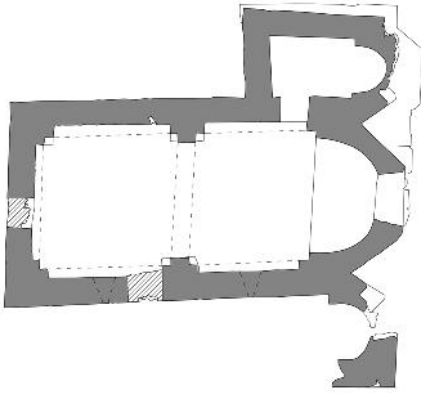
30 დ.ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, ზემო ქართლი, თორი, ჯავახეთი, თბ., 1985, გვ. 73.

31 იქვე, გვ. 73.

Irine Elizbarashvili

Kvarsha Church in Javakheti

The church is erected on a village-site (Akhalkalaki district, historical Javakheti, southern Georgia). This is an aisless vaulted church with the projecting north pastophorium and (almost ruined) south-west annex. Three triangular niches are arranged on the east facade, east and south windows are adorned with the window terminations, numerous inscriptions also function as a kind of decoration; interior is articulated by means of a pair of pilasters and blind arches. High proportions of the church, simultaneous use of varied-shaped arches (lancet-like; semicircular), asymmetric arrangement of the windows on the west facade, all point to the first half of the 10th c.; the same is evidenced by the proportions and projection of the pilasters (Magaroskari, Akhaldaba church of the Virgin – 10th c., Zhaleti – 9th-10th cc.), stone masonry with regular courses of large (in the lower part) and small (in the upper part) stones (Kilda, 10th c.), artistic solution of the facade niches (Urta, Agara in Uraveli gorge – 10th c., Pekrasheni – 10th-11th cc., Upper Tmogvi – 11th c.). Among Javakheti churches, Kvarsha church is more reminiscent of Kakheti (eastern Georgia) architecture, thanks to its proportions, character of its inner space and radial courses of its blind arches masonry; it seems likely that the architect of Kvarsha church might have come from Kakheti, all the more that historical ties of Javakheti and Kakheti are well confirmed over the centuries – e.g., the cattle was brought here on the pastures and Kakhetian cattle-breeders even used to settle in Javakheti.



ნახ. 1. კვარშა. გეგმა. ნახ. გ. კოტეტიშვილის



სურ. 1. ნამოსახლარი კვარშა



სურ. 2. კვარშა. ეკლესია



სურ. 3. კვარშა, ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



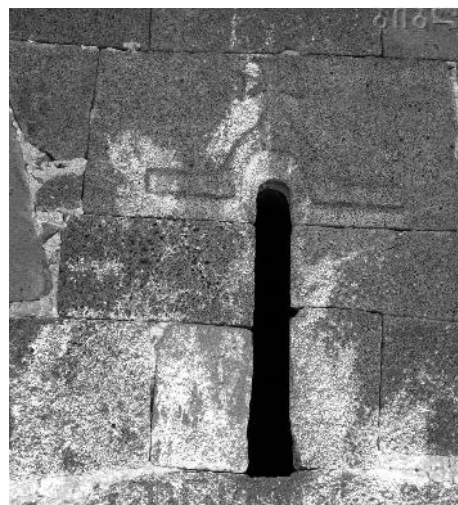
სურ. 4. კვარშა. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



სურ. 5. კვარშა. დასავლეთი ფასადი



სურ. 6. კვარშა. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



სურ. 7. სარკმელი აღმოსავლეთი



სურ. 8. კვარშა. წარწერები დასავლეთ ფასადზე



სურ. 9. კვარშა. წარწერები ჩრდილოეთ ფასადზე



სურ. 10. კვარშა. საკურთხეველი



სურ. 11. კვარშა. ინტერიერი, სამხრეთი კედელი



სურ. 12. კვარშა. ინტერიერი, დასავლეთი კედელი

ბიზანტიური მოდელი და ქართული რეპლიკები

ბიზანტიის იმპერიის ისტორიის ყოველ ეტაპზე კონსტანტინოპოლი კულტურის ყველა სფეროში სამაგალითო იყო მთელი ქრისტიანული სამყაროსთვის. ბიზანტიის დედაქალაქში იმპერიის საუკეთესო შემოქმედებითი ძალები იყრიდა თავს. მონუმენტური ხელოვნების ქმნილებებთან ერთად კონსტანტინოპოლის სახელოსნოებში შექმნილი ე.წ. გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების ნაწარმოებები განაპირობებდა სხვა მართლმადიდებელ ქვეყნებში ამ დარგთა განვითარების მთავარ გეზსა და გვარობას. საყოველთაოდ იყო ცნობილი ბიზანტიის დედაქალაქის ოქრომჭედელთა, სპილოს ძეგლის ოსტატთა, მინანქრის ხელოსანთა ქმნილებები. სახელგანთქმული იყო ასევე დედაქალაქის ვერცხლის ნაკეთობები. კონსტანტინოპოლში მთელი უბანი (არგიროპრატოს) საოქრომჭედლო სახელოსნოებს (ერგასტირიებს) ეკავა. აქ შექმნილი ძვირფას ლითონთა ქმნილებები (ხატები, სანაწილეები, სახარების ყდების მოჭედილობები, საღვთისმსახურ ნივთები და სხვ.) სხვადასხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში იგზავნებოდა. ბიზანტიურ წერილობით წყაროებში მოთხრობილია ძვირფასი ლითონის ნაკეთობებით ტაძრებისა და საიმპერატორო სასახლეების შემკობის შესახებ: პავლე სილენციარიუსი (VI ს.) აღწერს აია სოფიას ტაძრის შემკობას იუსტინიანეს მიერ, რომელმაც „არ დაზოგა უხვი ვერცხლი“ ტაძრისათვის.¹ ასევეა შემკული ბასილი I მიერ 880 წელს აგებული ნეა ეკლესია და მის მიერვე აგებული საიმპერატორო სასახლის მაცხოვრის სამლოცველო.² კონსტანტინე VII პორფიროგენეტის თხზულება საიმპერატორო კარის ზღვარს გადასული ფუფუნების შესახებ მოგვითხრობს. მასში აღწერილია იმპერატორის სასახლისა და დედაქალაქის ტაძრების შემამკობელი ოქროსა და ვერცხლის მაღალმხატვრული ნივთები, რომლებიც ბიზანტიური ექსპორტის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენდა.³ ძვირფასი ლითონის ოქროსა და ვერცხლის ნაკეთობები დედაქალაქის სახელოსნოებში იქმნებოდა როგორც სამეფო კარისა და დიდებულთათვის, მონასტერთა საგანძურებისათვის, ასევე დიპლომატიური საჩუქრებისთვისაც. ბიზანტიური საეკლესიო ნივთები ქრისტიანული სამყაროს შორეულ კუთხეებამდე აღწევდა. კონსტანტინოპოლში შექმნილ ნაირგვარ მხატვრულ ნაწარმს, მისი მაღალი ესთეტიკურ-ტექნიკური ღირსებებითა და იდეურ-სიმბოლური სიღრმით, პრაქტიკული დანიშნულების გარდა, ადგილობრივი ოსტატებისთვის ნიმუშების მნიშვნელობა ჰქონდა. დიდი იყო მოთხოვნა პირადი ღვთისმოსაობისთვის განკუთვნილ ძვირფასი ლითონის ნივთებზე, რომლებიც მასობრივად მზადდებოდა. ცნობილია, რომ ბიზანტიაში სხვადასხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში გასაგზავნად საგანგებოდ იქმნებოდა განსაკუთრებით თაყვანსაცემი ან სასწაულმოქმედი ოქროსა და ვერცხლის ხატების ასლები, ადგილებზე მათი პირების შესაქმნელად. ამ ნაკეთობათა მეშვეობით ბიზანტიური იკონოგრაფია ყველა ქრისტიანულ ქვეყანაში ვრცელდებოდა.

ბიზანტიის დედაქალაქის მხატვრული ქმნილებების მნიშვნელობა ქრის-

1 Paulus Silenciarius, Deser.S. Sophiae: The Art of Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents, Toronto, 2000, გვ. 194.

2 Vita Basilii, pp. 321 ff.: The Art of the Byzantine Empire, გვ. 194.

3 Constantine Porphyrogenet, De cerem. II, 12: H. Belting, Image et culte, Paris, 1998, გვ. 684-685.

ტიანული აღმოსავლეთისა და ლათინური დასავლეთის ქვეყნების ხელოვნების ფორმირებაში საკმაოდ კარგად არის შესწავლილი. მე შევჩერდები ერთ კონკრეტულ მაგალითზე, რომელიც თვალნათლივ გვიჩვენებს ბიზანტიური ნიმუშის მნიშვნელობას და იმ როლს, რომელსაც თამაშობდა იმპერიის დედაქალაქში გენერირებული მხატვრული კონცეფციები და ვიზუალური სქემები სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაში. მხედველობაში მაქვს ამგვარი პრაქტიკის იშვიათი მაგალითი საქართველოში: მარტვილის მონასტერში შემონახული ღმრთისმშობლის ორი პატარა ხატი (X-XI სს. მიჯნა), რომელთაგან ერთი ბიზანტიური ბრინჯაოს მოქრული ხატია, მეორე კი ოქროსაგან შექმნილი მისი ადგილობრივი ასლი (ორივე ხატი ამჟამად საქართველოს ეროვნულ მუზეუმშია დაცული). ერთ მონასტერში ბიზანტიური ორიგინალისა და მისი ადგილობრივი ასლის არსებობა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ნ. კონდაკოვის მოსაზრება, რომ „საქართველოს უკლებლივ ყველა თაყვანსაცემი და სასწაულმოქმედი ხატი, ისევე, როგორც მის ტაძრებსა და მონასტრებში აქამდე დაცული ხატები, უფრო ახლო და უფრო ზუსტ მონაცემებს გვთავაზობს ბიზანტიური ორიგინალების შესახებ, ვიდრე მათი გვიან-ბერძნული ასლები“ ამ შემთხვევაში მყარ საფუძველს იძენს.⁴

მარტვილის ხატებზე ჩვილადი ღმრთისმშობელი ფეხზე მდგომი ოდიგიტრიის იკონოგრაფიული ტიპით არის წარმოდგენილი. ბიზანტიურ ხელოვნებაში ამ ტიპის ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის გამოსახულებები არც თუ ისე ბევრია შემორჩენილი. მონუმენტურ ხელოვნებაში ამგვარი გამოსახულების გამორჩეული მაგალითია ტორჩელოს Santa Maria Assunta-ს კათედრალის აფსიდის მოზაიკა (ვენეცია, XII ს.).⁵ არსებობს მოსაზრება, რომ ბიზანტიური ხელოვნების სხვადასხვა დარგში ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპები კონსტანტინოპოლის ტაძრებში ოდესღაც არსებული სახელგანთქნული, განსაკუთრებულად თაყვანსაცემი ხატების რეპლიკებს წარმოადგენდა.⁶ ამის გათვალისწინებით, ტორჩელოს საკურთხეველში ღმრთისმშობლის ამ იკონოგრაფიული ტიპით გამოსახვა უთუოდ იმით იყო განპირობებული, რომ ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ხატი კონსტანტინოპოლის მფარველად იყო ცნობილი და ვენეციის ტაძარში მისი გამოსახვით ამ ქალაქსაც მისი წმინდა სახე შემწედ და მფარველად მოეველინებოდა.

ფეხზე მდგომი ჩვილადი ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრია ბიზანტიურ საიმპერატორო საბეჭდავებზე 695-720 წლებში და ნიკეის საეკლესიო კრების შემდეგ (787-813) გვხვდება. XI საუკუნეში ეს იკონოგრაფიული ტიპი ფართოდ გავრცელდა საიმპერატორო და საპატრიარქო საბეჭდავებზე.⁷

განსაკუთრებით საყურადღებოა მთელი ტანით წარმოდგენილი ოდიგიტრიის რელიეფური გამოსახულებები ბიზანტიური სპილოს ძვლის ტრიპტიქების ცენტრალურ არეებზე. საგანგებოდ უნდა გამოვყო ოდიგიტრიის ამ იკონოგრაფიული ტიპის ბრწყინვალე გამოსახულება უტრესტის ტრიპტიქის ცენტრალურ ნაწილზე (X ს. უტრესტი, არქიეპისკოპოსის მუზეუმი).⁸ ეს ჰარმონიული, ნატიფი რელიეფი რამდენიმე ანალოგიურ სპილოს ძვლის რელიეფთან ერთად ერთიან ჯგუფს ქმნის, სადაც ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ეს იკონოგრაფიული ტიპი

4 Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, С. Петербург, I-II, 1911-1915, გვ. 32.

5 Mother of God, Representation of the Virgin in byzantine Art, Athens, 2000, გვ. 103. ტაბ. 57.

6 А. Grabar, L'Odigitria et l'Eleusa: Сборник за ликовне уметности, 10, Нови Сад, 1974, გვ. 4.

7 Mother of God, გვ. 377.

8 A. Goldschmidt-K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, B. II, Berlin, 1979 (Cat. n. 46, ტაბ. XX, გვ. 39).

თითქმის ზუსტად მეორდება. ესენია სპილოს ძვლის ტრიპტიქების ცენტრალური ნაწილები ლიეჟიდან (Xს.არქიეპისკოპოსის სასახლე), მეტროპოლიტენ მუზეუმიდან (Xს.) და ჰამბურგიდან (Xს. ხელოვნების მუზეუმი).⁹ სპილოს ძვლის რელიეფების ამ ჯგუფს ე.წ. „რომანოზის ჯგუფს“ მიაკუთვნებენ.

გასული საუკუნის დასაწყისში ნიკოდიმე კონდაკოვმა ქართულ ეკლესია-მონასტრებში დაცული მხატვრული საგანძურის აღწერის დროს მარტვილის მონასტერში ყურადღება მიაქცია ღმრთისმშობლის ზემოსხენებულ ხატებს და განსაზღვრა მათი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა: „მთელი ტანით გამოსახული ღმრთისმშობლის ფიგურა თავისი დახვეწილობით, ტიპის დიდებულებით, სახის მაღალი სტილით, პოზით, დრაპირებით ჯერ კიდევ X საუკუნეს მიეკუთვნება და იგი შეიძლება მივიჩნიოთ ნიმუშად მარმარილოს იმ მშვენიერი და მოხდენილი ბიზანტიური ბარელიეფებისთვისაც კი, რომლებიც ვენეციის სან მარკოს ტაძრის კედლებში ინახება... ჩვენ გვაქვს ღმრთისმშობელი ოდიგიტრიის მშვენიერი, შესაძლოა ერთ-ერთი საუკეთესო ტიპი».¹⁰ საინტერესოა, რომ ბიზანტიური ხელოვნების ცნობილმა მკვლევარმა ასეთი მაღალი შეფასება მისცა მარტვილის ღმრთისმშობლის იმ ხატს, რომელიც ბიზანტიური ორიგინალის ქართული ასლი უნდა იყოს. მარტვილის ამ ხატების ურთიერთმიმართება ღრმად გამოიკვლია გ. ჩუბინაშვილმა ნაშრომში ქართული ჭედურობის შესახებ. მან გამოავლინა ის უნატიფესი ნიუანსები, რომლებიც ქართულ ჭედურ ქმნილებას ბიზანტიურისაგან განასხვავებს.¹¹ ამ ხატების განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე ის გარემოება მიანიშნებს, რომ X საუკუნის ბოლოს შექმნილი ეს წმინდა სახეები საუკუნეების განმავლობაში ინარჩუნებდნენ თავის მნიშვნელობას და განსაკუთრებული პატივისცემის ნიშნად XVII-XVIII საუკუნეებში ისინი საგანგებოდ შემკულ ძვირფას კარვლებში ჩააბრძანეს. ორივე ხატი ჩართულია მოგვიანო ხანის რთულ ჭედურ ანსამბლებში, რომელთა ბრწყინვალეობა და სიმდიდრე ხატების გამორჩეულობასა და მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს.

ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის აღნიშნული ორი ხატის იკონოგრაფიის კვლევა გ. ჩუბინაშვილის მხატვრულ-სტილური ანალიზის დასკვნებს ეფუძნება. დავიწყებ ღმრთისმშობლის იმ ხატიდან, რომელიც ბიზანტიურ ორიგინალს წარმოადგენს.¹² ბრინჯაოს პატარა ოქროფერილ ხატზე (სიმაღლე 22,4სმ.) ღმრთისმშობელი ძვირფასი თვლებით შემკულ სადგამზე მთელი ტანით არის გამოსახული. მარცხენა მკლავზე მას ყრმა იესო უზის, მკერდთან მიტანილი მარჯვენა ხელით იგი თავის ძეზე მიუთითებს. იესოს მარჯვენა ხელში ჰორიზონტალურად მიმართული გრაგნილი უკავია, მარცხენა ხელი დედისკენ აქვს გაწვდილი. ღმრთისმშობლის ფიგურა სადგამიანად პირვანდელი ხატიდან კონტურის მიხედვით არის ამოჭრილი და ჩადგმული „იესეს ხის“ გამოსახულებიან XVIII საუკუნის ჭედურ ხატში, რომელიც თავის მხრივ ჩასვენებულია დიდ ტრიპტიქში, რომელიც 1644 წელს შეიქმნა მარტვილის მიტროპოლიტის, ჭყონდიდელ ევდემონ აფაქიძის შეკვეთით. ღმრთისმშობლის ფიგურას შემოწერს გრეხილით მოჩარჩოებული გრძელი ფირფიტების მწკრივი, რომლებშიც სამ-სამი ძვირფასი თვალია ჩასმული.

9 იქვე, Cat. nn. 47, 48, 49, Abb. 20, გვ. 40, ტაბ. XX. უტრეხტის რელიეფის ანალოგიური სადგამის ორნამენტის თაღოვანი მოტივი.

10 Н. П. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии,

С. Петербург, 1890, გვ. 72, 75.

11 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, გვ. 319- 324.

12 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. Альбом, Тбилиси, 1957, ტაბ.197-198.

ასეთივე ძვირფასი ქვებით არის დამშვენებული ღმრთისმშობლის შარავანძო, რომელსაც დახვეწილი მცენარეული ორნამენტის ზოლი შემოუყვება. იესეს ხის კომპოზიციანი ხატის ზედა ნაწილში ღმრთისმშობლის თავის დონეზე ასომთავრული დაქარაგმებული წარწერაა „დედაი ღმრთისაი“.

ღმრთისმშობლის ამ ხატის თაყვანისცემის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებზე მეტყველებს ის, რომ ხატის შექმნიდან საუკუნეთა გასვლის შემდეგ მას საგანგებო პატივი მიაგეს ძვირფას ტრიპტიქში ჩასვენებით. ხატის ისტორიაში მისი კულტის მნიშვნელობა და მისი სულიერი ძალის უდიდესი რწმენაა ასახული. ამას ადასტურებს ხატისადმი მიმართვა 1644 წლის წარწერაში: „საშინელო და პატიოსანო მარტვილთა ღმრთის მშობელო“¹³

განსაკუთრებით საყურადღებოა ღმრთისმშობლის ხატის ჩართვა იესეს ხის კომპოზიციაში. ქრისტეს გენეალოგიის ამსახველი ამ თემის წყარო ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველებებია («და გამოვიდეს კუერთხი ძირისაგან იესესსა და ყუავილი ძირისაგან აღმოხდეს...», ესაია, 11:1). ლუკა მახარებელი იესოს გენეალოგიას ადამიდან იწყებს (ლუკა, 3:23-38), მათეს სახარება იესოს გენეალოგიით იწყება («წიგნი შობისა იესო ქრისტესი, ძისა დავითისი, ძისა აბრაჰამისი» (მათე, 1:1)). ამ თემისა და მისი სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებ უკვე ადრექრისტიანული ეპოქის ავტორები წერდნენ (ტერტულიანე, წმ. იერონიმე). მათი აზრით, ხის ძირი და ტანი წაგვმართავს ქრისტესკენ, ტოტები და ყლორტები – ღმრთისმშობლისკენ. იესეს ხის თემა განსაკუთრებით გავრცელებული იყო პოსტიზანტიურ და დასავლურ (რომანულ, გოტიკურ) ხელოვნებაში (მინიატურები, ვიტრაჟები, არქიტექტურის პლასტიკური დეკორი). არ შევუდგები ამ იკონოგრაფიული თემის განხილვას, აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ იესეს ხის კომპოზიციაში ხშირად ქრისტესა და ღმრთისმშობლის ფიგურებია ჩართული.

ამ კომპოზიციასთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა ვახსენოთ ქართული ხატწერის გამორჩეული ქმნილება – უბისის ფერწერული ტრიპტიქი (XIV ს.), რომლის ცენტრალურ ხატზე იესეს ხის საკმაოდ იშვიათი თემაა წარმოდგენილი.¹⁴ ტრიპტიქის ფრთებზე ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი სცენებია გამოსახული. მარტვილის იესეს ხის დიდი ჭედური ხატის სიმბოლურ კომპოზიციაში დედა დვთისას გამოსახულება ქრისტიანული იკონოგრაფიის ყველა კანონის დაცვით არის ჩართული. ქართველმა ოსტატმა ღმრთისმშობლის წმინდა სახის ჩართვით ხატის საერთო იდეურ კონტექსტში თავისებურად გააღრმავა ამ განსაკუთრებით თაყვანსაცემი ხატის სულიერი მნიშვნელობა.

ღმრთისმშობლის ფრონტალური ფიგურა იერატიული და დიდებულია. მცირე ზომების მიუხედავად (სიმაღლე 21სმ. შეფარდება 1:7,5) იგი საკმაოდ მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს. ღმრთისმშობელი მდიდრულად შემკულ მაფორიუმშია გახვეული. ხელებზე გადაფენილი მაფორიუმის კალთებს ნაქარგობა ამშვენებს. მარცხენა ხელში მას ორნამენტით შემკული „ხელმანდილი“ უკავია, რომელიც მაფორიუმის ნაკეცების პარალელურად ეშვება. ჭარბი დრაპირების ნაკეცები ზუსტად არ მიუყვება სხეულის ფორმებს (იხ. ფეხების სტრუქტურის გადმოცემა, მკერდზე ნაკეცთა განლაგების სიბრტყობრივი ხასიათი) და ერთგვარად სქემატურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. სახის მოცულობითი ფორმები მოკლებულია გამომსახველობას და თავისუფალია რაიმე გრძნობისაგან. ერთი შეხედვით, ღმრთისმშობლის სახეს ერთგვარად სტანდარტული იერი აქვს.

13 ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები, II, თბილისი, 1914, გვ. 50, 60.

14 G. Alibegasvili, A. Volskaja... Ikone, Belgrad, 1998, გვ. 92, ტაბ. 122; T. Velmans, Un triptyque avec l'arbre de Jessé et deux autres images mobiles conservées en Géorgie: L'art médiéval de l'orient chrétien, Sofia, 2002, გვ. 325-332.

მარტვილის ღმრთისმშობლის ქართული პატარა ოქროს ხატიც (27,6x15,1სმ. ღმრთისმშობლის ფიგურა 20,8სმ.) რთული ჭედური ანსამბლის ნაწილია. იგი XVII-XVIII საუკუნეებში ჩართეს მინანქრებით დამშვენებულ ხატში, რომელიც დიდი ტრიპტიქის ცენტრალურ ნაწილშია ჩადგმული. ტრიპტიქი XVIII საუკუნეში ჭყონდიდელი მიტროპოლიტის გაბრიელის, ბეჟან დადიანის ძის, შეკვეთით საგანგებოდ შეიქმნა ღმრთისმშობლის ამ ოქროს ხატისა და „ვედრების“ მინანქრიანი ტრიპტიქისათვის (VIII-IXსს.)¹⁵. ხატის ჩართვა ახალ სტრუქტურაში მისდამი განსაკუთრებული პატივისცემის ნიშანია. დიდი ხატი, რომელშიც ღმრთისმშობლის ხატია ჩაბრძანებული, დახვეწილი მცენარეული ორნამენტითა და მინანქრის მედალიონებით არის დამშვენებული. ხატის ოქროს ფირფიტაზე ღმრთისმშობლის გვერდებზე სომეტირულად დამაგრებულია ორი ოქროს ზოლი, რომელიც ზემოთ მაღალ თაღად იკვრება. ეს „თაღი“ საგანგებოდაა შემკული ძვირფასი თვალ-მარგალიტისაგან შედგენილი საღუველირო კომპოზიციით: მარგალიტები ჩასმულია ორნამენტის ვარდულებში და მარგალიტების მწკრივი შემოწერს ძვირფას ქვებს, რომლებიც თაღის საყრდენ ნაწილებს ამშვენებს. ღმრთისმშობლის ფიგურის ფონი სილუეტის მიხედვით პატიოსანი თვლებით არის შემოწერილი (საფირონი, ფირუზი, ღალი, ტოპაზიონი).

ღმრთისმშობლის ქართული ხატის კომპოზიცია ზუსტად იმეორებს ბიზანტიურ ორიგინალს, ერთნაირია ყოვლადწმინდას იკონოგრაფიული ტიპი. ეთხვევა არა მხოლოდ ფიგურების ზომები, მათი სტრუქტურა, არამედ დეტალები (ღმრთისმშობლის მაფორიუმის დეკორი, დრაპირების ნახატი, ორნამენტული მანდილი მის ხელში). მეორდება ღმრთისმშობლისა და იესოს პოზები, ჟესტები. ორივე ხატზე ქრისტეს გრაგნილი უჩვეულოდ მარჯვენა ხელით უკავია, მარცხენათი კი დედის მკერდს ეხება. თუმცა ქართული ხატი ზუსტად იმეორებს ბიზანტიურ ორიგინალს, ოქროს ხატი გარკვეული თავისებურებებით გამოირჩევა. ქართველმა ოსტატმა თავის ქმნილებაში განსხვავებული ემოციური მუსტი, საკუთარი, ინდივიდუალური მხატვრული ხედვა შეიტანა. უფრო ინდივიდუალურია ნატივად მოდელირებული სახეები, სამოსლის ნაკეცების ქვეშ უფრო რელიეფურად გამოიყოფა სხეულის ნაკვთები. ქართველმა ოქრომქანდაკებელმა განსაკუთრებული დეკორატიული ალლო გამოამჟღავნა, სამოსლის ზედაპირი დამატებით მდიდრული ორნამენტით შეამკო. ნაკეცებს შორის პუნსონების ზოლები და გრავირებული მცენარეული ორნამენტია ჩართული, რაც ჭედურ გამოსახულებას ხაზგასმულ ცხოველხატულობას ანიჭებს. ამას ემატება შარავანდების მძივისებური («მარგალიტების») ორნამენტით შემოსაზღვრა და ღმრთისმშობლის შარავანდის ვარდულებით შემკობა. ღმრთისმშობელი ბიზანტიურ ხატზე სადგამზე დგას, ქართულ ხატზე იგი სადგამის გარეშეა გამოსახული.

ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ამ ორ ხატს უშუალოდ უკავშირდება ოდიგიტრიის პატარა ხატი ზემო-კრიხიდან (27x24სმ. ფიგურის სიმაღლე 21სმ.) – მარტვილის ბიზანტიური ბრინჯაოს ხატის კიდევ ერთი ასლი, რომელშიც მარტვილის ასლისგან განსხვავებული მხატვრული ნიშნები იჩენს თავს.¹⁶ ზოგიერთი იკონოგრაფიული ნიშნის მიხედვით იგი უფრო ახლოა ბიზანტიურ ორიგინალთან: ღმრთისმშობლის ფიგურა აქაც ორნამენტულ სადგამზეა გამოსახული, მის შარავანდსაც გრავირებული ორნამენტული ზოლი ამკობს. ამასთანავე, ზემო-კრიხის ხატი მარტვილის ოქროს ხატს მხატვრული სტილით უახლოვდება.

15 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ფ. 597; Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ. გვ. 72; ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 61-63.

16 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 324; მისივე, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. ტაბ. 49a.

ეს ჩანს სახეთა გადმოცემის მანერაში, მაფორიუმის მობურვის ხასიათში. ორივე ქართულ ხატს ერთნაირი, ბიზანტიური ორიგინალისაგან განსხვავებული მხატვრულ-სტილური ნიშნები ახასიათებს, რაც კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ბიზანტიური ნიმუშების გამოყენებისას ქართველი ოსტატები თავისუფალ შემოქმედებით მიდგომას ავლენდნენ.¹⁷

ოდიგიტრიის ამ ტიპის ქართული ჭედური ხატების უახლოესი პარალელური შემოსვენებული ბიზანტიური სპილოს ძვლის ტრიპტიქების ცენტრალური რელიეფური ხატებია, რაც ბიზანტიაში ღმრთისმშობლის ამ ტიპის დიდ პოპულარობასა და ფართო გავრცელებაზე მეტყველებს. მარტვილის მონასტერში ბიზანტიის იმპერიაში განსაკუთრებით თავყანსაცემი ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ამ იკონოგრაფიული ტიპის ხატის არსებობა იმის მანიშნებელია, რომ საქართველოს რელიგიური ცხოვრება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული დიდი ქრისტიანული იმპერიის სულიერ ცენტრებთან, საიდანაც ქვეყანაში თავისი სასწაულ-მოქმედებით განთქმულ წმინდა სახეთა ნიმუშები შემოდიოდა.

მარტვილის ბიზანტიური ბრინჯაოს ხატის კომპოზიციურ სტრუქტურას, იკონოგრაფიას, ფიგურების ხასიათს, დეტალებს იმდენად ბევრი რამ აკავშირებს სპილოს ძვლის ტრიპტიქების ოდიგიტრიის რელიეფურ სახეებთან, რომ ცხადია, ისინი ასახავენ ბიზანტიის რომელიღაც დიდ სიწმინდეს, რომლის ასლები ვრცელდებოდა როგორც საკუთრივ იმპერიაში, ასევე მთელ მართლმადიდებელ სამყაროში

მარტვილის ხატების სიახლოვე სპილოს ძვლის ტრიპტიქებთან ვლინდება არა მხოლოდ იკონოგრაფიული ტიპის თავისებურებაში, არამედ ფიგურათა ზომებშიც (უტრეხტის ტრიპტიქი – 25,6x13,6სმ., ლიუქის – 18x10სმ., ჰამბურგის – 22,5სმ., მეტროპოლიტენის – 23x17,5სმ.)

სპილოს ძვლის ტრიპტიქებზე ორნამენტებით შემკულ სადგამზე მდგომი ღმრთისმშობელი თაღის ქვეშ არის გამოსახული. მარტვილისა და ზემო-კრიხის ხატებზე ღმრთისმშობლის ფიგურას თაღისებრი მოჩარჩოება აქვს შექმნილი, რაც იმის დასტურია, რომ ქართველ ოსტატებს არა მხოლოდ ბრინჯაოს ბიზანტიური ორიგინალი ჰქონდათ ხელთ, არამედ მათთვის ცნობილი იყო ბიზანტიური სპილოს ძვლის ნაკეთობები შესაბამისი წმინდა სახეებით.

მარტვილისა და ზემო-კრიხის ხატების უფრო ღრმა ანალიზისათვის მნიშვნელოვანია მხატვრული სტილის საფუძველზე XI საუკუნის მეორე ნახევრით დათარიღებული კონსტანტინოპოლური წარმოშობის მოქრული სპილენძის ხატი (21,5x14,5სმ.) ფეხზე მდგომი ოდიგიტრიის რელიეფური სახით Victoria and Albert მუზეუმიდან (ლონდონი). ხატზე მოთავსებულ მავედრებელ წარწერაში ეპისკოპოსი ფილიპე არის მოხსენებული, რაც მკვლევრებს საფუძველს აძლევს ხატი პირადი ღვთისმოსაობის საგნად მიიჩნიონ.¹⁸

ფირფიტის თავდაპირველი კონტექსტი გაურკვეველია. შესაძლოა, იგი საკურთხევლის ანსამბლის ნაწილს წარმოადგენდა. ვარაუდობენ აგრეთვე, რომ თავდაპირველად ძვირფასი თვლებით მოჩარჩოებული ხატი ფიცარზე იქნებოდა დაკრული. ერთ-ერთი ვერსიით, შესაძლოა, იგი შემოსვენებული სპილოს ძვლის

17 გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრება ბიზანტიური ორიგინალისა და ქართული ასლების მიმართების შესახებ გაზიარებულია მეცნიერთა მიერ (იხ. А. В. Банк, Прикладное искусство Византии IX-XII вв. Москва, 1978, გვ. 69-70, სურ. 57-58).

18 Mother of God, P. 304, Cat. n.20. ხატის წარწერაში მოხსენებული ფილიპეს იდენტიფიკაცია ვერ მოხერხდა, პალეოგრაფიის მიხედვით იგი XIV საუკუნის ტორჩელოს ეპისკოპოს ფილიპესთან არის გაიგივებული (ფირფიტა კერძო კოლექციაში ტორჩელოდან მოხვდა). შესაძლოა, წარწერა მოგვიანებით იყო დამატებული.

რელიეფების მსგავსად, საგანგებო კარედში იყო ჩაბრძანებული.

Victoria and Albert მუზეუმის სპილენძის ხატი განსაკუთრებულად ღირებულია ჩვენთვის, რადგან იგი უშუალოდ უკავშირდება მარტვილის ბიზანტიურ ხატს. ანალოგიურია ხატის მასალა, ზომები, ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპი. ორივე ხატზე ჩვილადი ღმრთისმშობელი დგას პერსპექტიულად გადმოცემულ, ანალოგიური ორნამენტით შემკულ სადგამზე (ძვირფასი თვლების იმიტაცია). მაგრამ სრულიად განსხვავებულია ამ ორი ხატის სტილი, მხატვრული დონე. ლონდონის ხატზე ღმრთისმშობლის დაგრძელებული, ნატიფი პროპორციები, ქრისტესკენ სამ მეოთხედში მობრუნებული სახის ნაკეთების დახვეწილი მოდელირება, დრაპირების ოსტატური გადმოცემა უფლებას გვაძლევს ხატი XI საუკუნის მეორე ნახევრის ბიზანტიური ხელოვნების საუკეთესო ქმნილებებს მივაკუთვნოთ. ამაზე მიუთითებს მაფორიუმის ნაკეცთა ელეგანტური ნახატი, თხელი ქსოვილის ქვეშ სხეულის ნაკეთა მკაფიოდ ჩვენება, რაც დედაქალაქის დაწინაურებულ სახელოსნოში მის დამზადებაზე მეტყველებს. მარტვილის ბიზანტიური ორიგინალის განსხვავებული ხასიათი შეიძლება საოქრომჭედლო სახელოსნოს თავისებურებით ან შესრულების ოსტატობის ხარისხით აიხსნას. არ უნდა გამოვრიცხოთ ის გარემოებაც, რომ მარტვილის ბიზანტიური ბრინჯაოს ხატი იმ საეკლესიო ნივთებს განეკუთვნება, რომლებსაც სერიულად ამზადებდნენ სხვადასხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში გასაგზავნად. ასეთ შემთხვევებში მთავარი მიზანი ყო წმინდა სახის ან სახარების სფუჟეტის იკონოგრაფიული მხარის ზუსტი გადმოცემა.

ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ამ რამდენიმე ხატის მაგალითზე ნათლად ჩანს ქართული ქრისტიანული ხელოვნების მჭიდრო კავშირი ბიზანტიასთან, მის კულტურულ ცენტრებთან, ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშების არსებობა საქართველოში და მათდამი განსაკუთრებულად სათუთი დამოკიდებულება. ამასთანავე, ამ ჭედური ხატების შედარებითმა მხატვრულ-სტილურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ბიზანტიური ნიმუშების გამოყენებებისას ქართველი ოქრომქანდაკეები თავის ქმნილებებს ორიგინალურ, ეროვნულ იერს ანიჭებდნენ.

Kitty Machabeli

Byzantine Model and Georgian Replicas

Liturgical objects in varied techniques, produced in the workshops of the Byzantine cities, first and foremost, in its capital, Constantinople were spread all over the Christendom and were of utmost significance for the art of diverse countries. The article discusses two, 10th-11th cc., repoussé icons of the Virgin from Martvili=Chkondidi monastery – one, Byzantine, bronze icon and the other, Georgian, golden icon made according to the former. The author is focused on the interrelation of these images of the standing Hodegetria (far not widespread iconographic type) – changes made by the Georgian craftsman; likewise altered is the Zemo Krikhi icon, executed according to the Byzantine original. At the same time, underlined is the affinity of the Byzantine models with the Byzantine ivory icons and, on the other hand, traces of using Byzantine models in other Georgian icons (their arched framing). It is noteworthy that Martvili icon is embedded in the 18th c. big triptych, while, the first icon is included in the minor triptych (1664), the major image of which – `Tree of Jesse~ – is theologically well harmonised with the image of Theotokos.



სურ. 1. ღმრთისმშობლის ბიზანტიური ხატი (Xს-ის ბოლო. ბრინჯაო). მარტვილი



სურ. 2. ღმრთისმშობლის ბიზანტიური ხატი, ჩადგმული იესეს ხის ხატის კომპოზიციაში



სურ. 3. ღმრთისმშობლის ქართული ხატი. (XIს-ს დასაწყისი. ოქრო) მარტვილი



სურ. 4. ღმრთისმშობლის ხატი. ვერცხლი. ზემო კრიხი.



სურ. 5. ღმრთისმშობელი. სპილოს ძვლის ტრიპტიქის ცენტრალური ნაწილი. XI ს. უტრეხტი



სურ. 6. ღმრთისმშობლის ბიზანტიური ხატი (XI ს. ბრინჯაო). Victoria and Albert Museum

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

საფარის მონასტრის წმინდა საბას ტაძრის კანკელი*

საფარის მონასტრის წმინდა საბას ტაძრის (XIII-XIV სს.)¹ ტრაპეზის წყობაში ხელმეორედ იყო გამოყენებული ძველი კანკელის რელიეფურგამოსახულებიანი ფილების ფრაგმენტები². ამჟამად ამ კანკელის სამი ფილის ფრაგმენტი და სხვა დეტალები (მოჩუქურთმებული კუბები და ფილათა მოჩარჩოების ნამტვრევები) ახალციხის მუზეუმშია გადატანილი, ხოლო შედარებით კარგად შემორჩენილი მეოთხე ფილა ცხენოსანი წმინდა გიორგის გამოსახულებითა და ამ კანკელის ერთ-ერთი კუბი, რომელზეც განმარტებითი წარწერის თანახმად, წმინდა საბას “პორტრეტი”³ წარმოდგენილი, თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული.

საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელს მოკლედ ეხება რენე შმერლინგი, მკვლევარი მხოლოდ ერთ ფილას განიხილავს დანიელ წინასწარმეტყველის გამოსახულებით და ფილის მოჩარჩოების სტრუქტურის, ორნამენტების მიხედვით მას XI საუკუნის 20-იანი წლებით ათარიღებს³. ამ კანკელის სვეტის კუბის ფორმის ბაზისის წმ. საბას გამოსახულებასა და სხვა ფრაგმენტების რელიეფებს აგრეთვე მოკლედ იხსენიებს გიორგი გაგოშიძე⁴. საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის ფილათა გამოსახულებების იდენტიფიკაციისა (წინასწარმეტყველი ამბაკუმისა და „ვედრების“ კომპოზიციები) და დათარიღების საკითხი განხილულია ჩემს საკვალიფიკაციო ნაშრომის ერთ-ერთ პარაგრაფში⁵. ფილების რელიეფებს ასევე განიხილავს ნინო იამანიძე თავის წიგნში ქართული ეკლესიების რელიეფურგამოსახულებიანი ლიტურგიკული ნივთების (მოწყობილობა?) შესახებ⁶.

საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის ერთ-ერთ დაზიანებულ ფილაზე დანიელ წინასწარმეტყველის სასწაულებრივი ხსნის კომპოზიციისა გამოკვეთილი (სურ. 1). ამ ფილაზე შემორჩენილია წინასწარმეტყველისა და ერთი ღომის ფიგურა და ასევე, გამოსახულებათა თანმხლები განმარტებითი ასომთავრული წარწერის დასასრული - „...პ(ი)რს(ა) ლ(ო)მთ(ა)სა». ფილის დარჩენილი ნაწილიდანაც ჩანს, რომ „დანიელი ღომთა ხაროში“ ტრადიციული, ლაკონიური,

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის (“შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება”) ფარგლებში.

1 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება (XIII-XIV სს.), თბ. 1959, გვ. 30-41.

2 P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб. 1962, გვ. 155-157.

3 იქვე, გვ. 157.

4 G. Gagoshidze, Georgian Churches Dedicated to St. Sabas the Purified, The Sabaite Heritage in the Orthodox Church from the fifth Century to the Present, Edited by Joseph Patrich, Leuven 2001, (გვ. 363-384), გვ. 373.

5 თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა – დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X სს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, საკანდიდატო დისერტაცია, თბ. 2004, გვ. 104-110.

6 N. Iamanidze, Les installations liturgiques sculptee des Eglises de Georgie (VI-XIII siecles), Bobliotheque de L'antiquite tardive-15, Brepols, Belgium, 2010, გვ. 156-163.

ცენტრულ-სიმეტრიული კომპოზიციის სახით იყო წარმოდგენილი. მონუმენტური ხასიათის, მსხვილი ფიგურები თავისუფლადაა გაშლილ სადა ფონზე. დანიელის ფიგურა ფრონტალურადაა გამოსახული ორანტის პოზაში. მისი მარჯვენა ხელის დიდი ნაწილი ჩამოკვეთილია. შემორჩენილი ზეაპრობილი მარცხენა ხელის მტევანი პირობითად გადიდებულია ლოცვის მნიშვნელობის ხაზგასასმელად. ასევე გადიდებულია შარავანდოსილი თავიც, რომლის პროპორციული შეფარდება ტანთან უდრის 1:3ა(3,5). ადრეული შუა საუკუნეებისა და „გარდამავალი ხანის“ ქართული სახვითი ხელოვნების მხატვრული აზროვნების დამახასიათებელ პირობითობასთან ერთად – დამჯდარი პროპორციები, თავისა და ხელების ექსპრესიული გადიდება, ყურების ფრონტალურად, ერთ სიბრტყეში გამოსახვა და სხვა, ამ რელიეფში შეიმჩნევა ახალი სტილისტური ნიშნები, კერძოდ, დანიელის ფეხის ტერფების არა პირობითად, აქეთ-იქით პროფილში წარმოდგენა, არამედ ფრონტალურად – ფასში.⁷ პატარა შიშველი ტერფები ქვედა მოხარჩობაზეა მოთავსებული, რაც მის პოზას გარკვეულ სიმყარეს ანიჭებს. თუმცა ტერფები ჯერ კიდევ უხერხულად არის გადმოცემული. ისინი თითქმის არ გამოეყოფა ერთიან, ბლოკურ, ბოძებისებრ წვივებს. დანიელის სამოსი წარმოადგენს მთლიან, წელში გადაუჭრელ მოკლე (წვივებამდე) კაბას, რომელზეც რელიეფურად აღინიშნება მკერდზე გადაჯვარედინებული სარტყელი სამი ბალთით (ერთი – ცენტრში, წელზე, ორი – მკერდზე, სიმეტრიულად).⁸ რენე შმერლინგის აზრით, საფარის ფილის დანიელის სამოსზე აღნიშნული სარტყლები პირობითად ორ ნაწილად ყოფენ მის შესამოსელს – შიდა კაბად და ზედა მოკლე მოსასხამად.⁹ სამოსს მთელ სიგრძეზე დაუყვება ქსოვილის ნაკეცების აღმნიშვნელი, გრაფიკულად ჩატრილი, პარალელური ხაზები, სახელოების ნაკეცები კი – საფეხურებრივად ცერად ჩაკვეთილი რკალებით გადმოიცემა. სამოსის ნაკეცების ამგვარი გადმოცემა პირობით - დეკორატიულ ხასიათს ატარებს და არ ავლენს მის ქვეშ სხეულის ფორმებს, რაც „გარდამავალი ხანის“ მხატვრული სტილის ზოგადი მახასიათებელია.

დანიელის სახე დაზიანებულია, მისი ნაკეთები სანახევროდ გადაფხეკილია, დარჩენილია თავის რელიეფურად ამობურცული მომრგვალებული ფორმა, სავსე ოვალი, ფასში გამოსახული ყურები. იგი უწვერული უნდა იყოს. დანიელის სახის ნაკეთებზე მსჯელობა, რომელთა მოხაზულობა გამკრთალებულია, ამ კანკელის სხვა შემორჩენილი გამოსახულებების (რომლებსაც ქვემოთ შევხვებით) მიხედვით შეიძლება. დანიელის გამოსახულებიან ფილის ფრაგმენტზე შემორჩენილი ერთი ლომის ფიგურა წარმოდგენილია ჰორიზონტალურად. მისი სხეული პროფილშია მოცემული, სახე კი, ტრადიციული პირობითობით - ფასში. ზემოთ

7 ფასში გამოსახული ფეხის ტერფები გვხვდება ბედიის ფილის (X ს.) ორი სასულიერო პირის გამოსახულებაზე, ნიკორწმინდის (XI ს.-ის დას.) დასავლეთი კარის ტიმპანის – მაცხოვრის რელიეფურ ფიგურაზე, Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М. 1977, ტაბ. 147, 156.

8 ამგვარი გადაჯვარედინებული სარტყლები გვხვდება ადიკვის რელიეფის (X ს.) ქტიტორთა (ოთხივე ფიგურაზე) სამოსზე, მხოლოდ ბალთების გარეშე; უფრო მარტივად გამოვლენილი (ჩატრილი ხაზებით) – სოფ. გუმბათის რელიეფის (X ს.) დანიელის სამოსის ზედა ნაწილზე, როგორც ჩანს, ასეთი სარტყელი იმ ეპოქის მამაკაცის სამოსის ატრიბუტი იყო.

9 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 156.

აპრეხილი კუდი ფოთლისებრი ორნამენტით ბოლოვდება¹⁰. კარგად შემორჩენილი ლომის სახით ნაკეთები - რელიეფურად გამოვლენილი გრძელი, ბოლოში გაფართოებული ცხვირი, დრმადნაჭრილგუგეიანი მრგვალი თვალები, ოდნავ აწეული წარბები, რაც მის იერს ემოციურ გამომსახველობას ანიჭებს. ისიც, მსგავსად შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფების ლომების გამოსახულებათა უმრავლესობისა, უფაფრო კატისებრ, ძუ ლომს განასახიერებს. თავი მაყურებლისკენ აქვს შემოტრიალებული და დანიელს არ ეხება, მისი მშვიდი პოზა და წინასწარმეტყველისკენ მიმართული გამოყოფილი ენა თითქოს მორჩილებას გამოხატავს.

კანკელის მეორე ფრაგმენტზე შედარებით უკეთესად შემორჩენილი ფილის გარე და შიდა მოხარჩოების ნაწილები (სურ. 2), რომელთა ჩუქურთმის კვეთა და სახე დანიელის ფილის იდენტურია. რაც შეეხება გამოსახულებებს, ამ ფილის ფრაგმენტზე მხოლოდ ერთი ფიგურა, ისიც არასრულადაა შემორჩენილი - განირჩევა ამ გამოსახულების თავი, მკერდი და მარცხენა ხელი, რომელიც მკერდთან აქვს მიტანილი (თითქოს მცირე ორანტასავით). მას თავი ოდნავ გვერდზე აქვს გადახრილი, თავს შარავანდის აღმნიშვნელი რკალი დაუყვება. მის სახეზე გრაფიკული, წვრილი ხაზებით წვერი გადმოიცემა. ამ გამოსახულების თავზე შეინიშნება აშკარად სხვა ფიგურის, თითქოს თმაში წავლებული ხელის შემორჩენილი თითები, რამაც გვაფიქრებინა, რომ ეს ფიგურა შესაძლოა, ამბაკუმ წინასწარმეტყველს განასახიერებდეს¹¹, რომელსაც, ბიბლიის ტექსტის მიხედვით (დან. 14, 32-38), უფლის მიერ წარგზავნილი ანგელოზი თმით აიყვანს ზეცად და გადააფრენს ბაბილონში დანიელისთვის საზრდელის მისატანად. ფილის მარჯვენა ნაწილში, სადა ფონზე გამოსახულია ლარნაკის თუ სურის მსგავსი ჭურჭელი, რომელიც უსაყრდენოდ „ჰაერშია“ გამოკიდებული. თუ ეს ფიგურა მართლაც ამბაკუმ წინასწარმეტყველს განასახიერებს, მაშინ ეს ჭურჭელი შეიძლება წარმოვიდგინოთ იმ „საზრდელის“ შემცველად, რომელიც უფალმა ამბაკუმის ხელით და ანგელოზის დახმარებით გაუგზავნა განსაცდელში მყოფ დანიელს. ამბაკუმის პოზა - მისი მარცხენა ხელის ქვეტი, რომელიც „ხარების“ სცენაში ღმრთისმშობლის შეცბუნების ქვეტი მოგვაგონებს, შეიძლება გამოხატავდეს მომენტს, როცა უფლის ანგელოზი აუწყებს წინასწარმეტყველ ამბაკუმს, რომ იგი უნდა წავიდეს ბაბილონში დანიელისათვის საზრდელის მისატანად და ამბაკუმის რეაქციას - გაოცებას ამ დავალების გამო, რადგან მან არ იცის ბაბილონისა და ხაროს ადგილმდებარეობა. რა თქმა უნდა, ამ სცენის იდენტიფიკაცია სათუთა, მაგრამ დანიელის სასწაულებრივი ხსნის კომპოზიციასთან ერთად დანიელის წიგნის ამ ეპიზოდის¹² გამოსახვა არ უნდა იყოს უჩვეულო¹³.

10 ასეთი სტილიზებული კუდებით ცხოველთა გამოსახულებები ხშირად გვხვდება X-XI სს-ბის ძეგლებში, მაგ., მსგავსი ფორმის კუდები აქვთ ოშკის დასავლეთი ფასადის შეწყვილებული სარკმლის საპირის გრიფონებს (X ს.), ნიკორწმინდის (XI ს. დას.) სამხრეთი კარიბჭის კამარის შეწყვილებული ლომების და ფასკუნჯის რელიეფურ გამოსახულებებს, სამთავისის ფასკუნჯს (XI ს.), გელათის ჭედური ტონდოს წმ. მამას ლომს (XI ს. დას.) და სხვ. H. A. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 126, 171, 175.

11 თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 109.

12 წინასწარმეტყველ ამბაკუმის ეპიზოდი გვხვდება დანიელის მეორე დასჯის ისტორიაში (დან. 14, 32-38).

13 დანიელის სასწაულებრივი ხსნის ლაკონურ, ცენტრულ-სიმეტრიულ კომპოზიციას ზოგჯერ ემატება ანგელოზისა და ამბაკუმ წინასწარმეტყველის გამოსახულებანი, მაგ. არლის (საფრანგეთი) სარკოფაგების მუზეუმში დაცულ IV ს.-ის ე.წ. პასკასიას

აღსანიშნავია, რომ დანიელის მიერ ამბაკუმის ხელით უფლის გამოგზავნილი „საზრდელის“ მიღება ქრისტიანილ სახითმეტყველებაში გააზრებულია როგორც ზიარების, ექჰარისტის სიმბოლური გამოსახულება¹⁴ და ამდენად, ლიტურგიკულ სივრცეში - კანკელზე მისი წარმოდგენაც სავსებით ლოგიკურია.

მესამე ფრაგმენტზე შემორჩა მხოლოდ ფილის ერთი პორტიონტალურად დაგრძელებული, ვიწრო მონაკვეთი, რომელზეც გამოსახულია ორი შარავანდოსილი სახე და მესამე შარავანდის მცირე ნაწილი (სურ. 3). კარგად შემორჩა ორივე გამოსახულების დანიელისა და ამბაკუმის მსგავსი მომრგვალებული ფორმის სავსე ოვალის სახის ნაკვეთები - რელიეფურად გამოვლენილი სწორი ცხვირი, მრგვალი, ჩაბურღულგუვიანი გამომსახველი თვალები და პატარა, სქელი ტუჩები. ერთი - თავსაბურავიანი ქალის გამოსახულება ღვთისმშობელს განასახიერებს, რაც დასტურდება მის გვერდით ამოკვეთილი დიდი ზომის, კიდურწაისრული ასომთავრული გრაფემებით შესრულებული, სინგურით დაფერილი დაქარაგმებული წარწერით - „დ(ე)დ(ა)ი ღ(ვთისა)»; მეორე სახე - წვეროსანი მამაკაცისა ჯვრული შარავანდით (შემორჩენილია შარავანდის ჯვრის მხოლოდ გვერდითა მკლავები), უდაოდ, ქრისტეს გამოსახულებას წარმოადგენს, რასაც ასევე, მოწმობს მის ორსავე მხარეს ამოკვეთილი, ძლიერ დაზიანებული გრაფემები და ქარაგმის ხაზები, რომლებშიც იკითხება სიტყვა - „მ(ა)ცხ(ოვარ)ი“.¹⁵ უფლის თავის გვერდით შემორჩენილი მესამე შარავანდის ფრაგმენტი კი, ლოგიკურად, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ამჟამად განადგურებულ გამოსახულებას ეკუთვნოდა. ყოველივე აქედან გამომდინარე, ლოგიკურად, ამ ფილაზე „ვედრების“ კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო გადმოცემული¹⁶. საყოველთაო ხსნის იდეის გამომხატველი „ვედრების“ სცენაში უფლის გამოსახულების მაცხოვრად, სულთა მაცხოვრებლად სახელდება ხაზს უსვამს, ამბაფრებს ამ თემის სახითმეტყველებით საზრისს.

საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის მეოთხე ფილაზე გამოსახულია გველეშაპის დამთრგუნველი მხედარი წმინდა გიორგი (სურ. 4)¹⁷. ფილის ნაწი-

სარკოფაგზე, სპილოს ძეგლის პიქსიდაზე ბრიტანული მუზეუმიდან, VI საუკუნის (მარმარილოს) რელიეფზე სტამბულის არქეოლოგიური მუზეუმიდან, A. Grabar, *Sculptures Byzantines de Constantinople (IV-X siècle)*, Paris - 1963, ტაბ. XVII; კოსმას ინდიკოპლეგუსის მინიატურაზე (VIII ს.) ვატიკანის ბიბლიოთეკიდან, მედალიონზე ვატიკანის მუზეუმიდან, შარლიეს (საფრანგეთი) რომანული ეკლესიის კედელში ჩადგმულ IX საუკუნის - კაროლინგურ ფილაზე, H. Monot, Charliu, 1934, გვ. 10-11, ტაბ. 1; ახთამარის ტაძრის (X ს.) რელიეფზე, ოტენის (საფრანგეთი) წმ. ლაზარეს სახელობის კათედრალის ერთ-ერთი კაპიტელის რელიეფზე (XII ს.), D. Grivot, *La Cathedrale d'Autun, Colmar* - 1986, გვ. 35.

14 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie. I-VI p. II*, Paris - 1920, გვ. 1931, ტაბ. 5510, 5511.

15 ჩვეულებრივ, უფლის გამოსახულება აღინიშნება ხოლმე წარწერით - „იესო ქრისტე“ თუმცა, არის იშვიათი შემთხვევები, როცა ქრისტეს ფიგურას ახლავს წარწერა „მაცხოვარი“. ამის მაგალითია ჯოისუბნის ეკლესიის (X ს.) „განკითხვის დღის“ ამსახველი რელიეფის წარწერა, რომლის მნიშვნელობაც (მაცხოვარი - სულთა მხსნელი, მაცხოვრებელი) ხაზს უვამს რელიეფური კომპოზიციის შინაარსს, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 62

16 თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 109

17 ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ნიმუშებში (გვიანა შუა საუკუნეებამდე) წმ. გიორგი უმეტესწილად, წარმართი იმპერატორ დიოკლეტიანეს დამთრგუნველად გვევლინება, (მაგ. მარტვილის, წებელდის, ვალეს, ჯოისუბნის, ჯავახეთის ახალქალაქის, ნიკორწმინდის, მრავალძალის, ბედიის, ურთხვის, სათხეს და სხვა რელიეფები; ხირხონის,



ლი, ცხენის თავითა და წინა კიდურებით ჩამომტვრეულია. ეს კომპოზიცია თავისი მხატვრული გადაწყვეტით კანკელის სხვა ფილათა გამოსახულებების მსგავსია – ფილის ცენტრში, სადა ფონზე თავისუფლად გაშლილი. წმ. გიორგის ფიგურაც დამჯდარი პროპორციით, გადიდებული თავითა და მოკლე სხეულით ხასიათდება. ფიგურა ფრონტალურად, სიბრტყობრივადაა მოცემული. ცხენი კი, უფრო მოცულობითად, დინამიურადაა გადმოცემული. მხედარს მარცხენა ხელით აღვირი უჭირავს, მარჯვენათი კი - შუბი. მოსავს აბჯარი, რომელიც ღრმად ჩაკვეთილი სახეებითაა გადმოცემული. წმინდანის გარეგნობა – უწვევრული, ხუჭუჭთმიანი, წმ. გიორგის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ ტიპს იმეორებს.

ამგვარად, საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის ოთხივე ფილის ფრაგმენტის გამოსახულებათა იდენტიფიკაცია ხერხდება, რის მიხედვითაც შეიძლება მიახლოებით წარმოვიდგინოთ კანკელის პროგრამა. ორ ფილაზე გამოკვეთილია ძველი აღთქმის სფუჟურად ურთიერთდაკავშირებული ორი სცენა, რომლებიც ხსნის, აღდგომის, ზიარების ძველადთქმისეულ წინასახეებს წარმოგვიდგენენ. ყოველი მათგანი თავდაპირველად, სავარაუდოდ, აღსავლის კარის ერთ მხარეს უნდა ყოფილიყო მოთავსებული; მეორე მხარეს კი, უშუალოდ ქრისტიანული თემატიკის – სულის ხსნისა და მეოხების გამომხატველი „ვედრებისა“ და მოწამეობრივი გზით ბოროტების დამთრგუნველი, სულიერად გამარჯვებული ქრისტეშემოსილი დიდმოწამე წმინდა გიორგის გამოსახულებიანი ფილები განლაგდებოდა.

როგორც აღინიშნა, კანკელის ფილების ფრაგმენტებთან ერთად, შემორჩა ამავე კანკელის კუბის ფორმის ორნამენტული კვეთით დამშვენებული რამდენიმე დეტალიც (სურ. 5). მათ შორის აღსანიშნავია კუბი წმ. საბას მკერდამდე გამოსახულებით (სურ. 6), რომელიც იდენტიფიცირებულია მის ორსავ მხარეს ღრმად ამოკვეთილი მსხვილ გრაფემებიანი ასომთავრული წარწერით – „წ(მ) ი(და) ს(ა)ბა“.¹⁸ დაზიანების მიუხედავად მთლიანობაში მაინც კარგად აღიქმება შარავანდმოსილი გადიდებული თავი, ფრონტალურად გამოსახული ყურები, წარბების მოხაზულობა, გრაფიკულად ჩატრილი ხაზებით გადმოცემული თმა, შესამოსელის საყელო და ჯვრის მკლავების მოხაზულობა, რომელიც წმინდანს მარჯვენაში უნდა სჭეროდა. ეს გამოსახულება თავისი საერთო ხასიათით, მკაცრი ფრონტალობით წმ. საბას ქვის ხატია, რომელიც კანკელზე მლოცველისთვის აღსაქმელ ადგილას უნდა ყოფილიყო განთავსებული.

როგორც ცნობილია, ამგვარი, ძირითადად ორნამენტული კვეთით გაფორმებული კუბები, უმეტესწილად კანკელის სვეტების ბაზისებს წარმოადგენენ (მაგ., სპეთის, სავანეს, პატარა ონის, შუამთის და სხვა კანკელები)¹⁹. სავარაუდოა, რომ წმ. საბას გამოსახულებიანი კუბი აღსავლის კარის მიმდებარე ერთ-ერთი სვეტის ბაზისი იქნებოდა და შესაბამისად, მრეველისთვის ახლო მანძილიდან

საკაოს, წვირმი ჩობენის, ლაბეჭინის და სხვა ჭედური ხატები), გველეშაპის მლახვრელად იგი მხოლოდ VI ს.-ის სამ ქვაჯვარაზე (ბრდაძორის დიდი და მცირე და აღგვის) წარმოგვიდგება ამ საკითხზე იხ. თ. დადიანის წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს), საქართველოს სიძველენი № 12, თბ. 2008, გვ. 316-337 და მისივე წმ. მხედრების იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს), საქართველოს სიძველენი № 15, თბ. 2012, გვ. 131-143

18 G. Gagoshidze, დასახ. ნაშრ. გვ. 373-374, სურ. 13.

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

ადიქმებოდა.

რაც შეეხება საფარის წმ საბას ტაძრის კანკელის მხატვრულ-სტილურ გადაწყვეტას, მასზე გამოკვეთილ რელიეფებზე აშკარად ჩანს ფიგურათა პლასტიკურ-მოცულობითი ფორმებით გადმოცემის ინტერესი. რელიეფი მაღალი არ არის (1,05 სმ.), მაგრამ ფორმები ფონიდან ამობურცულადაა ამოყვანილი, რელიეფის ზედაპირიც მომრგვალებულია, რომელზეც პარალელურ ხედებად დაშრეულია სახის ნაკეთები და სამოსის დეტალები. სხეული ერთიანი, ბლოკური, ნაკლებად დიფერენცირებული ფორმებით გადმოიცემა, არ არის გამოვლენილი კისერი, ფეხის ტერფებიც კოჭის სახსრის გამოვლენის გარეშე ებმის მსხვილ, ერთიანი სისქის, ბოძისებრ წვივებს. ცხოველთა (დანიელის ღომის და წმ. გიორგის ცხენის) ფიგურებიც ზოგადი, გაბერილი ფორმებით გადმოიცემა. არის მცდელობა გადმოიცეს ცხოველთა კიდურების სახსრებში მოხრა და მოძრაობა. ფიგურათა შემომსახვრელი სილუეტი მომრგვალებული, მოქნილი, პლასტიკურია, რაც ფონიდან მომრგვალებულად ამოყვანილ, ამობურცულ ფორმებთან ერთად ქმნის მოცულობითობის შთაბეჭდილებას. გარკვეული სიღრმის გადმოცემას ემსახურება ფორმათა საფეხურებრივად, სხვადასხვა დონეზე რელიეფური ამოწვევა, მაგ., შარავანდები დაბალი რელიეფითაა მოცემული, ოდნავ მასზე ამაღლებულია ყურები, უფრო მაღალი რელიეფით გადმოიცემა თავი, მასზე კი სახის ნაკეთები. მხატვრულ-ტექნიკური გადაწყვეტის ეს ხერხი X საუკუნის II ნახევრის რელიეფებში - ფეტობანის, ვაღეს (ერთი ნაწილი), ზარზმის წყაროს, ბედიის კანკელისა და სხვა ნიმუშებში იჩენს თავს.

რაც შეეხება ფილების მოჩარჩოებას, იგი წარმოადგენს რთულ, ორმაგ სარტყელს, რომელიც წნული ორნამენტით დაფარული მსხვილი ლილვის – შიდა, გამოსახულებათა მომსახვრელ ჩარჩოსა და ფოთლოვან-სახიანი ჩუქურთმით შემკული გარეთა, ფართო, ბრტყელი მოჩარჩოებისაგან შედგება, ერთმანეთს ისინი სადა, დამრეცი მონაკვეთით გამოეყოფა. რენე შმერლინგი აღნიშნავს, რომ ჩარჩოსა და ორნამენტის გადაწყვეტით ეს ფილები XI საუკუნის I ნახევრის ქვაზე კვეთის ნიმუშებთან იჩენს მსგავსებას, ხოლო ადამიანის ფიგურის გადმოცემაში იგრძნობა მაარქაიზებელი მიდგომა, რითიც ის X საუკუნის რელიეფებს ეხმიანება. ამ კანკელის დათარიღებას XI საუკუნით რენე შმერლინგი არსებითად ჩარჩოს გადაწყვეტით განსაზღვრავს, რომელსაც XI საუკუნისთვის დამახასიათებელი დასრულებული სახე აქვს. მკვლევარი თვლის, რომ XI საუკუნის მეორე ათწლეულში საფარის მონასტერში ორი ოსტატი მუშაობდა: პირველი – ძველი თაობის ოსტატი, რომელმაც შექმნა წმ. საბას ეკლესიის კანკელი, მეორე კი – პროგრესული, ახალგაზრდა, რომელსაც მიძინების ეკლესიის კანკელი ეკუთვნის.²⁰

ვფიქრობ, რომ ამ ორი კანკელის გამოსახულებათა მხატვრული გადაწყვეტა სრულიად განსხვავებულ ფორმათშეგრძნებას, განსხვავებულ ეპოქალურ გემოვნებას გამოხატავს. საფარის მიძინების ეკლესიის კანკელის, ისევე როგორც XI საუკუნის I ნახევრის სხვა კანკელთა – შიომღვიმის, ურთხვის, ხოვლეს და სხვა გამოსახულებანი (3/4-ში წარმოდგენილი ფიგურები) ხასიათდება განვითარებული პლასტიკურობით, დაგრძელებული პროპორციებით, თავისუფალი მოძრაობებით, უხვად დრაპირებული სამოსით, რომელიც სხეულთა ძირითად ფორმებს ავლენს; ამ კომპოზიციათა ფონი ხშირად შევსებულია არქიტექტურული და მცენარეული მოტივებით; კომპოზიციები ხასიათდება ერთგვარი ნარატიულობით, თხრობითობით, რაც ზოგჯერ დამატებითი გამოსახულებებისა თუ დეტალების

20 P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 156-157.

ჩართვით გადმოიცემა (ეს ტენდენცია ზოგადად დამახასიათებელია XI ს.-ის ახლო მანძილიდან აღსაქმელი ნიმუშებისთვის – კანკელები, ჭედური ხატები და სხვ.). საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის გამოსახულებებში კი, ჯერ კიდევ ძლიერია X საუკუნის სკულპტურის ნიშნები - ბლოკურობა, სტატიკურობა, დისპროპორცია (ჯშუხი, დიდთავა ფიგურები), ერთ სიბრტყეში გაშლილი ფორმები, კომპოზიციური აგების ლაკონიურობა, რეპრეზენტაციულობა, ფონტალურობა და ფონების სისადავე, სამოსის თუ სხვა დეტალების გრაფიკული დამუშავება. (ამგვარი სტილისტური გადაწყვეტის გამოსახულებანი XI საუკუნის კანკელთა რელიეფებში, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, არ გვხვდება). გარკვეული სხვაობა ჩანს ორნამენტების გადაწყვეტაშიც – მიძინების ეკლესიის კანკელის, ისევე, როგორც XI საუკუნის სხვა კანკელთა ჩარჩოების ორნამენტები უფრო თხელი, წვრილსახიანი, რთულხვეულიანია, კვეთა უფრო წვრილი, თხელია და მაქმანის შთაბეჭდილებას ქმნის. ურთხვის კანკელის ფოთლოვანი ჩუქურთმის სახეები, რომლებიც წმ. საბას კანკელის ორნამენტის მსგავსია, უფრო წაგრძელებული ფორმისაა და ეპასუხება ამ კანკელის ფიგურათა პროპორციებს. წმ. საბას კანკელის ჩუქურთმები კი შედარებით მსხვილსახიანია, მომრგვალებული ფორმებისა და წრეებშია ჩასმული, მათი კვეთაც უფრო მსხვილია, რითიც გამოსახულებათა მსხვილ, მონუმენტურ ფორმებს ეხმიანება.

საგულისხმოა ისიც, რომ თავად რენე შმერლინგი წმ. საბას ეკლესიის კანკელის ჩარჩოს ორნამენტულ წნულს, მცირე მედალიონების გადაბმის ხერხით, ბაგრატის ტაძრის (XI ს. დასაწყისი) ჩრდილოეთი ფასადის აღმოსავლეთი მხარის სარკმლის საპირის და ხობის ღვთისმშობლის X საუკუნის ბოლო ხანებით დათარიღებული ხატის ჭედური მოჩარჩოების ორნამენტებს ამსგავსებს.²¹

ზემოთქმულიდან გამომდინარე და იმის გათვალისწინებით, რომ ეს კანკელი შეიქმნა საფარის მონასტერში – მნიშვნელოვან სულიერ-კულტურულ ცენტრში, სადაც XI საუკუნის 20-30-იან წლებში იქმნება ისეთი მაღალმხატვრული ნაწარმოები, როგორცაა ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის კანკელი,²² შეიძლება იგი უფრო ადრეული პერიოდით, X ს.-ის ბოლო ხანებით, ან X-XI საუკუნეების მიჯნით დავათარიღოთ და გამოსახულებათა შესრულების მიხედვით – არქაულ, ხოლო ორნამენტული მოჩარჩოების გადაწყვეტის მხრივ - ახალი ფორმატივების ადრეული ეტაპის ძეგლად მივიჩნიოთ²³. ამ დათარიღებას ეთანხმება კანკელის ფილებზე შემორჩენილი წარწერების პალეოგრაფიული ნიშნებიც - მსხვილი მრგვლოვანი, მკაფიო, კიდურწაისრული ღრმადჩაკვეთილი და სინგურით დაფერილი გრაფემები, რომელთა მოზრდილი ზომები და მომრგვალებული ფორმები შეესატყვისება ფიგურათა მოცულობით, მონუმენტურ ფორმებს. (XI ს.-ის წარწერები უფრო დეკორატიულ-ორნამენტული ხასიათისაა, დაგრძელებული ფორმის და ხშირად ერთმანეთზე გადაბმული გრაფემებით, მაგ., ნიკორწმინდის ტაძრის წარწერები და სხვ.).

კანკელის დათარიღების თვალსაზრისით, საინტერესოა გიორგი გაგოშიძის მოსაზრება წმ. საბას ამჟამინდელი - XIII საუკუნის ტაძრის ადგილას უფრო ადრეული, X-XI საუკუნეების მიჯნის დიდი ზომის ეკლესიის არსებობის შესახებ,²⁴ რომელსაც სავარაუდოდ, თავდაპირველად ამ ფილებისგან შედგენილი

21 იქვე, გვ. 156.

22 იქვე, გვ. 123-135.

23 თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 108.

24 G. Gagoshidze, Georgian Churches Dedicated to St. Sabas the Purified, The Sabaite Heritage in the

კანკელი ამშვენებდა. ვფიქრობ, რომ თავდაპირველი ტაძარიც წმ. საბას სასულიერო უნდა ყოფილიყო, რადგან სწორედ ამ წმინდანის გამოსახულება ამშვენებს კანკელის ერთ-ერთ კუბურ ბაზისს.

საფარის მონასტრის წმ. საბას ტაძრის კანკელის ფრაგმენტების არსებობამ საშუალება მისცა არქიტექტურის რესტავრატორთა და მოქანდაკეთა შემოქმედებით ჯგუფს განეხორციელებინა ამ კანკელის აღდგენა-რეკონსტრუქციის პროექტი²⁵. რესტავრატორთა მიერ შემორჩენილი ფილებისა და სხვა ფრაგმენტების (სურ. 7) ზომების მიხედვით განსაზღვრული ძველი კანკელის სავარაუდო სიგრძე ზუსტად ემთხვევა ტაძრის საკურთხევლის სიგანეს. როგორც ვნახეთ, ყველა არსებული ფრაგმენტი კანკელის ქვედა ნაწილს ეკუთვნის, ამიტომ კანკელის ზედა ნაწილის შემადგენელი ელემენტები – სვეტები, თაღები, კაპიტელები, კარნიზი პროექტის ავტორის (რ. გურამიშვილი) მიერ შესრულდა X-XI სს-ბის ქართული კანკელების საერთო მახასიათებლების გათვალისწინებით, თუმცა უფრო გამარტივებული და სადა ფორმებით. კანკელის სიმაღლეც ამ ეპოქის კანკელების სიმაღლის მიხედვით განისაზღვრა. კანკელის ქვედა ნაწილში ფილების განაწილება მოხდა კომპოზიციათა შინაარსობრივი გააზრებისა და ფიგურათა განლაგების მიხედვით (სურ. 8). უშუალოდ აღსავლის კარის გვერდებში – `vedreba ~ და დანიელი (ცენტრულ-სიმეტრიული კომპოზიციები), „ ვედრების ~ გვერდით, მისკენ მიმართული წმ. გიორგი, ხოლო, დანიელის მხარეს, შინაარსობრივად მასთან დაკავშირებული ამბაკუმის სცენა. სათანადო ადგილი მოექებნა წმ. საბას გამოსახულებიან კუბსაც, რომელიც აღსავლის კარის მიმდებარე, მარჯვენა სვეტის ქვეშ განთავსდა (სურ. 9). ახალი კანკელის რელიეფური გამოსახულებები და ორნამენტული მოტივები შესრულდა თაბაშირით, შემორჩენილი ძველი ქვებიდან აღებული ასლებით, ხოლო ნაკლებად ადგილები აღდგა არსებულის მიხედვით. პროექტის მიხედვით განზრახული იყო ძველის ასლები აღდგენილი ნაწილებისაგან გამოყოფილიყო განსხვავებული ფერით ან მათ შორის სადემარკაციო ხაზით, ისე, რომ კომპოზიციათა საერთო აღქმას ხელი არ შეშლოდა. თუმცა, კანკელის საბოლოო ვერსიისთვის ეს გადაწყვეტილება შეიცვალა, რადგან მომქმედ ტაძარში მრევლისთვის საკრალურ გამოსახულებათა ამგვარი დანაწევრება ძნელი აღსაქმელი იქნებოდა. ამის გათვალისწინებით, ახალ კანკელზე ყველა კომპოზიცია თუ გამოსახულება სრულად იკითხება (სურ. 10). რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ეს იყო ძველი კანკელის მიხედვით, (ფაქტიურად მისი ასლით) ახლის შექმნისა და მისი ლიტურგიაში ჩართვის პირველი ცდა. უნდა ითქვას, რომ კანკელი თავისი ზომითა და დეკორით კარგად ეწერება ტაძრის ინტერიერში და არ არღვევს შიდა სივრცის მთლიანობას. ამგვარად, წმ. საბას ტაძარს დედანთან მიახლოებული ასლის სახით დაუბრუნდა თავისი კანკელი, რომელმაც ახალი სიცოცხლე შეიძინა. ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია იმიტაც, რომ შუა საუკუნეების ერთ-ერთი მაღალმხატვრული

Orthodox Church from the fifth Century to the Present, Edited by Joseph Patrich, Leuven 2001, გვ. 373.

25 პროექტი შესრულდა და პრაქტიკულად განხორციელდა 2004 წელს ახალციხისა და ტაო-კლარჯეთის ეპარქიის მიტროპოლიტის – მეუფე თეოდორეს (ჭუაძე) დაკვეთით. პროექტის მთავარი არქიტექტორი – თამარ ნემსაძე, პროექტის ავტორი – რუსუდან გურამიშვილი, პროექტის კომპიუტერული ვერსია შეასრულა არქიტექტორმა – გელა იორდანიშვილმა, ახალი კანკელის რელიეფები შეასრულეს მოქანდაკეებმა – ლევან სალუქვაძემ, ლადო გორგაძემ, ბაჩი გოგუაძემ, ზეზვა ქურდიანმა და კახა არონაშვილმა. მაღლობას ვუხდით მათ ნახაზებისა და ფოტოების მოწოდებისათვის.

გაფორმებისა და ორიგინალური შინაარსობრივი პროგრამის მქონე კანკელი, რომლის დამტკრეული ფრაგმენტებიც სხვადასხვა მუზეუმების ექსპოზიციებსა და საცავებშია მიმოფანტული, ამ ასლის მეშვეობით, ცნობილი და მთლიანობაში აღქმადი გახდა ფართო საზოგადოებისთვის.

Tamar Khundadze

Chancel-barrier of the Church of St. Sabas in Sapara Monastery

Fragments of the old chancel-barrier were embedded in the altar of the church of St. Sabas in Sapara monastery. Two of these (base with the bust of St. Sabas and a plaque depicting St. George piercing the dragon) are kept at the Sh. Amiranashvili Museum of Fine Arts (Georgian National Museum), while others (three plaques – half of the composition Daniel in the Lions' Den, namely, a fragment presumably depicting the Prophet Habakkuk taken to Babylon; a fragment of the Deesis, namely, heads of the Virgin and the Saviour; ornamental details) are at the Akhaltsikhe Museum. According to R. Schmerling, this chancel-barrier seems likely to be made at the same period as the chancel-barrier (second decade of the 11th c.) of the Dormition church of the Sapara monastery. Iconography of the images, character of the plastic modelling and of the treatment of the frame, as well as comparison with the 10th c. (Adzikvi, Gumbati, Oshki, Vale, Joisubani, Akhalkalaki in Javakheti) and 11th c. (Nikortsminda, Mravaldzali, Bedia, Urtkhvi, Shio-Mgvime, Khovle) stone reliefs and 10th-11th cc. metal icons indicates to somewhat earlier date of the chancel-barrier under discussion, namely, turn of the 10th c. to the 11th c. – the latter seems most likely to belong to an older church, the predecessor of the present domed church of the second half of the 13th c. In 2004, gypsum chancel-barrier with the reconstructed copies of the old chancel-barrier was installed in the church of St. Sabas in Sapara monastery.



სურ. 1. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი - „დანიელი ღომთა ხაროში“



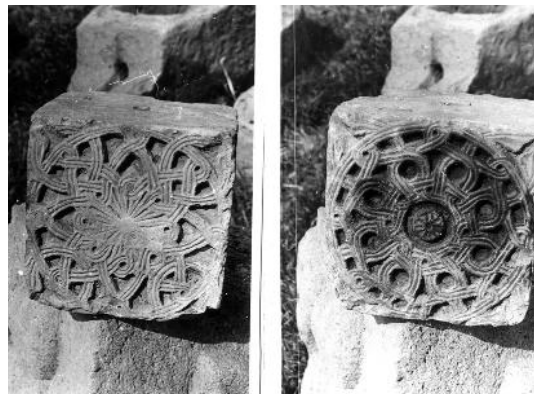
სურ. 2. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი - წმ. ამბაკუმი



სურ. 3. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი - „ვედრება“



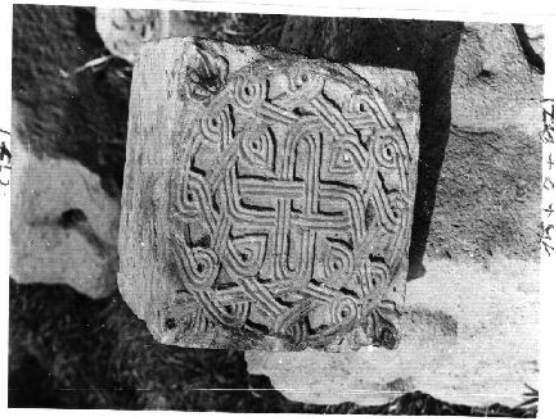
სურ. 4. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი - წმ. გიორგი



სურ. 5. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტები - კუბური ბაზისები

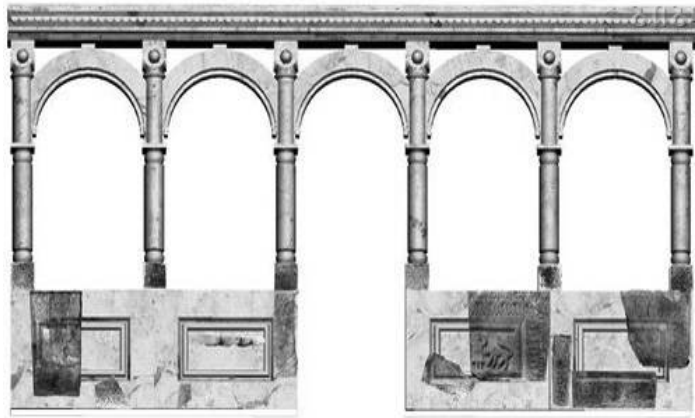


სურ. 6. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი – კუბი წმ. საბას გამოსახულებით



სურ. 7. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტები

სურ. 8. საფარის წმ. საბას
 ეკლესია. კანკელის რეკონ-
 სტრუქცია. (პროექტის ავ-
 ტორი რ. გურამიშვილი, კომ-
 პიუტერული ვერსია - გ.
 იორდანიშვილისა)



სურ. 9. საფარის წმ. საბას
 ეკლესია. ახალი კანკელი.
 (დეტალი)



სურ. 10. საფარის წმ. საბას
 ეკლესია. ახალი კანკელი





მეფე-დედოფლის სამყოფელი ქართული ეკლესიის სივრცეში

საერთო ქრისტიანული ლიტურგიული პრაქტიკის მსგავსად, ქართულ საღმრთისმსახურო ტრადიციაში, საუკუნეების განმავლობაში, ტაძრის შიდა სივრცეში იერარქიულობის პრინციპით ჩამოყალიბდა წესი, რომლის მიხედვითაც ადამიანი ან ადამიანთა ჯგუფი (როგორც სასულიერო, ისე საერო) იკავებს შენობის ამა თუ იმ მონაკვეთს. ეს დაყოფა ეხება არა მარტო ზოგადად სასულიერო და საერო პირებს, არამედ ასევე დაყოფა ხდებოდა სქესის და ა.შ. მიხედვით. თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ სხვადასხვა ქვეყანაში ეს ყოველივე სხვადასხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი და დამატებით თვითონ ქვეყნის შიგნითაც სხვადასხვა რეგიონში შესაძლოა ტაძრის ინტერიერის მოწყობის განსხვავებული სურათი ყოფილიყო. ამდენად, ვფიქრობ, ერთი მოდელის განზოგადება ყველა ეკლესია-მონასტერზე არ იქნება გამართლებული. ეს წერილი ეხება ქართული ტაძრის სამრევლო სივრცეში, ნაოსში მეფე-დედოფალთათვის (და მათ თანმხლებ პირთათვის) გამოყოფილ ადგილს. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის საფუძველზე განვიხილავთ იმას, თუ სად იდგნენ ისინი ლიტურგიის მსვლელობისას და როგორ იყო მოწყობილი ტაძრის ეს სივრცეები.

სანამ დავიწყებდეთ საუბარს ტაძრის ინტერიერზე, უნდა აღინიშნოს, რომ მეფის ტაძრად მისვლას საქართველოში პროცესიული ხასიათი ჰქონდა. სამწუხაროდ, წყაროთა უქონლობის გამო, არ ვიცით როდიდან ჩნდება, როგორ ყალიბდებოდა და რა ცვლილებებს განიცდიდა საქართველოში ეს პროცესია, თუმცა ჩვენს ხელთ არსებული წყარო, რომელიც უცნობი ავტორის მიერ XIV საუკუნეშია დაწერილი (ეს, რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავს მსგავსი პროცესიის არსებობას უფრო ადრეულ პერიოდშიც), საშუალებას გვაძლევს ნაწილობრივ წარმოვიდგინოთ საეკლესიო დღესასწაულზე მეფის სახეიმო მსვლელობა ეკლესიისაკენ.

„ხელმწიფის კარის გარიგებაში“¹ ვკითხულობთ: „აწ ვაცხადება ვსთქვათ, დიდი დღესასწაული. და წესი არის, რომე, მეფე სადაც იყოს, რაც სული კაცო არის ქრისტეანი, ყოველივე წავა. დიდი დროშა ააბან და მენობათენი – წინათ; და დროშა, განაღამცა, – წინა, ამართული; და მერმე – ჯვარისმტვირთველი, შემოსილი და ძელი ცხოვრებისა ხელთა. და წყალი აკურთხონ, ეგრევე წარმოვიდნენ. ეკლესიას მივა მეფე და მენობათენი აღარა სცემენ ნობათსა, და დროშა ეკლესიის კარსა დგას. რა მეფე ეკლესიით გამოვიდეს, დროშით წავა და მუნვე, კარის შესავალს ქვეშე, დადგების. დარბაზობა, ვითარცა მეფეს ეპრიანოს, დიდის წესითა და თუ უმცროსითა, ვითარცაღა წესი იყოს, იქნას.“

ტაძრად შესული მეფე მისთვის განკუთვნილ ადგილს იკავებს. სამწუხაროდ, ამ საკითხთან დაკავშირებით საქართველოში არსებული მასალა მწირია და დროითი თვალსაზრისით უთანაბრო. კერძოდ, დიდი წილი წერილობითი თუ ვიზუალური მასალისა უფრო მეტად მოდის XVII საუკუნის შუა ხანებზე, მაშინ როდესაც ადრეული ხანის მასალა ფაქტიურად არ გავგანჩნია (მხოლოდ ვარაუდები შეიძლება იქნას გამოთქმული მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის

1 ხელმწიფის კარის გარიგება, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, ინგლისურად თარგმნა, წინასიტყვაობა, ლექსიკონი, შენიშვნები და კომენტარები დაურთო ქ. სურგულაძემ, თბ., 1993, გვ. 14-15.

ჩრდილო-დასავლეთის ნიშასთან დაკავშირებით (სურ. 1), რომელიც ან ქართლის კათალიკოსის² ანდაც ერისმთავრისათვის გამოყოფილი ადგილი შეიძლება ყოფილიყო³).

X საუკუნის მასალა შემოიფარგლება დავით კურაპალატისა და მისი ძმის, ბაგრატ მაგისტროსის მიერ ტაო-კლარჯეთში X საუკუნის მეორე ნახევარში აგებული ოშკის, ხახულის, პარხლისა⁴ და იშხნის (მრავალჯერადი რეკონსტრუქციების შემდგომ 1032 წელს განსრულებული) ტაძრებით. მათ ბურჯებში შეჭრილია ნახევარწრიული ნიშები, რომელთა კუთვნილების განსასაზღვრავად პირდაპირი მითითების დანახვა ოშკისა და პარხლის ეკლესიებშია შესაძლებელი.

ნახევარწრიული გეგმის მქონე ნიშა ოშკის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯშია შეჭრილი (სურ. 2). ნიშის კონქი რადიალურად გაშლილი სხივებისაგან შედგება და ნიჟარის სახესღებულს. კონქი, ისევე, როგორც ნიშის პილასტრები, წითელი ფერით ყოფილა დაფარული. კონქის ქვემოთ ნახევარწრიულ ნიშაში წარმოდგენილია წმინდანის ძლიერ დაზიანებული ფიგურა, რომლის იკონოგრაფია (თმის გამოსახვის ხერხი, უჯვრო შარავანდი) გვაფიქრებინებს, რომ აქ წმ. იოანე ნათლისმცემელი უნდა ყოფილიყო გამოსახული. მის ორსავე მხარეს, ნიშის კაპიტელებზე დავით მაგისტროსის (მარცხნივ) და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის (მარჯვნივ) რელიეფური წვლზედა ფიგურებია წარმოდგენილი, ფონად ასომთავრული მავედრებელი წარწერებითურთ (დავითის რელიეფთან ღმრთისმშობელი იხსენიება, ხოლო ბაგრატისაზე – წმ. იოანე ნათლისმცემელი)⁵. ნიშაზე საერო პირთა რელიეფური გამოსახულებების არსებობა ნიშის ფუნქციას, მის კუთვნილებას განსაზღვრავს – ნიშა მეფის დასადგომად იქნებოდა განკუთვნილი⁶.

ოშკში სამხრეთი მკლავის გამოყოფას, როგორც მეფისა და მისი თანმხლები დიდებულების სამყოფელისას, ამ მკლავის „საერო“ ხასიათს ხაზს უსვამს სამხრეთ აფსიდში არსებული ფრესკული კომპოზიცია⁷, რომლის სფუჟეტის დადგენის განსხვავებული მოსაზრებების მიუხედავად, ცხადია, რომ ის გარკვეულ ისტორიულ ფაქტს⁸ ასახავს და მისი გამოსახვა იქ, სადაც თავმოყრილი იყვნენ უმაღლესი რანგის საერო პირები, გარკვეული იდეური დატვირთვის მატარებელი, ერთგვარი მახვილი იქნებოდა.

ასეთსავე ნახევარწრიულ ნიშას ვხვდებით ოშკის ტაძრის ჩრდილო-დასა-

2 Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 11, ტაბ. 35, 38.

3 ნ. ჩიტიშვილი, სვეტიცხოვლის სამეფო საყდარი. საქართველოს სიძველენი, №16, 2013, გვ. 154-155.

4 დავით კურაპალატისა და ბაგრატ მაგისტროსის სახელს, გარდა ოშკის, ხახულისა და პარხლის ტაძრების აღმშენებლობისა, ასევე უკავშირდება ოთხთას ეკლესიაც, თუმცა მსგავსი ნიშები აქ არ გვხვდება.

5 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ. 118-121.

6 იქვე.

7 როგორც ცნობილია, ტაძრის ეს მოხატულობა მისი აგების შემდგომ 1036 წელს შესრულდა ჯოჯიკ პატრიკიოსის საფასით. ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 43, 56.

8 ერთ-ერთი მოსაზრების თანახმად, აქ წარმოდგენილია ბაგრატ IV-ის ქორწილის ამსახველი სცენა, კერძოდ კი მისი მეუღლისთვის, ბიზანტიელი დიდგვაროვანი ქალის ელენესთვის მზითვად გამოტანებული უფლის სამსჭვალის საქართველოში ჩამობრძანების საზეიმო პროცესია. სხვა მოსაზრების თანახმად, შესაძლოა ეს ბაგრატ IV-ის საქართველოში დაბრუნების სცენას გვიხატავდეს. სცენის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის თაობაზე და ამ საკითხთან დაკავშირებული ბიბლიოგრაფია იხ.: ზ. სხირტლაძე, ოთხთას ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009, გვ. 33-34.

ვლეთ გუმბათქვეშა ბურჯში (სურ. 3). ერთი შეხედვით, ეს ნიშა, პირველისგან განსხვავებით, საკმაოდ სადადაა შემკული. თუმცა, დაკვირვების შემდგომ აშკარა ხდება, რომ აქ საქმე საგანგებო დაზიანებასთან გვაქვს⁹, რის გამოც გარკვევა იმისა, თუ რა იყო აქ გამოსახული, შეუძლებელია, რაც ართულებს ამ ნიშის ფუნქციის განსაზღვრას.

თუკი ოშკში სამხრეთ-დასავლეთი ნიშა მეფის დასადგომად იყო განკუთვნილი, მეორე ნიშის კუთვნილების ნათელსაყოფად ხახულისა და პარხლის ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთი ნიშები დაგვეხმარება. დღეს ამ ნიშაში ფერწერული კომპოზიციის მცირე ფრაგმენტიღა გაირჩევა. განზრახ დაზიანებული ფერწერიდან ჩანს, რომ აქ გამოსახული იყო ოთხ სვეტზე დაყრდნობილი ბაღდახინი (სურ. 4-5), რომლის მხოლოდ ზედა ნაწილი, მარცხენა ორი სვეტისა და გადახურვის ფრაგმენტი იკითხება. ბაღდახინის ქვეშ ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა შემორჩენილი. წარწერა სრულად უნახავს და ამოუკითხავს ე. თაყაიშვილს¹⁰, დღეს მისი ბოლო ნაწილი ამოტეხილია. წარწერაში ვკითხულობთ (სურ. 6):

† მათე მ(ო)ძ(ღვა)რი ხ(ა)ხ(უ)ლი[სა უფალო შეიწყაღე].

მართალია ნიშა ტაძრის აგების დროინდელია, X საუკუნის მეორე ნახევრისა, თუმცა, ბატონი თემო ჯოჯუას დაკვირვებით, წარწერის პალეოგრაფია მის მოგვიანო ხანაზე, კერძოდ, XII-XIII საუკუნეებზე მიუთითებს.

წარწერის შინაარსი და მისი განთავსების ადგილი სავარაუდოს ხდის, რომ ეს ნიშა განკუთვნილი ყოფილა ხახულის მონასტრის მოძღვრის¹¹ დასადგომად (ყოველ შემთხვევაში, იმ პერიოდში მაინც, როდესაც მოხდა ნიშის მოხატვა და წარწერის შესრულება). რაც შეეხება იქ არსებული სცენის იდენტიფიკაციას, ფერწერის ფრაგმენტული დაცულობის გამო შეუძლებელია დაზუსტებით იმისი თქმა, თუ რა იყო აქ გამოსახული და მხოლოდ ვარაუდების სახით თუ ვიტყვით რაიმეს. ვ. ჯობაძის ვარაუდით აქ „მირქმის“ სცენა იყო გამოსახული¹²; თუმცა კომპოზიციისთვის გამოყოფილი ადგილის სიმცირის გამო ნიშაში ამ სცენის გამოსახვა ეჭვს იწვევს. ვფიქრობ, უფრო მეტად სავარაუდოებელი იქნებოდა ბაღდახინის ქვეშ ცალკეული ფიგურის გამოსახვა (შესაძლოა მაცხოვრისა, ან რომელიმე წმინდანის, ან თავად ხახულის მოძღვრის მათესი, რომლის თავს ზემოთაც ბაღდახინის რკალურ მოხაზულობაში მისი მავედრებელი წარწერა განათავსეს).

9 ნ. ჩიტიშვილი, სვეტიცხოვლის სამეფო საყდარი, გვ. 157, შენ. 22.

10 ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, გვ. 65, ტაბ. 94. აქვე ნიშის მარცხენა ზედა მხარეს გვხვდება მოგვიანო ხანის, ორსტრიქონიანი, ნაკაწრი ნუსხური წარწერა: „წ. ღ(მერთ)ო მ(ეიწყაღ)ე პაპუნა ა(მი)ნ.“

11 საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი „მოძღვარს“ სხვადასხვაგვარად განმარტავს: „... 2. სულიერი მამა, ბერი, ბრძენი მოხუცებული, წინამძღვარი, მქადაგებელი; 3. სჯულის მოძღვარი, მასწავლებელი; ოსტატი; მეცნიერი ბერი ძველ საქართველოში“. საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, ავტორ-შემდგენელი: ე. გაბიაშვილი, მ. მამაცაშვილი, ა. ღამბაშიძე, თბ., 2007, გვ. 632.

12 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., გვ. 169. ვ. ჯობაძის აღწერაში არ ჩანს ფერწერის რა ფრაგმენტები იყო მის დროს შემორჩენილი, მხოლოდ აღნიშნავს, რომ ფერწერა ნიშის „ზედა ნაწილშია გადარჩენილი“ და არ ჩანს საიდან ასკვნის აქ „მირქმის“ კომპოზიციის არსებობას; ვფიქრობ, ეს ვ. ჯობაძეს ბაღდახინის გამოსახვამ ავარაუდებინა.

რაც შეეხება პარხლის ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯის ნიშას, აქ ე. თაყაიშვილის დროს ჯერ კიდევ ჩანდა (თუმცა ძალზე ცუდად) ნიშის ფერწერა, სადაც გამოსახული ფიგურის თავის ორივე მხარეს ასომთავრული სავედრებელი წარწერა იყო განთავსებული, რომელიც პარხლის წინამძღვარს აბრაამს იხსენიებდა¹³.

თავისი ფორმით ოშკის, ხახულისა და პარხლის ნიშათაგან თავიანთი უჩვეულო ფორმით გამოირჩევიან იშხნის ტაძრის ნიშები. ფაქტობრივად მათ ნიშის ფორმა დაკარგული აქვთ¹⁴ (სურ. 7-8). სამხრეთ-დასავლეთი გუმბათქვეშა „ნიშა“ სრულიად ბრტყელია, მისი ზედა, მომხარჩოებელი ნაწილი კი ნახევარწრიული მოხაზულობისაა. ჩრდილო-დასავლეთი „ნიშა“ მცირედადაა სიღრმეში მორკალული, ხოლო ზედა „ჩარჩოს“ ნაწილი, განსხვავებით პირველისგან, სწორკუთხაა, ყოველგვარი მომრგვალების გარეშე. ამ ნიშასთან დაკავშირებით ყველაზე საყურადღებო მაინც ის ორი მცირე სწორკუთხა ბუდეა, რომლებიც „ნიშის“ ზედა ნაწილში, „კონქის“ ქუსლის დონეზე, ორსავე მხარეს იკითხება. მათში ჯერ კიდევ არის დარჩენილი მცირედად ამოვსებული ხსნარის ნაშთი (სურ. 9). ამ ბუდეების არსებობა სავარაუდოს ხდის ამ ნიშაზე ცალკე მიბმული კონსტრუქციის (სავარაუდოდ ეს მსუბუქი კონსტრუქცია იქნებოდა, შესაძლოა ხის მასალისგან დამზადებულიც), ბაღდახინის მსგავსი ფორმის არსებობას.

ტაო-კლარჯეთის ტაძრებში ჩვენამდე მოღწეული ბურჯში შეჭრილი ნიშები, მათი შემკულობა და მათზე დაცული წარწერები ასე თუ ისე ნათელ სურათს იძლევა მათი კუთვნილებისა და ფუნქციის შესახებ და, შესაბამისად, იმის თაობაზე, თუ როგორ იყო დაყოფილი სივრცე X-XI საუკუნეებში ლიტურგიის მსვლელობისას. ამ ნიშებში რანგით ყველაზე დაწინაურებული საერო და სასულიერო პირები იდგნენ, აქ ესწრებოდნენ და ისმენდნენ ისინი ლიტურგიას. ამგვარად, ოშკის, ხახულისა და პარხლის ნიშათა მაგალითებზე (და მსგავსი იქნებოდა იშხანშიც) ჩანს ტაძრის სამრევლო სივრცის გარკვეული დანაწევრების სისტემა, რომლის მიხედვითაც სამხრეთი მხარე მეფისა და დიდებულებისთვის იქნებოდა გამოყოფილი, მაშინ როდესაც ჩრდილოეთი ნაწილი ეპისკოპოსისა თუ მონასტრის წინამძღვრისათვის და მათი თანმხლები სასულიერო პირთათვის (ისიც შესაძლოა, მათ შორის საერო პირთა ნაწილიც მღვარეყო) იქნებოდა განკუთვნილი¹⁵.

თუმცაღა, კვლავ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ადამიანთა ჯგუფებად დაყოფა გულისხმობდა არა მხოლოდ დაყოფას სხვადასხვა რანგის საერო და სასულიერო პირებად, არამედ აგრეთვე სქესის მიხედვით დაყოფასაც¹⁶.

ოშკის, ხახულისა და პარხლის ტაძრების შემთხვევაში იმ მინიშნებების საფუძველზე, რასაც ტაძრის არქიტექტურა, მისი ცალკეული ფორმები იძლევა, საკურთხევლის მიმდებარე აღმოსავლეთი ნაწილი, მისი სამხრეთი და ჩრდილოეთი აფსიდები დაეყავით ორ ნაწილად: სამხრეთი უბე, სადაც ერისმთავარი და მისი თანმხლები დიდებულები იდგებოდნენ და ჩრდილოეთი უბე, სადაც, სავარაუდოდ, უნდა მღვარეყო სასულიერო პირთა ჯგუფი (შესაძლოა საერო პირთა გარკვეულ ჯგუფთან ერთად). თუკი ტაძრის დასავლეთ ნაგ დაეუთ-

13 ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 94.

14 ნიშათა უჩვეულო ფორმას პირველად ყურადღება ვ. ჯობაძემ მიაქცია და გამოთქვა კიდევ ვარაუდი ამასთან დაკავშირებით. ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., გვ. 223.

15 შესაბამისი ისტორიული წყაროების უქონლობის გამო ძნელი სათქმელია ლიტურგიის მსვლელობისას როდის იკავებდა ამ ადგილს ეპისკოპოსი თუ მონასტრის წინამძღვარი და თუ კი ის მონაწილეობას იღებდა მსახურებაში, როდის გადადიოდა საკურთხეველში.

16 T. Mathews, The Early churches of Constantinople: Architecture and Liturgy, 1980, გვ. 117.

მობთ ჩვეულებრივ ერისკაცებს (თუმცა გაურკვეველია, ასევე ხდებოდა თუ არა სქესის მიხედვით დაყოფა), გასარკვევი რჩება ის, თუ სად იდგა დედოფალი თავისი თანმხლები სეფექალებითურთ; სამწუხაროდ, ამ შემთხვევაში არანაირი მინიშნება თუ მითითება ჩვენ არ გაგვანჩნია და ისევე მხოლოდ ვარაუდის სახით შეიძლება გამოითქვას მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მათთვის ადგილი დასავლეთით მოწყობილ პატრონიკეზე¹⁷ თუ იქნებოდა განსაზღვრული. ვ. ჯობაძის ვარაუდით, მსგავსი დანიშნულება ექნებოდა აგრეთვე ოთხთა ეკლესიისა და პარხლის პატრონიკეებსაც¹⁸.

როგორც ჩანს, ეს ადრეული ხანის ტრადიცია სამეფო თუ სადედოფლო ადგილის მოწყობისა საკურთხეველის მიმდებარე მონაკვეთებსა (ან სამხრეთით ან ჩრდილოეთით) თუ პატრონიკეზე¹⁹ საუკუნეების მანძილზე რჩება ქართულ რეალობაში. სამწუხაროდ, მწირი მასალის გამო ჩვენ არ შეგვიძლია თვალის უწყვეტად გადევნება სხვადასხვა პერიოდის ძეგლებისთვის, თუმცა დარჩენილი ფრაგმენტული მასალით შეგვიძლია ამ ტრადიციის არსებობა სხვადასხვა ძეგლში დავინახოთ (ზარზმისა და გრემის ეკლესიათა მაგალითზე, სადაც მხოლოდ დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯებთან სწორკუთხა შვერილებიდაა დარჩენილი (სურ. 10-11)²⁰), ხოლო უფრო თვალნათლივ იგი უკვე XVII საუკუნის წერილობით წყაროებში ჩანს.

როგორც ამ გვიანი ხანის წერილობითმა თუ ვიზუალურმა მასალამ დაგვანახა, დიდ საკათედრო ტაძრებში – ქუთაისში, ალავერდსა და მცხეთის სვეტიცხოველში მეფისთვის სპეციალურად, ცალკე ნაგები საყდრები დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯებთან იყო აღმართული. მართალია, აღწერები XVII საუკუნის 40-50-იანი წლებით თარიღდება, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს მათ უფრო ადრეულ პერიოდს. სამწუხაროდ, მასალის მოუღწეველობის გამო სავარაუდო თარიღის თქმაც კი შეუძლებელია.

ამ მხრივ მრავალმხრივია საყურადღებო რუს ელჩთა აღწერილობები. ისინი გვაწვდიან ინფორმაციას ტაძრის სივრცეში არა მარტო მეფისა და მღვდელმთავრის ადგილსამყოფელის შესახებ, არამედ ასევე შეიცავენ ცნობებს დედოფლისთვის განკუთვნილი ადგილისა და, რაც მთავარია, აქ აღვლენილი ლიტურგიის (მართალია მოკლე აღწერის სახით) თაობაზე.

თავადი მიშეცკი და დიაკი კლუჩარევი საქართველოს, კერძოდ კი კახეთის სამეფოს 1640-43 წლებში სტუმრობდნენ; მათ ჩანაწერებში ჩვენ ვხვდებით ახალი შუამთისა და ალავერდის საკათედრო ტაძრის თუ იქ მიმდინარე ლიტურგიის მსვლელობის აღწერებს. ახალი შუამთის ეკლესიაში²¹ ისინი ღმრთისმშობლის შობის დღესასწაულისადმი აღვლენილ ლიტურგიას დაესწრნენ. თეიმურაზ მეფე ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯთან იდგა და მისსავე ბრძანებით, მეფის მარჯვნივ ერთ-ერთი რუსი ელჩიც მდგარა. რაც შეეხება სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯს, აქ უფლისწული დავითი დადგა ოცამდე დიდებულთან

17 ოშკის ტაძარში დღეს პატრონიკე სრულადაა მორღვეული, ჩანს მხოლოდ ნაწილები, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია თავდაპირველი სახის ნაწილობრივი აღდგენა; დასავლეთ კედელში გაჭრილი სამი კარის ღიობის თავზე პატრონიკე იყო გამართული, დაახლოებით 3 მ-ის სიგანისა. ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., გვ. 117.

18 იქვე.

19 პატრონიკეთა ფუნქციის შესახებ დაწვრილებით იხ.: დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 87-94.

20 ნ. ჩიტიშვილი, სვეტიცხოვლის სამეფო საყდარი, გვ. 157, შენ. 22.

21 Посольство князя Мышецкого и дьяка Ключарева в Кахетию 1640-1643, Документы издал и введением снабдил М. Полиевктов, Тиф., 1928, გვ. 136-137.

ერთად. არცერთ შემთხვევაში არაა ნახსენები ცალკე ნაგები საყდარი, რომელსაც მეფე თუ უფლისწული იკავებს, მხოლოდ ადგილის მითითება ხდება. რაც შეეხება ალავერდელ მთავარეპისკოპოსს, არც მისთვისაა შუამთის ეკლესიაში სპეციალურად აღმართული საყდარი, ის ტაძრის შუაში დგას აღსავლის კარის წინ და შემდგომ უკვე ინაცვლებს საკურთხეველში. როდესაც ჩრდილოეთი კარიდან სახარება გამოაბრძანეს, ის ჯერ მეფესთან მიიტანეს, რომელიც ემთხვია მის ჭედურ ყდაზე გამოსახულ ჯვარცმას და შემდგომ უკვე შეიტანეს საკურთხეველში. ლიტურგიის მსვლელობისას მეფესთან დაკავშირებული სხვა რამ ქმედება ამ აღწერებში არ ჩანს და ალბათ არც ყოფილა.

ალავერდის საკათედრო ტაძარში პირიქით, როგორც ირკვევა, არა მარტო მეფისთვის, არამედ მღვდელმთავრისთვისაც ცალკე ნაგები საყდარი იყო აღმართული. ელჩთა აღწერის თანახმად, ალავერდელი მთავარეპისკოპოსი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯთან აღმართულ ქვით ნაგებ საყდარში დგას. აქვე, მისკენ ხელმარცხნივ, იდგა უფლისწული დავითი დიდებულებთან ერთად. ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯთან აღმართულ საყდარში კი თეიმურაზ მეფე იდგა, რომლის უკანაც, ახლოსვე რუსი ელჩები განათავსეს (სურ. 12)²².

ახლა რაც იმერეთის სამეფოს შეეხება. აქ, ქუთაისის კათედრალში („ბაგრატის ტაძარში“) სამეფო საყდარი სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯთან იყო აღმართული. ეს იყო ქვის კონსტრუქცია, რომლის დაწვრილებით აღწერილობას ელჩები არ იძლევიან, თუმცადა ერთი რამ ცხადია: ეს ადგილი დასაჯდომლით იყო აღჭურვილი, რადგანაც ჩანაწერებიდან ჩანს, რომ ქადაგებისას მეფე საყდარზე ზის. აღწერილობის თანახმად, საყდარი დაფარული იყო ფერწერით, რომელშიც მეფეთა გამოსახულებები იყო წარმოდგენილი²³.

მცხეთის ორი ტაძრის, სვეტიცხოვლისა და სამთავროს სამეფო საყდრები დღეს უკვე აღარ არსებობს. ისინი დღესდღეობით ფოტოსურათებზეა აღბეჭდილი²⁴. სვეტიცხოვლის სამეფო საყდარი, სავარაუდოდ, 1740-იან წლებში უნდა აღმართათა ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მკლავში, სამღვდელმთავრო საყდრის მარჯვნივ (სურ. 13). ბალდახინი XX საუკუნის 60-იანი წლების

22 *Да в церкви ж 2 столпа каменных. У правого крылося у столпа зделано место каменное, как на Руси властелинские места; на нем стоял архиепископ Алавердей. А подле того места, с левою сторону, стоял царевич Давид да боярин Реваз бей да азнауров человек з 20. Да у столпа ж, что у левого крылося, зделан рундучок каменной, не велик; на нем стоял Теймураз царь, а за царем, подле рундучка, стояли столники Юрья Черкас да Юрья Сафрачей. - Посольство князя Мышецкого и дьяка Ключарева в Кахетию 1640-1643, გვ. 141.*

23 „ეს (მეფის სადგომი) ადგილი ქვისაგან არის გაკეთებული, სვეტთან, შიგნითაც და მის მახლობლად (კედლები) მოხატული წმინდანები და მეფეებია (გამოსახული).“ „საყდარში, მარჯვენა მხარეს, სვეტთან ქვისაგან გაკეთებული მეფის ადგილია, ზედ მეფეებია დახატული. როცა მეფე იმ საკრებულო ტაძარში მოდის, იმ თავის ადგილას დგება. ამ ადგილის პირდაპირ, საკურთხეველის კედელზე, ყოველად წმიდა ღვთისმშობლის ადგილობრივი (ქართული) ხატია, წელს ზემოთ გამოსახული...“ - ალექსი იევლევის 1650-1652წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა, რუსული ტექსტი, ხელნაწერების მიმოხილვით და ქართული თარგმანით გამოსაცემად მოამზადა იასე ცინცაძემ, თბ., 1969, გვ. 122, 137.

24 სვეტიცხოვლის სამეფო საყდარი დ. ერმაკოვის მიერაა გადაღებული (ამ საყდრის შესახებ დაწვრილებით იხ.: ნ. ჩიტიშვილი, სვეტიცხოვლის სამეფო საყდარი, გვ. 149-165). ფოტოები ინახება საქართველოს ეროვნული მუზეუმისა და საქართველოს ცენტრალური არქივის ფოტოგანყოფილებებში. სამთავროს სამეფო საყდრის ამსახველი ფოტო დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში.



შემდგომ გაურკვეველ მიზეზთა გამო იქნა მოხსნილი და მის კვალსაც ვერ მივაგენით²⁵. მაგრამ თუკი სვეტიცხოვლისთვის ფოტოზე მაინც ჩანს ნათლად საყდრის ფორმა, დეტალები და, ასე თუ ისე, შესაძლებელია მისი აღმართვის პერიოდის განსაზღვრაც, ამასვე ვერ ვიტყვით სამთავროს ტაძრის შემთხვევაში. ფოტო, რომელიც ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთი ნაწილიდანაა გადაღებული, გვიჩვენებს საყდრის მხოლოდ სამხრეთ კედელს და ისიც ნაწილობრივად (სურ. 14). ესაა ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯზე მიშენებული მოცულობა, რომელსაც დაახლოებით ისეთივე მოხაზულობა აქვს, როგორც ოშკის სამეფო ნიშას, იმ განსხვავებით, რომ საყდრის ქვედა ნაწილი ბევრად უფრო გრძელია და ბევრად უფრო ღრმად შემოდის სივრცეში. ფოტოზე აღბეჭდილი ტაძრის კედლები, ბურჯიან-საყდრიანად, ერთიანად შელესილი და შეღებილია და არსად ჩანს ნაღესობის ქვეშ არსებული კედლის წყობა; არც ის, თუ როგორ ხდება მისი ბურჯთან დაკავშირება, ყოველივე ეს კი შეუძლებელს ხდის საყდრის თარიღთან დაკავშირებით რაიმე ვარაუდის გამოთქმასა და მისი სახის წარმოდგენას.

ჩვენს ხელთ არსებული მასალიდან, რომლის მოძიებაც მოხერხდა და რომელიც გვიჩვენებს ქრისტიანული სამყაროს სხვა მხარეში არსებულ ვითარებას, საინტერესოა სოზომენეს „საკვლეხიო ისტორიაში“ დაცული ცნობა. მისი გადმოცემით, წმ. ამბროსი მედიოლანელმა († 397) ეკლესიის ნაოსში საკურთხევლის წინ გამოყო ადგილი იმპერატორისათვის, რაც მოწონებულ იქნა კიდევ თეოდოსიუს I-ისა (379-395) და მისი მემკვიდრეების მიერაც²⁶. აქვე ვახსენებთ კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძარს, სადაც იმპერატორისთვის სპეციალურად გამოყოფილი სივრცე, საიმპერატორო ლოჯა (მეტატორიონი) ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში იყო განთავსებული (სურ. 15-I)²⁷. X საუკუნის წყაროს (კონსტანტინე პორფიროგენეტის *ცერემონიათა წიგნი*) თანახმად, იმპერატორისათვის გამოყოფილი სივრცე რამდენიმე ნაწილად იყოფოდა და ერთ-ერთში მისი საყდარი იდგა. ამ წყაროსა და არქეოლოგთა მიერ გამოვლენილი მასალის საფუძველზე თ. მეთიუსი ცდილობს დააზუსტოს იმპერატორის საყდრის ადგილმდებარეობა. კერძოდ, მის ნაშრომში ის საუბრობს არქეოლოგთა მიერ ტაძრის სამხრეთ უბეში, სამხრეთ-აღმოსავლეთი ბურჯის გვერდით გამოვლენილ ოთხ წრიულ ფოსოზე, რომლებიც აქ მდგარი საყდრის სვეტების კვალი უნდა იყოს²⁸. *ცერემონიათა წიგნი*ში დაცულ მონაცემსა და ამ წუთას ნახსენებ არქეოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით თ. მეთიუსი ვარაუდობს, რომ იმპერატორის მეტატორიონი შესაძლოა მოწყობილი იყო სამხრეთი ნავის უკიდურეს აღმოსავლეთ ნაწილში, თუმცა ლიტურგიის მსვლელობისას იმპერატორი იმყოფებოდა ტაძრის ზემოთ აღწერილ სამხრეთ უბეში, იქ სადაც მისი საყდარი იყო აღმართული (სურ. 15-II)²⁹.

სამეფო საყდრების შედარებით დიდი რაოდენობა რუსეთშია შემონახული. მათი აღმართვის თარიღი XVI საუკუნეზე მოდის. უფრო ადრეული ხანის მასალა, ვიზუალური თუ წერილობითი, შემორჩენილი არაა. თუმცა გამოთქმული ვარაუდის თანახმად, რუსი მთავრები ლიტურგიის მსვლელობისას ძირითადად პატრონიკეზე იდგნენ, გამომდინარე იქიდან, რომ მათ არ ჰქონიათ უფლება ბი-

25 შევეცადეთ საყდრის ნაწილები მცხეთის მუზეუმში მოგვეძიებინა, თუმცა მუზეუმის თანამშრომლების თქმით, მსგავსი რამ მათთან არაა დაცული.

26 სოზომენე, საკვლეხიო ისტორია, წიგნი VII, თავი 25.

27 R.J. Mainstone, Hagia Sophia, Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church, 1997, გვ. 223-226; T. Mathews, The Early churches of Constantinople..., გვ. 133-134.

28 T. Mathews, The Early churches of Constantinople..., გვ. 134, სურ. 50, ტაბ. 87-88.

29 T. Mathews, The Early churches of Constantinople..., გვ. 134.

ზანტიის იმპერატორთა მსგავსად მიეღოთ მონაწილეობა ლიტურგიაში, სტრო-
იმ შემთხვევაში თუ ტაძარს არ ჰქონდა პატრონიკე, მაშინ მათ ადგილი სადმე
სამრევლო სივრცეში მიეჩინებოდათ³⁰. ვითარება იცვლება ივანე IV მრისხანეს
დროს, როდესაც მოსკოვის კრემლის მიძინების ტაძარში³¹ ის იკავებს ადგილს
საკურთხევლის წინ, ტაძრის სამხრეთ ნაწილში³². სამეფო დასაჯდომი, ე.წ. მონო-
მაქის საყდარი, ტაძრის სამხრეთ უბეში, საპატრიარქო საყდრის მარჯვნივ, ტაძარ-
ში შემოსასვლელი კარის გვერდით დგას (სურ. 16).

ხის საყდარი³³ 1551 წელსაა შექმნილი, საგარაუდოდ ნოვგოროდელი ხითხუ-
როების მიერ. საყდარი ოთხ ფანტასტიკურ ცხოველზეა შემდგარი, რომლებიც
ზიდავენ გეგმაში კვადრატულ მოცულობას. საყდარს რთული კონფიგურაციის
სვეტები და გუმბათი აქვს. საყდრის ქვედა ნაწილი შედგება 14 ხის დაფისაგან,
რომლებზეც გამოსახულია სცენები „ვლადიმირელი მთავრების ცხოვრებიდან“
– კერძოდ, დაფები მოგვითხრობს, თუ როგორ გაილაშქრა ვლადიმირ II მონო-
მაქმა თრაკიაში, როგორ მიიღო იქ სამეფო რეგალიები კონსტანტინე IX მონო-
მაქისაგან, როგორ იქნა ეს რეგალიები რუსეთში ჩამოტანილი (მონომაქის ქუდი,
სადღესასწაულო სამხრეები და სხვა ნივთები) და, ბოლოს, თვითონ ვლადიმირ
მონომაქის კურთხევა ამ რეგალიებით. საყდარში შესასვლელ კარზე ამ ამბების
აღსანიშნავი წარწერებია განთავსებული.

ივანე მრისხანეს დაკვეთით, სამეფო საყდარი დაიდგა (1572 წ.) ნოვგოროდის
წმ. სოფიის ტაძარშიც. ასევე ცნობილია, რომ 1650 წელს მეფე ალექსი მიხეილის
ძის ბრძანებით იაროსლავლის წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედის ტაძარში აღი-
მართა სამეფო საყდარი³⁴. სამეფო საყდრებს, თუმცა კი უფრო მოგვიანო ხანისას,
ასევე ვხვდებით მოსკოვის კრემლის ხარების ეკლესიაში, კოსტრომასთან ახლოს
არსებულ წმ. სამების მონასტრის მთავარ ეკლესიაში, სოლვიჩეოლსკის ხარების
ტაძარში.

ამდენად, რუსეთში არსებული სამეფო საყდრები არ იყო ტაძრის კედელსა
თუ ბურჯზე ქვით მიშენებული ნაგებობები. ეს იყო ხის კონსტრუქცია, რომლის
გადატანა ერთი ადგილიდან მეორეზე ძალზე იოლად შეიძლებოდა. თუმცა, მეო-
რე მხრივ, უნდა აღინიშნოს, რომ რუსეთში დარჩენილია ქვით ნაგები სამღვდელ-
მთავრო საყდრები, რომლებიც ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ ან ჩრდილო-დასავ-
ლეთ გუმბათქვეშა ბურჯზეა მიდგმული. შესაბამისად ცხადია, რომ ეს ფორმა
რუსთათვის ცნობილია, თუმცა, ამ შემთხვევაში, სამეფო საყდრის შესაქმნელად
უპირატესობას (არსებული მასალით თუ ვიმსჯელებთ) პორტატიულ ხის კონ-
სტრუქციას ანიჭებენ.

* * *

ახლა რაც შეეხება დედოფალთა და მათ თანმხლებ დიდგვაროვან ქალთა

30 Г. Штендер, С. Сивак, Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения, Византинороссика, 1, 1995, გვ. 293-295.

31 В.И. Федоров Успенский собор: исследование и проблемы сохранения памятника. წიგნში: Успенский собор Московского кремля. Материалы и исследования, М., 1985, გვ. 52-68.

32 И. Соколова, Трон царя Ивана Грозного в Успенском соборе, М., 2006, გვ. 7. თუმცა, ი. სოკოლოვას მოსაზრებით, ეს უკვე არსებული ტრადიციის გაგრძელება უნდა ყოფილიყო.

33 И. Соколова, დასახ. ნაშრ.

34 ამჟამად, ეს სამეფო საყდარი იაროსლავლში, წინასწარმეტყველ ელიას ტაძარში დგას. ის აქ 1938 წელს იქნა გადმოტანილი, ეკლესიაში ანტირელიგიური მუხეუმის გახსნასთან დაკავშირებით.

ადგილს ტაძრის სივრცეში. ტაო-კლარჯეთის რამდენიმე ეკლესიასთან დაკავშირებით ზემოთ უკვე ვახსენეთ ვ. ჯობაძის მოსაზრება, რომ დედოფლები ლიტურგიას პატრონიკეზე უნდა დასწრებოდნენ. გვიანი ხანის წყაროების მოშველიებით კი მეტ-ნაკლებად ნათელი სურათის წარმოდგენა შესაძლებელია, რაც, უნდა ვიფიქროთ, ძველი, XVII საუკუნემდე არსებული ტრადიციის გაგრძელება უნდა იყოს. საქმე ეხება ისევ რუს ელჩთა მიერ შედგენილ ალავერდისა და ქუთაისის საკათედრო ტაძრების აღწერებს. ამ წყაროთა თანახმად, ალავერდის ეკლესიაში დედოფლისა და მისი სეფექალებისთვის სივრცე ტაძრის პირველ სართულზე იყო გამოყოფილი; ეს იყო ჩრდილო-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯის, სამეფო საყდრის უკან არსებული სივრცე, რომელიც ხავერდის ქსოვილით იყო შემოსაზღვრულ-დაფარული³⁵.

ქუთაისის კათედრალის აღწერებში სულ სხვაგვარი ვითარება ჩანს: აქ დედოფალი სხვა დიდგვაროვან ქალბატონებთან ერთად პატრონიკეზე დგას და იქიდან ისმენს ღმრთისმსახურებას. ელჩთა აღწერით, „დედოფალს გალობა ესმის, იქ მყოფთ ყველას ხედავს, მაგრამ ხალხი მას ვერ დაინახავს“³⁶. ნაწერეში არ ჩანს, იყო თუ არა ეს სივრცე ძირითადი სივრცისგან ქსოვილით გამოყოფილი. აქ შესაძლოა არც ყოფილიყო ფარდა ჩამოფარებული და გამმიჯნავი ელემენტი სართულებს შორის სიმაღლე ყოფილიყო, თუმცა არც ის იქნებოდა გასაკვირი, რომ პატრონიკე თხელი ქსოვილით ყოფილიყო გამოიჯნული.

პატრონიკის ქსოვილით დაფარვისა და იქ დიდგვაროვან ქალთა მყოფობის შესახებ საინტერესო ცნობებს ვხვდებით წმ. იოანე ოქროპირის სვიმეონ მეტაფრასის მიერ აღწერილ ცხოვრებაში. მისი თხრობის თანახმად, კონსტანტინოპოლში წმ. სოფიის ტაძარში აღვლენილი ერთ-ერთი წირვის დროს, მას შემდეგ რაც მისმა თანამწირველმა პატრონიკეზე მყოფ ქალს თვალი შეავლო, წმ. იოანეს მითითებით ქსოვილი იქნა ჩამოფარებული „ზეით გარდამოსახედავთა“³⁷.

35 *Да у столта ж, что у левого крылося ... по левой руке, стояли Теймураза царя царица с царевичевою женою и с ознаурскими женами; и завешено было завесом бархатным.* - Посольство князя Мышецкого и дьяка Ключарева в Кахетию 1640-1643, Документы издал и введением снабдил М. Полиевктов (Тиф., 1928), გვ. 141.

36 „საყდარში მრგვლად თლილი რვა სვეტია. საყდარში ამ სვეტებზე, იქეთ-აქეთ გვერდებზე თაღებს ზემოთ შანიშინია შესანიშნავად გაკეთებული (ქალთა სადგომი წირვა-ლოცვის დროს). ამ შანიშინზე ასავალი შივნიდან, საყდარში არის. გვიამბეს რომ, როცა დღესასწაულებია და მეფე-დედოფალი მწუხრს, ცისკარს და წირვას ესწრება, მაშინ დედოფალი სხვა დიდებულთა მეუღლეებითურთ ამ შანიშინზე იმყოფება, დედოფალს გამოება ესმის, იქ მყოფთ ყველას ხედავს, მაგრამ ხალხი მას ვერ დაინახავს.“ - აღეკსი იევლევის 1650-1652წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა, რუსული ტექსტი, ხელნაწერების მიმოხილვით და ქართული თარგმანით გამოსაცემად მოამზადა იასე ცინცაძემ, თბ., 1969, გვ. 137.

37 წმ. იოანე ოქროპირი „...რაჟამს შესწირვიდის წმიდასა მსხუერპლსა, ყოვლად აღტაცებულ იყვის და სახეთა რათმე მიერ და მოსწავებათა თუაღით მხილველ იქმნის წმიდასა მას მსხუერპლსა ზედა გარდამოსვლევასა სულისა წმიდისასა. ვინაჲცა ოღესმე ერთი თანამწირველთაგანი თანა-უდგა მას, რომელმან-იგი დედაკაცსა ვისმე ზეგარდამო მხედველსა შეადგნა თუაღნი და განცდად მისსა იყყო, რომლისა მიერ წმიდასა მას დააკლდა ხილვა სულისა წმიდისა და მკუთრ ეუწყა მიზეზი დაკლებისაჲ. ამისთვის უბრძანა მის თანა მსხუერპლის შემწირველსა მას განშორებაჲ მისგან. და მყის იხილა იგივე ხილვაჲ მსგავსად ჩუეულებისა თვისისა. ამისთვის მომავალთა ჟამათთვის განაგო და კრეტსაბმელებითა ბრძანა მოზღუდვაჲ ზეით გარდამოსახედავთა ყოველთა.“ - ძველი მეტაფრასული კრებულები: სექტემბრის საკითხავები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და საძიებლები დაურთო ნ. გოგუაძემ, თბ., 1986, გვ. 257-258; R. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When and Why?* *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 52, 1998, გვ. 49-50.

თუმცა, ამგვარი გამოწვევა ქალთა სივრცისა ტაძრის ძირითადი სივრცისგან განსაკუთრებით გამოიყოფილა ტრადიციულ ქცეული და ამ ადგილის ქსოვილით დაფარვა ყოველთვის არ ხდებოდა. მოვიყვანოთ XIV საუკუნის ორ წყაროს, საიდანაც ერთი მხრივ ჩანს, რომ გარკვეულ დროს ეს ადგილი იყო დაფარული, ხოლო მეორე მხრივ კი ქალთა ადგილი პატრონიკეზე ყველასთვის თვალხილულია. ასე მაგალითად, შემორჩენილია პატრიარქ ათანასი I-ის წერილი (დაახლ. 1309 წ.), სადაც ის წუხს იმასთან დაკავშირებით, რომ წმ. სოფიის ტაძრის პატრონიკეზე ქალები დგანან არა ღმრთისმოსიშობითა და ლოცვისთვის, არამედ რათა იქიდან წარმოაჩინონ საკუთარი თავი, საკუთარი სილამაზე და სამკაულები³⁸. მეორე საინტერესო ცნობას გვაწვდის რუსი პილიგრიმი ეგნატე სმოლენსკი. ის 1392 წელს წმ. სოფიის ტაძარში დაესწრო მანუილ I-ისა და მისი მეუღლის კურთხევის ცერემონიას, სადაც მამაკაცები ტაძრის შიგნით პირველ სართულზე იდგნენ, ხოლო ქალები – გალერეაში. ეს გალერეა აბრეშუმის ქსოვილით იყო დაფარული და ეგნატეს აღწერის თანახმად, ქალთა სახეები არავისთვის იყო ხილვადი, მაშინ როცა მათ შეეძლოთ ყველაფრის დანახვა, რაც კი ქვემოთ ხდებოდა³⁹.

ძალზე საინტერესო და საყურადღებო შემთხვევა გვაქვს თიღვის სამონასტრო კომპლექსში. როგორც ცნობილია, ტაძარი 1152 წელსაა აგებული და აქ დავით აღმაშენებლის ასულმა, ერთდროს შარვანის დედოფალმა, შემონახუნებულმა თამარმა დაიდო ბინა⁴⁰. საინტერესოა კომპლექსის ის თავისებურება, რაც მას გამოარჩევს ამ პერიოდის (და არა მხოლოდ ამ პერიოდის) საქართველოს სხვა სამონასტრო კომპლექსებისაგან. როგორც ნათლად აჩვენა თავის ნაშრომში ლ. რჩეულიშვილმა, მთავარი ეკლესიის ჩრდილო-დასავლეთით ორსართულიანი სასახლე იყო აღმართული, შემონახუნებული დედოფლის საცხოვრისად და ეს შენობა ხიდის საშუალებით პირდაპირ უკავშირდებოდა პატრონიკეს ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნაწილში გაჭრილი კარით (მთავარი ეკლესია და სასახლე 3,6 მეტრითაა ერთმანეთს დაშორებული⁴¹). აღსანიშნავია, რომ ტაძრის პირველი სართულიდან პატრონიკეზე მოხვედრა შეუძლებელი იყო: ერთადერთი გზა მხოლოდ ეკლესიისა და სასახლის დამაკავშირებელი ხიდი იყო.

ერთი მხრივ, ლ. რჩეულიშვილმა სამონასტრო კომპლექსის კვლევის შედეგად გარკვეულწილად ნათელი მოჰფინა ამ ნაგებობათა ურთიერთმიმართების საკითხს, რამაც, მეორე მხრივ, წამოჭრა რიგი მნიშვნელოვანი კითხვები, დაკავშირებული ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ღმრთისმსახურებასთან და, უფრო კონკრეტულად, ზიარების თემასთან. რამდენადაც თვალნათელია შემონახუნებული დედოფლის მიერ სასახლიდან ტაძარში მიმავალი გზა, მით უფრო გაურკვეველია როგორ ხდებოდა მისი იქ ზიარება. ჩნდება ლოგიკური კითხვა: დედოფალი პატრონიკედან ხიდისა და შემდგომ სასახლის გავლით ტაძარში შესული იღებდა წმ. ზიარებას თუ მისთვის პატრონიკეში აჰქონდათ წმინდა ძღვენი (ამ შემთხვევაში ეკლესიიდან გარეთ გამოსული მღვდელი სასახლიდან ხიდის მეშვეობით შევიდოდა პატრონიკეში)?

38 R. Taft, დასახ. ნაშრომი, გვ. 55-56.

39 *И беаше народа множество мужьскы пол внутрь святаы церкви, а женьскы на полатях. И толико хитро ест: вси иже бяху женска полу, стояху за шидными запонами, а лишь их украиения никомуже от народа не видети, имже вся зримая видети ест.* - Полное Собрание Русских Летописей, т. XI (С.-Петербург, 1897), გვ. 102; G.P. Majeska, Russian traveler's to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries, 1984, გვ. 104-105; R. Taft, დასახ. ნაშრომი, გვ. 55.

40 ლ. რჩეულიშვილი, თიღვა, შირვანის დედოფლის თამარის აღმაშენებლობა, თბ., 1960, გვ. 45-47, 68-69, სურ. 21; დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 93-94.

41 ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 45.

სხვა ცნობა საქართველოში ტაძრის სივრცეში ქალთა ადგილის შესახებ ჩვენ ჯერჯერობით არ მოგვეპოვება (იმედს ვიტოვებთ მომავალში სხვა მასალის გამოჩენაზე) და ამდენად, მხოლოდ ვარაუდს თუ გამოთქვამთ ცალკეულ შემთხვევასთან დაკავშირებით. სამეფო ადგილისა და საყდრების თაობაზე კი, როგორც დავინახეთ, შედარებით უფრო დიდი მასალა გვაქვს. არსებული მასალით ნათელია, რომ მეფისათვის სამრევლო სივრცეში გამორჩეული ადგილი – საკურთხევლის მიმდებარე სივრცეა გამოყოფილი. მართალია, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ეს მასალა მწირია და თანაც დროითი თვალსაზრისით დაშორებული ერთმანეთს, მაგრამ, ერთი მხრივ, მათი თანაგვარობა გვაფიქრებინებს ამ ტრადიციის უწყვეტობას, კერძოდ, მეფისთვის საყდრის აღმართვას ტაძრის ძირითად სივრცეში, საკურთხევლის ახლოს; მეორე მხრივ, არ უნდა გამოირიცხოს ცალკეული, კონკრეტული შემთხვევები, სხვადასხვა გარემოებებით შეპირობებული, როდესაც ხელმწიფეთ დასადგომად სხვა ადგილები გამოეყოფოდა. შეიძლებოდა, მაგალითად, მეფეს დაეკავებინა თუნდაც პატრონიკე და, შესაბამისად, დედოფლის ადგილიც ტაძრის სხვა ნაწილში ყოფილიყო განთავსებული. მსგავსი მაგალითები, დადასტურებული წერილობითი წყაროთი, შეგვიძლია კონსტანტინოპოლის რამდენიმე ეკლესიაში (ღმრთისმშობლის ეკლესია ქალკოპრატეაში (Chalkoprateria), წმ. მოკიოსის ეკლესია, წმ. მოციქულთა ეკლესია და წმ. სერგისა და ბაქხოსის ეკლესია) დავინახოთ. როგორც კონსტანტინე პორფიროგენეტი გვამცნობს თავის *ცერემონიათა წიგნში*, იმპერატორი ლიტურგიას ტაძრის პატრონიკეზე, მისთვის გამოყოფილ ნაწილში ესწრება, მაშინ როდესაც დედოფალი სამ ამ ტაძართაგანში (წმ. სერგისა და ბაქხოსის ეკლესიაზე შესაბამისი ცნობა არ შემონახულა) ტაძრის ქვედა სართულზე, მარცხნივ დგას⁴².

42 T. Mathews, *The Early churches of Constantinople...*, გვ. 132-133.

Natalia Chitishvili

Place of the King and Queen in the Space of Georgian Church

Little is known about the disposition of the celebrants and the congregation, namely, the place where king and queen stood during the service in the medieval Georgian church. 14th c. literary source, 'Order of the Royal Court', shows that the king went to the church with a solemn procession. In Tao-Klarjeti (south-western Georgia, present Turkey) churches of the second half of the 10th c. – Oshki, Khakhuli and Parkhali – semicircular niches are arranged in the pillars. In Oshki, based on inscriptions and images, it seems likely that the south niche was the place, where the king would stand and the south cross-arm seems likely to be given to his court-men. As evidenced by the respective niche in Khakhuli church, north niche (likewise in Oshki) was intended for the clergyman. In Ishkhani (it is transformed more than once, last time – in 1032), niches were replaced with now lost light construction with the same function, i.e., here also, the south part was intended for the king and the north one – for the clergymen. The queen seems likely to be standing on the first floor gallery. As evidence by the reports of the 17th c. Russian ambassadors, in 1640s, in Akhali Shuamta (Kakheti, eastern Georgia), the king stood by the north-west pillar and the Crown prince – by the south-west one (no special place is arranged here); on the contrary, in Alaverdi (Kakheti) thrones for standing were placed to the south – for the archbishop and the Crown prince and to the north – for the king. In Kutaisi cathedral (Imrethi, western Georgia), in 1650s, king's throne again stood by the south-west pillar. Till 1960s, king's thrones were preserved in Mtskheta Svetitskhoveli cathedral (presumably, of 1740s) and Samtavro church. The emperor would stand in the south part (at least, in the 6th-10th cc.) in Hagia Sophia in Constantinople. The same was the practice in Russia from the times of Ivan IV the Terrible (Moscow, Dormition church, Novgorod, St. Sophia church – 1551 and 1572; Yaroslav church of St. Nicholas – 1650, etc.). As evidenced by the same Russian ambassadors, in Alaverdi the queen stood by the north-west pillar and in Kutaisi – on the first floor gallery (similar to the case in Hagia Sophia in Constantinople). Earlier, in Tigva church (1152), Tamar, daughter of David IV the Builder, would also stand on the first floor gallery.



სურ. 1. მცხეთის ჯვრის მცირე
ტაძარი. დასავლეთი კედელი.
ნიშა



სურ. 2. ოშკი. წმ. იოანე
ნათლისმცემლის ეკლესია.
სამხრეთ-დასავლეთი გუმ-
ბათქვეშა ბურჯის ნიშა



სურ. 3. ოშკი. წმ. იოანე
ნათლისმცემლის ეკლესია.
ჩრდილო-დასავლეთი გუმ-
ბათქვეშა ბურჯის ნიშა



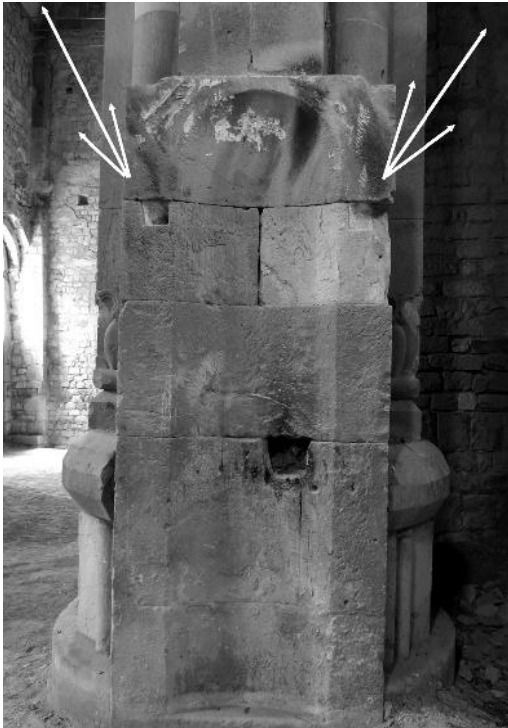
სურ. 4. პარხლის ბაზილიკა.
ჩრდილო-აღმოსავლეთი ბურ-
ჯის ნიშა



სურ. 5. პარხლის ბაზილიკა. ჩრდილო-აღმოსავლეთი ბურჯის ნიშის მოხატულობა



სურ. 6. პარხლის ბაზილიკა. ხახულის მოძღვრის მათეს სავედრებელი წარწერა ჩრდილო-აღმოსავლეთი ბურჯის ნიშაში



სურ. 7. იშხნის ტაძარი. ჩრდილო-ეთი ბურჯის ნიშა



სურ. 8. ზარზმა. მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესია. სამხრეთ-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯი



სურ. 9. გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. სამხრეთ-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯი



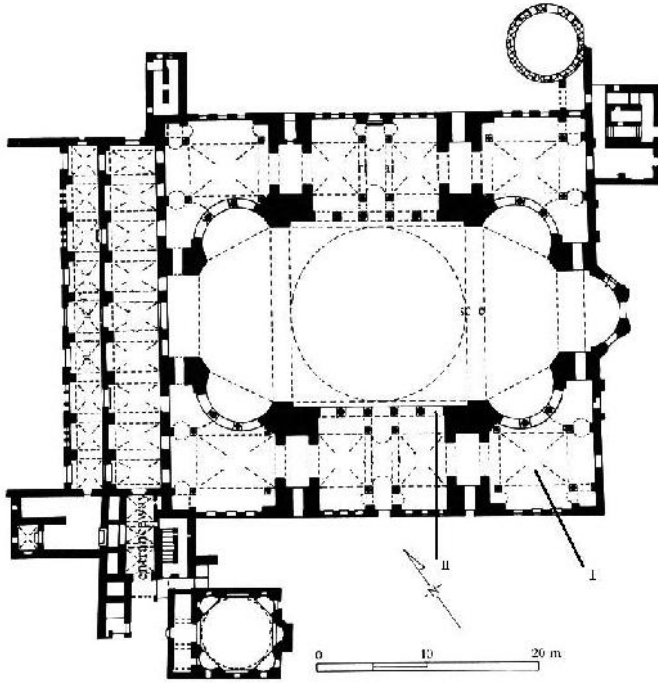
სურ. 10. ალავერდის კათედრალი. ინტერიერი. ხედი ჩრდილო-დასავლეთისკენ



სურ. 11. სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი. სამეფო საყდარი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, დ. ერმაკოვის ფონდი, № 11063



სურ. 12. სამთავროს მონასტრის მთავარი ტაძარი. ჩრდილო-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯი. ფოტოს ავტორი ზენკო. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივი



ნახ. 1. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძარი. გეგმა



სურ. 13. მონომაქის საყდარი. მოსკოვის კრემლის მიძინების ტაძარი. სურათი აღებულია ინტერნეტიდან



გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

ბზის პეტრე-პავლეს ეკლესიის ფიგურული რელიეფები*

სოფელი ბზა (ამჟამად ახალსოფელი) ალგეთის ხეობაში თეთრი წყაროს რაიონში მდებარეობს. სოფელში რამდენიმე ძველი არქიტექტურული ძეგლია შემორჩენილი – წმინდა ბარბარეს ეკლესიის ნანგრევები, წმინდა გიორგის, ღვთისმშობლის, კვირაცხოვლობისა და პეტრე-პავლეს ეკლესიები.¹

პეტრე-პავლეს ეკლესია² საკმაოდ ძლიერაა დაზიანებული – კამარა და დასავლეთი კედლის უმეტესი ნაწილი ჩამონგრეულია, პერანგი მთლიანად დაკარგული. ეკლესია დარბაზული ტიპისაა. შედარებით უკეთ შემორჩენილი შიდა სივრცე კედლის სვეტებითა და მათზე გადასროლილი დეკორატიული თაღებითაა დანაწევრებული. საკურთხევლის ზონაში მოქცეული თაღნარის თითო მალს ეპასუხება უფრო წაგრძელებული დასავლეთი მონაკვეთის ორ-ორი თაღი, რომელიც შეერთების ადგილას კონსოლებს ეყრდნობა. თაღების შეერთებით მიღებულ სამკუთხა მონაკვეთებში (ლომისა სამხრეთით და არწივის ჩრდილოეთით) სკულპტურული გამოსახულებებია ჩასმული (სურ. 1-2). ეკლესიას ორი სარკმელი აქვს, ერთი აფსიდშია, მეორე პატარა მრგვალი სარკმელი კი სამხრეთ კედელშია გაჭრილი და აქ განთავსებული კედლის თაღითაა გადაკვეთილი. ერთადერთი შესასვლელი ასევე სამხრეთიდანაა და ამჟამად მხოლოდ ღია თაღოვან ღიობს წარმოადგენს, ზღუდარის გარეშე. ეკლესიის ტერიტორიაზე მიმოფანტულია ცალკეული ქვები, მოხუჭურთმებული ფრაგმენტები და რელიეფიანი კომპოზიციები – ფილები ხარისა და წმინდა მხედრის გამოსახულებებით (სურ. 3,4-5). ძეგლის არქიტექტურის გაანალიზებისას რენე შმერლინგი მას XI საუკუნის პირველ ათწლეულებს მიაკუთვნებს – მისი ვარაუდით, რელიეფებიც იმავე დროსვე უნდა შექმნილიყო.³ ამგვარად, ჩვენს ხელთაა ლომის, ხარისა და არწივის ამსახველი სცენები, რომლებიც ერთმანეთთან კავშირში იკითხება და ერთიან სიმბოლურ კომპოზიციას ქმნის. ასევე წმინდა ცხენოსნის რელიეფური გამოსახულება.

როგორც აღინიშნა, ლომისა და არწივის ფიგურები ინტერიერში, თაღებს შორის მოქცეულ სამკუთხა მონაკვეთებშია დაცული, რაც შეეხება ხარისგამოსახულებიან ფილას, დღეისათვის ძნელია მისი ადგილმდებარეობის განსაზღვრა, რადგან მისთვის ადგილი ეკლესიის შიგნით აღარ არის. თვითონ ეკლესიის შიდა სივრცის არქიტექტურული გადაწყვეტა არ ითვალისწინებს კი ინტერიერის ფიგურული რელიეფებით გაფორმებას⁴ — დანარჩენი არეები თაღებს შორის

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის (“შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება”) ფარგლებში.

1 P. Шмерлинг, Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза. მაცნე, 2, თბ., 1969, გვ. 105, 121-127.

2 იქვე, გვ. 121-127, ტაბ. 42-50.

3 იქვე, გვ. 126-127.

4 ინტერიერის ფიგურული რელიეფებით მორთვა იშვიათია ქართულ ხელოვნებაში და ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე გამონაკლისი გვგვულება – კუმურდო (Xს.), ოშკი (Xს.), ტბეთი

კედლიდან ამოსული განიერი პილასტრებითაა გადაკვეთილი და დამატებით კომპოზიციებს ვერ დაიტევდა. გამოსახულებათათვის თავისუფალი ადგილის მონახვის შემთხვევაშიც კი რელიეფების განაწილება არალოგიკური იქნებოდა და მათი სიმბოლური შინაარსიც დაიკარგებოდა. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ სკულპტურული კომპოზიციები თავდაპირველად ეკლესიის გარე კედლებს ამკობდა და მხოლოდ მოგვიანებით იქნა ინტერიერის კედლებში ჩაყოლებული. ამ მოსაზრებას სხვა ფაქტორებიც ადასტურებს. პროფილში ნაჩვენები ლომისა და ხარის ფიგურები შეწყვილებული ორმაგი ლილვების გვერდითაა გამოკვეთილი, რომლებიც კომპოზიციის ნაწილად აღიქმება. ლომისგამოსახულებიან ფილაზე ასევე ჩანს ლილვებს უკან მოცემული ორნამენტის ფრაგმენტი (გადაბმული წრეების მწკრივი), რომელიც ზემოდან და ქვემოდანაა გადაჭრილი და აშკარად არასრული სახითაა შემორჩენილი. ორნამენტული მოტივი მჭიდროდ ეკვრის ლილვებს და, როგორც ჩანს, ლომის ფიგურასთან ერთად თავდაპირველი ერთიანი კომპოზიციის ნაწილს წარმოადგენდა. ისეთივე ლილვებს ვხედავთ ხარისგამოსახულებიან ქვაზე (მისი ზედაპირი გამოქარულია და ორნამენტის კვალი არ ჩანს), რომელიც საკმაოდ სწორი სწორთკუთხა მოსახულობისაა და, როგორც ჩანს, სრულადაა შემონახული. მისგან განსხვავებით ლომისფიგურაიანი ფილის მოსახულობა უსწორმასწოროა – აშკარად ამოჭრილია და ისეა მისადაგებული მისთვის განკუთვნილ არეს. იგივე შთაბეჭდილებას არწივისგამოსახულებიანი კომპოზიციაც ტოვებს, ქანდარაზე მჯდომი ფრინველის ფიგურა კონტურულადაა ამოჭრილი და კედლის სამკუთხა არეში დამოუკიდებელი ქვის სახით ჩადგმული (მის გარშემო განლაგებული ქვები რელიეფს მიჯრით კი არ ეკვრის, არამედ ოდნავ დაცილებულია მას. არ არის შემორჩენილი ფრინველის ფრთებიც). გამოსახულების მარჯვნივ იკითხება იგივე ორნამენტის მცირე ნაგლეჯი, რომელიც ასევე ამოჭრილ ფრაგმენტს ჰგავს და შესაძლებელია არწივის კომპოზიციას არც ეკუთვნოდეს და სრულიად შემთხვევით, ცარიელი ადგილის შევსების სურვილით იყოს ჩადგმული.

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ცხოველთა გამოსახულებიანი რელიეფები თავდაპირველად სარკმლის გარშემო იქნებოდა თავმოყრილი. ლომისა და ხარის ფიგურების მიმართულების გათვალისწინებით, ისინი ერთმანეთის პირისპირ იქნებოდნენ განთავსებული და შესაბამისად შეწყვილებული ლილვები და ორნამენტი სარკმლის საპირის გაფორმების ნაწილად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ლომისა და ხარის წყვილადი ჰერალდიკური გამოსახულებები შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე გვხვდება (ოშკის ჩრდილოეთი ფასადის სარკმლის ანსამბლში (Xს.)⁵, ვაღეს ტაძრის კარნიზზე (Xს.)⁶, ბზის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის დასავლეთი სარკმლის გაფორმებაში (Xს.))⁷ მსოფლიო მითოლოგიებში ლომისა და ხარის სიმბოლური სახეები ღრმა საკრალური

(აშოტ კუხის ქანდაკება, Xს.), ზემო კრიხი (Xს.), ბზის წმ. გიორგის ეკლესია (ქტიტორის ფიგურა კარის წირთხლში, Xს.) და ზოგიერთი სხვა.

5 Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, ტაბ. 119.

6 იქვე, ტაბ. 95.

7 თ. ხუნდაძე, ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფები. საქართველოს სიძველენი, 14, თბ., 2010, გვ. 126, ტაბ. 4.

შინაარსის მატარებელი იყო,⁸ რომელიც ქრისტიანობაშიც იქნა ტრანსფორმირებული სახით შენარჩუნებული.

ლომის ქრისტიანული სემანტიკა საკმაოდ მრავალფეროვანია. „ფიზიოლოგის“ ტექსტში ის ქრისტესთან ასოცირდება და მაცხოვრის ძლევამოსილებასა და სამეფო საწყისს განასახიერებს, ლომის სიმბოლური სახე კაცობრიობის ხსენის⁹ და უფლის მკვდრებით აღდგომის იდეებსაც იტევს.¹⁰ ხარი, სამსხვერპლო ცხოველი¹¹, ღვთისმსახურების, თავდამბლობისა და მოთმინების სიმბოლოა.¹² ერთ კომპოზიციაში ამ ორი ცხოველის გაერთიანებით ლაკონიურადაა გადმოცემული ქრისტიანული მრწამსის ძირითადი იდეები, ქრისტეს მსხვერპლი, აღდგომა და კაცობრიობის ხსენა, რომლებიც პეტრე-პავლეს ეკლესიის იკონოგრაფიულ ანსამბლში არწივის გამოსახულებითაა გაძლიერებული.

არწივთა რელიეფური ფიგურები პოპულარულია ქვის ქართულ ქანდაკებაში – გავისხენოთ ხახულისა და ოშკის ტაძართა (Xს.)¹³ კომპოზიციები, ასევე კუმურდოს (Xს.) კომპოზიციაში ჩართული არწივი – იოანე მახარებლის სიმბოლო,¹⁴ სვეტიცხოვლის ტაძრის რელიეფი (XIს.).¹⁵ ჩვენ შემთხვევაში არწივი ქანდარაზეზის, (როგორც სვეტიცხოველში), თუმცა, გაუგებარია ის ტაო-კლარჯეთის რელიეფთა მსგავსად დამოუკიდებელ კომპოზიციას ქმნიდა თუ ლომისა და ხარის ამსახველ სცენას აგვირგვინებდა. ყოველ შემთხვევაში შინაარსობრივად ის ნათლად უკავშირდება შეწყვილებულ ცხოველთა გამოსახულებებს. არწივს საკმაოდ მდიდარი და მრავალშრიანი სემანტიკა აქვს და მისი გამოსახულებები გაიაზრება, როგორც მარადიულობა, ქრისტიანული სული, ეკლესია, მოციქულები

8 G. Jobes, Dictionary of mythology, folklore and symbols, pt 2, N. Y., 1962, გვ. 999-1001.

9 „შენ, რომელი გვარავს გულსმოდგინედ გამოუჩინებელი ლომი იესუ ქრისტე, რომელმან სძლო სოფელსა. ნათესავით იუდაისით გამობრწყინდა, ძირით იესუსით, რომელი მოვიდა სამარადისოდსა მამისაგან. გამობრწყინდა და დაეფარა გამოუჩინებელად საგონებელი კუალი, რომელ არს ღმრთეებად; ანგელოზთა თანა ანგელოზ ჩან, საყდართა თანა საყდარ ჩან, მთავრობათა თანა მთავარ ჩან ვიდრე უამადმდე მოსვლისა მისისა, რამეთუ გარდამოკდა საშოდ მარიამისა, რაფთა იკსნნეს შეცთომილნი ნათესავნი კაცთანი, „და სიტყუად იგი ჳორციელ-იქმნა და დაემკვდრა ჩუენ თანა“, უცნაურად გარდამოკდა ზესკნელ ძალთად, რამეთუ გარდამოკდა ქუეყანად და თქუეს: „ვინ არს ეგე, მეუფს დიდებისად?“ მაშინ თქუა სულმან პირითა დავით წინაღწარმეტყუელისაფთა: ესე არს მეუფს დიდებისად“, იხილეთ: მკვეცათვს სახისა სიტყუად წიგნთაგან თქმული წმიდისა ბასილი ებისკოპოსისა კესარიელისა. შტებრდის კრებული X საუკუნისა, თბ., 1979, 175-176.

10 „რაჟამს შენის ძუმან ლომმან ლეკუნი, მკუდარნი სხნის, და ზინ და სცავნ ლეკუთა მათ, ვიდრე მოსვლამდე მამისა მის დღესა მესამესა, ჰბერის შუბლსა და აღადგინნის ლეკუნი იგი. ეგრეცა ყოვლისა მპყრობელმან ღმერთმან, მამამან ყოველთამან აღადგინა მკუდრებით დღესა მესამესა ძმ იგი პირმშოდ, ყოველთა დაბადებულთა უფალი ჩუენი იესუ ქრისტე...“, იქვე, გვ.176.

11 „საკუერთხები ტუნოანი შენდა შევწირო ვერძებითა და საკუმეველითა...“ (ფს. 65.15). ათანასე დიდის განმარტებით, შესაწირავი სულიერად უნდა მოვიაზროთ, Святитель Афанасий Великий, Творения в четырех томах, том IV, М., 1994, გვ. 132.

12 იხილეთ სახარება (მათ. 11:28-30).

13 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, ტაბ. 160.

14 Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 74.

15 იქვე, ტაბ. 191.

და თავად ქრისტე.¹⁶ის ასევე უკავშირდება უფლის აღდგომას.¹⁷

ამგვარად, პეტრე-პავლეს ეკლესიის რელიეფური ანსამბლის იკონოგრაფიულ ჩანაფიქრში მაცხოვრის მსხვერპლის, აღდგომისა და სულის ხსნის იდეებია ჩადებული.

რელიეფი წმინდა მხედრის გამოსახულებით ძლიერაა გამოქარული, ფილა კი ორადაა გატეხილი, ასე რომ კომპოზიციის წაკითხვა საკმაოდ ძნელია,¹⁸ თუმცა განირჩევა ცხენზე შემჯდარი ფიგურა, რომელიც შუბით დანარცხებულ მეფეს გმირავს. სწორკუთხა ქვაზე გამოსახული კომპოზიცია დეკორატიულ ნახევართაღშია ჩაწერილი, დარჩენილი თავისუფალი ადგილი კი თაღს გარეთ ორნამენტული მოტივითაა შევსებული. როგორც ჩანს, აქ წმინდა გიორგის გამოსახულებაა ამოკვეთილი. სავარაუდოა, რომ ფილა ადრე შესასვლელის არქიტრავს წარმოადგენდა, რაც სრულიად ლოგიკური იქნებოდა, რადგან დამცავი, აპოტროპეული ფუნქციის მქონე წმინდა მხედრების გამოსახულებები ხშირად თავსდებოდა პორტალთა ტიმპანებზე (ვალესა (Xს).¹⁹ და ნიკორწმინდას (XIს).²⁰ ტაძრები). ეკლესიის სიმცირის გამო ოსტატმა საზეიმო ჰერალდიკური კომპოზიციის მაგივრად მხოლოდ ერთი წმინდანი გამოაქანდაკა.

რაც შეეხება რელიეფთა შესრულების დროს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, რენე შმერლინგი მათ XI საუკუნით ათარიღებს, თუმცა სხვა დათარიღებასაც არ გამორიცხავს. ქართული შუასაუკუნებრივი პლასტიკა ძალიან მდიდარია ცხოველთა გამოსახულებებით და შესადარებლად კარგ მასალას იძლევა. მართალია ბზის პეტრე-პავლეს რელიეფები საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ არც ისე, რომ მათი სტილისტური გარჩევა იყოს შეუძლებელი. ლომის გამოსახულება ხარის ფიგურაზე უკეთაა შემონახული. გაუგებარია გამოსახულებისათვის განკუთვნილი ფილის თავდაპირველი ზომები და მოყვანილობა, კომპოზიცია დამახინჯებულია ქვის ამოჭრის შედეგად – ლომის ფიგურა მჭიდროდ ებჯინება რელიეფის ზედა ზღვარს, მის ქვემოთ კი ბევრი თავისუფალი ადგილია დარჩენილი. რელიეფის თარიღს ვფიქრობთ, X-XI საუკუნეთა ძეგლებთან მისი შედარება დაგვიზუსტებს. ლომთა გამოსახულებები X საუკუნის ბევრმა ძეგლმა შემოგვინახა. უპირველეს ყოვლისა ეს არის ამავე ბზის სოფლის წმინდა გიორგის ეკლესიის კომპოზიციები – „დანიელი ლომთა ხაროში“ და ხარისა და ლომის ფიგურები, ასევე დეთისმშობლის ეკლესიის კედელზე დაცული დანიელ წინასწარმეტყველის ხსნის გამომხატველი კიდევ ერთი სცენა. პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლომის სხეული პროფილშია ნაჩვენები, ფასში მოცემული თათებით და თავით, ზევით აწეული კუდი ზურგის გასწვრივაა განთავსებული, რაც დამახასიათებელია ამ ტიპის გამოსახულებებისათვის (მაგალითად, ზემოთხსენებული ბზის წმ. გიორგი და ოშკი). თათები საკმაოდ მსხვილია, მკვეთრად გამოყოფილი თითებით. ცუდად ჩანს ცხოველის სახე, თუმცა, თავის მოხაზულობა გვაფიქრებინებს, რომ ის ფასში უნდა იყოს მობრუნებული. ბზის ეკლესიათა ლომების სახეები პროფილ-

16 W. R. Newbold, *The Eagle and the basket on the Chalice of Antioch*. AJA, 1925, ტ. 29, გვ. 379.

17 `...ვინაშცა დავითმან თქუა: „განახლდინ, ვითარცა ორბისა, სიჭაბუკჳ შენი.“

ფიზიოლოგი, გვ. 179.

18 რენე შმერლინგის ზემოხსენებულ ნაშრომში მოყვანილია რელიეფის სქემა, იხ. P. Шмерлинг, *Архитектурные памятники...*, სურ. VI.

19 Н. А. Алашвили, *დასახ. ნაშრ.*, ტაბ. 94.

20 იქვე, ტაბ. 156.

შია გამოსახული ორივე თვალის ჩვენებით, რაც მათ პირობით ხასიათს სძენს, პროფილშია მოცემული ოშკის ლომიც. ლომებს ფასში გამოკვეთილი თავებით ვხედავთ ამავე ოშკის სარკმლის გაფორმებაში ჩართულ რელიეფზე, პარხალში (Xს.), ვალეში, სვეტიცხოველში და ა. შ. პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლომის ფიგურა დაბალი რელიეფითაა მოცემული, გამოსახულების კიდეები ფონისკენ რბილადაა ჩაჭრილი, რაც გარკვეული მოცულობითობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის, კონტურიც საკმაოდ მომრგვალებული და მოქნილია. ბზის წმინდა გიორგის ზემომოყვანილ რელიეფთა ზედაპირები შებრტყელებულია და ფონისკენ მკვეთრადაა ჩაკვეთილი, გარკვეული პლასტიკურობის შთაბეჭდილება მხოლოდ რბილი და შეკრული კონტურის საშუალებით იქმნება ანუ გრაფიკული ხერხებითაა მიღწეული. ცხოველთა ფიგურები გამარტივებულია და აბსტრაგირებული. ამ განცდას ფიგურათა დამუშავების ხასიათი განაპირობებს, გრაფიკული ხაზებით პირობითადაა მონიშნული თათები, ფაფრები და თვალები. ხაზობრივ-სიბრტყობრივადაა გადაწყვეტილი ოშკის სწორკუთხა კიდეებითა და კუთხოვანი კონტურით გამორჩეული ზემოსხენებული რელიეფიც ხარისა და ლომის გამოსახულებით. იგივე სტილით შესრულებულია პარხლის (Xს.) ლომთა გამოსახულებებიც. ამ რელიეფებთან შედარებით პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლომი უფრო სკულპტურულადაა გადაწყვეტილი, რელიეფის რბილად დამუშავებული ნაპირები მას გარკვეულ მოცულობას სძენს. ზედაპირის დიფერენცირების დონე თითქმის არ განსხვავდება ზემოაღწერილ ძეგლებისაგან (ორ პარალელურ ხედავ ნაჩვენები ფეხები), მაგრამ ცხოველის თითები პლასტიკურადაა ამოყვანილი, ყოველი თითი საგანგებოდ მკაფიოდ და მოცულობითადაა ამოკვეთილი (შეადარეთ რელიეფებს, სადაც თათები პირობითად ჩაჭრილი გრაფიკული ხაზებითაა მონიშნული). პლასტიკურადაა გადაწყვეტილი ვალეს კარნიზის ლომის გამოსახულება, თუმცა, მისი მძლავრი ბლოკური ფიგურა, დინამიკური, რთული მოძრაობა განსხვავდება ბზის ლომებისგან, რომლებიც მასთან შედარებით უფრო პირობითი და სქემატურია. პეტრე-პავლეს ეკლესიის გამოსახულების საერთო მოხაზულობის ხასიათით თუ ვიმსჯელებთ (სახე არ არის შენარჩუნებული), სტილისტურად ის უფრო სვეტიცხოველის ფასადზე დატანილ ლომს უახლოვდება. მსგავსია, როგორც პოზა (სვეტიცხოველში ლომს წინა თათი აწეული აქვს, პეტრე-პავლეს ეკლესიაში ეს მოძრაობა გაცილებით უფრო პირობითია, წინა თათი სულ ოდნავ, თითქმის შეუმჩნეველად წინაა გაშვებული და აწეული), ისე მოხაზულობაც. მომრგვალებული კონტურით შემოვლებული წაგრძელებული პროპორციების მქონე ფიგურა ფონიდან მოცულობითი ბლოკის სახით ამოდის. ასევე უახლოვდება ერთმანეთს მრგვალი, ფასში მოცემული თავების ფორმაც. თუმცა, პეტრე-პავლეს რელიეფი უფრო განზოგადებულია, შეადარეთ, მაგალითად, თათების შესრულების მანერა. სვეტიცხოველის რელიეფის დიფერენცირებული, პლასტიკურად ამოქრწილი თათები (დამატებით ნაჩვენები კლანჭებით) განსხვავდება პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლომის უფრო მარტივად გადაწყვეტილი თათებისგან, ზედაპირიც თითქოს ნაკლებად დეკორატიულია, ყოველ შემთხვევაში არ ჩანს ფაფრის კვალი, რომელიც სვეტიცხოველში ორნამენტთანაა დაახლოებული. ეს დეკორატიულობა კიდევ უფრო გაძლიერებულია ფიტარეთის რელიეფებში (სამხრეთი ფასადის სარკმლის ორნამენტულ მორთულობაში ჩართული ლომთა გამოსახულებები – XII-XIIIსს.), სადაც ფიგურული კომპოზიციები ჩუქურთმასაა მიმსგავსებული. მათგან განსხვავებით პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლომი, რომელიც არც X საუკუნის სიბრტყობრივ-გრაფიკულ რელიეფებთან პოვებს სიახლოვეს, სადა, მთლიანი,

ბლიკური ფორმებით გამოირჩევა. მომრგვალებული კიდეების მქონე, რბილად ნაკვეთი რელიეფი შედარებით პლასტიკურია და X-XI საუკუნეთა და XI საუკუნის ძეგლებს გვაგონებს – ისეთს როგორც, მაგალითად, უწერის (X-XI საუკუნეთა მიჯნა) რელიეფებია, სადაც მძლავრი, ფონიდან ძლიერ გამოსული ლომების თავები ნაკვთა გარკვეული სკულპტურულობითა და სირბილით გამოირჩევა, სვეტიცხოვლის ზემომოყვანილი რელიეფი (სამწუხაროდ, აქ არ ჩანს ლომის თავის დამუშავება, რაც თარიღის დაზუსტებაში დაგვეხმარებოდა).

ხარისგამოსახულებიანი რელიეფის ზედაპირი გამოქარული და ხავსმოდებულია, ცხოველის ფიგურა მხოლოდ კონტურულად იკითხება. ფასში მოცემული თავი უპირისპირდება პროფილში განთავსებულ სხეულს, ფიგურა თითქმის მთლიანად ავსებს ფილის სწორკუთხა არეს. დეტალების გარჩევა ვერ ხერხდება, თუმცა, ყურადღებას იპყრობს რელიეფის ფონისკენ რბილად მომრგვალებული კიდეები, ორ ერთმანეთის პარალელურ ხედად მოცემული ფეხები. სამწუხაროდ, არ ჩანს ზედაპირის გრაფიკული საფარიც, რომელიც მნიშვნელოვანია ძეგლის დათარიღებისათვის.

ნაწილობრივ დაზიანებულია არწივის ფიგურაც, მას თავი აქვს ჩამოტეხილი, აკლია ფრთები. გამოსახულება ერთიანი ბლოკის სახით გამოიყოფა ფონიდან, ზედაპირი გლუვია – არ ჩანს ბუმბულის ნაკვალები (როგორც ხახულში, სხვა ძეგლებზე კი ფრინველთა ფიგურები ზემოდან გრაფიკულადაა დამუშავებული). ალბათ ამ გარემოების გამო რენე შმერლინგი ვარაუდობს, რომ პეტრე-პავლეს ეკლესიაში არწივის კი არა, არამედ კიდევ ერთი ლომის გამოსახულება გვაქვს,²¹ მაგრამ ქანდარას ჩაბლაუჭებული კლანჭები არწივთან ბადებს ასოციაციას, ისევე როგორც სხეულის ოვალური მონახაზი. ამასთანავე, აღსანიშნავია თათებს ზემოთ გავლებული რელიეფური ნახევარწრეები, რომელიც აღნიშნავს ზღვარს ფრინველის ბუმბულსა და შიშველ ფეხებს შორის (არწივის იკონოგრაფიისათვის ეს დამახასიათებელი დეტალი ასევე ჩნდება ოშკის, ხახულის, სვეტიცხოვლის არწივთა რელიეფებზე). რაც შეეხება ფრთების უქონლობას, როგორ ზემოთ აღვნიშნეთ გამოსახულება აშკარად კონტურულადაა ამოჭრილი და მხოლოდ შემდეგაა კედელში ჩასმული, შესაძლებელია ამ გადაკეთების დროს ფრთები აღარ შემორჩა. ძირითად შთაბეჭდილებას ფრინველის მძლავრი ბლოკური ფიგურა განსაზღვრავს, თუმცა ზემომოყვანილ ძეგლებთან შედარებით ის უფრო დაუნაწევრებელია. ტაო-კლარჯეთისა და სვეტიცხოვლის სკულპტურულად ნაძერწი არწივები თითქმის მრგვალ ქანდაკებას უტოლდება, პეტრე-პავლეს ეკლესიის რელიეფი კი მათთან შედარებით ბევრად უფრო სიბრტყობრივია და ბლოკური.

კიდევ ერთი რელიეფი, როგორც აღვნიშნეთ, წმინდა მხედარს გამოხატავს. ეს კომპოზიცია ყველაზე მეტადაა დაზიანებული და მხოლოდ მკრთალი კონტურის სახით იკითხება. განირჩევა საკმაოდ მოქნილი მოხაზულობის მქონე ფიგურები, ცხენის ერთი უკანა ფეხი აწეულია, ასევეა აწეული და საკმაოდ უცნაურად მოღუნული წინა ფეხიც, რაც გამოსახულებას გარკვეულ დინამიკურობას სძენს. საკუთრივ მხედრის ფიგურა თითქმის აღარ ჩანს. X საუკუნის ძეგლებთან შედარებით (მაგალითად ვალე, ჯოისუბანი),²² რომლებსაც გარკვეული სტატიკურობა და მონუმენტურობა ახასიათებს, პეტრე-პავლეს ეკლესიის წმინდა მხედრის

21 P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 126.

22 რაჭა 1991: მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბ., 2008, გვ. 19-21.

ცხენის პოზა წინა ფეხის მოხაზულობითაა გაცხოველებული, რაც ამავედროულად მას დეკორატიულობის ელფერსაც სძენს. ამ მხრივ ის იყალთოს წმინდა მხედრების გამომხატველ კომპოზიციას შეიძლება შევადაროთ (X-XI სს.)²³, რომელიც ისეთივე თავისუფალი და დინამიკური მოძრაობით გამოირჩევა. რადგან რელიეფის გრაფიკული დამუშავება არ არის შემორჩენილი, ძნელია რელიეფის თავდაპირველი სიმაღლის დადგენაც კი და ჩვენ მხოლოდ ამ მონაცემებით უნდა დავეკმაყოფილდეთ. გამოსახულების გარკვეული დინამიკურობა, კომპოზიციის კუთხეში ჩასმული ორნამენტული მოტივი რელიეფს X-XI საუკუნეთა მიჯნის ძეგლებს აახლოვებს.

პეტრე-პავლეს ეკლესიის კომპოზიციითაა გაანალიზებისას შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რელიეფები ბლოკური, ერთიანი, დაუნაწევრებელი ფორმებით გამოირჩევა და რომ გარკვეული პლასტიკურობის შეგრძნება ფონისკენ მომრგვალებული კიდეების საშუალებითაა მიღწეული, რაც განასხვავებს მათ ამავე რაიონის X საუკუნის ძეგლებისაგან. გარკვეული იკონოგრაფიული და სტილური ნიშნებით პეტრე-პავლეს ეკლესიის რელიეფები ყველაზე მეტად X საუკუნის ბოლოსა და XI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებთან პოულობს სიახლოვეს.

Tamar Dadiani

Figure Reliefs of the Church of Sts. Peter and Paul in the Village Bza

Severely damaged church of the village Bza (present – Akhalsopeli, Tetri-Tskaro district, historic Lower Kartli), dated to the first decades of the 11th c. by R. Schmerling, has preserved several reliefs – two of these, with the images of a lion and an eagle, are located in the church interior, on its longitudinal walls, while other two, with the images of an ox and equestrian St. Warrior, are placed on the floor, nearby. As ascertained, present location of the reliefs is a result of the medieval repairs and initially, they seem likely to form facade window decoration. Notwithstanding the relief damage – in certain cases, quite severe – thorough comparison with the similar 10th c. (Oshki, Vale, Khakhuli, Parkhali) and 11th c. (Bza church of St. George, Svetitskhoveli cathedral in Mtskheta, Nikorstminda) images, shows that the reliefs under discussion should be rather dated to the turn of the 10th c. to the 11th c.

23 N. Iamanidzé, Les Installations Liturgiques Sculptées des Églises de Géorgie (VI^e-XIII^e siècles). Bibliothèque de L'antiquité Tardive, 15, Brepols, 2010, გვ. 101, ტაბ. 58,59.



სურ. 1. ლომის გამოსახულება ეკლესიის სამხრეთ კედელზე.



სურ. 2. არწივის გამოსახულება ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე.



სურ. 3. ხარის გამოსახულება



სურ. 4-5. წმინდა მხედრის გამოსახულება



მამის (თეკალის) მაცხოვრის ეკლესია ქვემო სვანეთში

ქვემო სვანეთი საქართველოს იმ კუთხეთა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ, რომელიც, სხვებთან შედარებით, ნაკლებაა შესწავლილი¹. ასევე საკმაოდ მწირი

1 გარკვეულ ცნობებს ქვემო სვანეთზე გვაწვდის პრასკოვია უვაროვა, რომელმაც 1904 წელს მოინახულა ფშავი, ხევსურეთი და სვანეთი: *Поездка в Шавшию, Хевсуретию и Сванетию графини Уваровой, МАК X, М., 1904*. ბევრად უფრო ვრცელ მსჯელობას უთმობს ქვემო სვანეთის ეკლესიებს ექვთიმე თაყაიშვილი, რომელმაც 1910 წელს იმოგზაურა ლენხუმ-სვანეთში: ექ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლენხუმ-სვანეთში 1910 წელს, ემიგრანტული ლიტერატურა. დაბრუნება, ტ. 2, თბ., 1991; 1950-იან წლებში ქვემო სვანეთში მოეწყო ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის (ამჟამად, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი) ექსპედიცია რძონე შმერლინგის ხელმძღვანელობით. სამწუხაროდ, ამ ექსპედიციის მასალები არ გამოქვეყნებულა. ქვემო სვანეთის ფრესკული, ლაპიდარული და ნაკაწრი წარწერები შესულია გ. სილოგავას მონოგრაფიაში „სვანეთის წერილობითი ძეგლები“, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევები და სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი დაურთო ვალერი სილოგავამ, ტ. I ისტორიული საბუთები და სულთა მატრიანები, თბ., 1986; ტ. II ეპიგრაფიკული ძეგლები, თბ., 1988. 1980-იან წლებში, საქართველოს კულტურის სამინისტროს ისტორიის, კულტურისა და ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველოს მიერ ჩატარდა ქვემო სვანეთის ძეგლთა პასპორტიზაცია. შესაბამისი მასალა ამჟამად საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივშია დაცული. 1997-1998 წლებში, ფონდ „ღია საზოგადოება – საქართველოს“ ფინანსური მხარდაჭერით, მოეწყო ორი ექსპედიცია ქვემო სვანეთში შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის კორპუსისთვის მასალის შეგროვება-მოპოვების მიზნით: ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველო“. ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, თბ., 1997, გვ. 50-58; ანოტაციები, გვ. VI-VII; XVIII; XXVI-XXVII; XXXVII. ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველო“. ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, თბ., 1998, გვ. 86-97; ანოტაციები, გვ. 212-213; 220-221; 238-239; 244-245; მ. ყენია, XIII ს-ის მოხატულობანი ქვემო სვანეთში, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXIII სამეცნიერო სესია მიძღვნილი გ. აღიბეგაშვილის ხსოვნისადმი, სესიის მასალები, თბ., 1999, გვ. 18-20; მ. ჯანჯალია, XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ნიმუში, იქვე, გვ. 35-38. 2007 წელს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით განხორციელდა გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის პროექტი, რომელიც ქვემო სვანეთის უძრავი ძეგლების ინვენტარიზაციას ისახავდა მიზნად. ნ. ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა. XI-XIV საუკუნეების ფერწერული ხატები სვანეთიდან, თბ., 2011. 2009 წელს საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვის და გადარჩენის ფონდის დაფინანსებით შესწავლილ იქნა ქვემო სვანეთის ეკლესიათა და მათი მოხატულობების, მათ რიცხვში მამის ეკლესიის, კონსერვაციის მდგომარეობა, ჩატარდა ფოტო-ფიქსაცია.

ცნობები მოგვეპოვება მამის ეკლესიის შესახებაც².

ჩვენი საუკუნის დასაწყისამდე მამის ეკლესია მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებდა თავდაპირველ სახეს. რამდენიმე წლის წინ, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, სოფლის მაცხოვრებელთა ინიციატივით, მამის ეკლესიის ფასადები შეიღესა და შეეთეთრდა (ყოველ შემთხვევაში, 2007 წელს გადაღებულ ფოტოებზე, ეკლესია გარედან უკვე შეღესილ-შეთეთრეულია³). გარდა ამისა, ეკლესიის ოთხივე ფასადის ზედა ნაწილში, ეკლესიის კორპუსის გამაგრების მიზნით, მჭიმები მოეწყო, რომელიც დიდად უშლის ხელს ფასადთა საერთო გადაწყვეტის აღქმას (სურ. 1, 2).

ჩემი მსჯელობა, უმთავრესად, 1997-1998 წლებში მამის ეკლესიაში მუშაობისას მიღებულ შთაბეჭდილებებსა და იქ შესრულებულ აღწერებს ეყრდნობა⁴.

მაცხოვრის სახელობის, აზიდული პროპორციების, კოხტა, საკმაოდ მოზრდილი, დარბაზული ეკლესია არც ისე ღრმა, სამნაწილელი საკუროთხევლით, მომცრო აფსიდის შუბლით და ბემით ლენტეხის რაიონის სოფელ მამიდან დაახლოებით 1 კმ-ის დაშორებით, ტყეში დგას. ბილიკი ეკლესიას აღმოსავლეთი მხრიდან ადგება და პირველი, რასაც ადამიანი ეკლესიასთან მიახლოებისას ხედავს, აღმოსავლეთი ფასადია. სოფელსა და მისკენ მიმავალ შარას სამხრეთი ფასადი გადააჰყურებს, ხოლო ჩრდილოეთი და დასავლეთი ფასადები ტყისკენაა მიქცეული. ამჟამად, ეკლესიაში მოხვედრა ერთადერთი, დასავლეთ ფასადში გაჭრილი, კართაა შესაძლებელი. ეკლესიის ინტერიერი ერთი წყვილი მძლავრი, მრავალსაფეხურიანი პილასტრებითა და კედლის თაღებითაა დანაწევრებული. ეკლესია აფსიდის ცენტრში, სამხრეთსა და დასავლეთ კედლებში გაჭრილი სარკმლებით ნათდება; თითო სარკმელი პასტოფორიუმებშიცაა მოწყობილი.

მამის ეკლესია რთულ რელიეფზეა აღმართული და სამხრეთიდან საკმაოდ მაღალი სუბსტრუქცია აქვს, რომელიც სამ, სულ ოდნავ შევირღ, ვიწრო საფეხურს ქმნის: პირველი, ქვედა, ყველაზე მაღალია – აქ წყობის ოთხი რიგი გაირჩევა (დაახლოებით შუა ადგილას, პატარა კვადრების გამოყენების გამო, რიგების რაოდენობა იზრდება და შვიდსაც კი აღწევს), ზედა ორი კი წყობის თითო რიგითაა გამოყვანილი. ეკლესია კარგად თლილი, საშუალო ზომის, ოქროსფერი შირიმის კვადრებითაა ნაგები. წყობა სუფთაა, რიგების ჰორიზონტალობა დაცულია. ეკლესიას მარტივი თარო-კარნიზი აგვირგვინებს, რომელსაც უშუალოდ ორქანობა სახურავი „ადევს“.

ჩრდილოეთი ფასადის გარდა, რომელიც პირდაპირ ვიწრო გასასვლელით ემიჯნება მთის ფერდს, ეკლესიის დანარჩენი ფასადები დეკორატიული თაღნართაა გაფორმებული. ამასთანავე, დასავლეთითა და აღმოსავლეთით, ფასადების საერთო კომპოზიცია იდენტურია, ხოლო სამხრეთით – განსხვავებული. ოთხივე

2 სადადიანო, სადადეშქელიანო და თავისუფალი სვანეთის ეკლესიებს შორის, პრასკოვდა უვაროვა გაკვრით მამისა და თეკალის ეკლესიებსაც ახსენებს, იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 62. 1910 წ-ის ექსპედიციის დროს, ქვემო სვანეთის ლენტეხის, ჩოლურისა და ლაშხეთის თემების სხვა ეკლესიებთან ერთად, ექვთიმე თაყაიშვილმა სოფ. მამისა და თეკალის ეკლესიები და იქ დაცული ჯვარ-ხატები აღწერა, იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 96-152.

3 გიორგი ბაგრატიონის მიერ გადაღებული ფოტოები ნინო ჭიჭინაძემ მომაწოდა, რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვასხენებ.

4 ჩვენი ექსპედიციების დროს გადაღებული ფოტოების მოწოდებისთვის დიდ მადლობას მოვასხენებ ნანა კუპრაშვილს.

ფასადზე, სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა მოცულობით, ბათქაშია შემორჩენილი. არ არის გამორიცხული, რომ რაღაც დროს, ეკლესია გარედან ერთიანად შებათქაშებული ყოფილიყო.

სოფ. მამში პრ. უვაროვაცა და ექ. თაყაიშვილიც წმ. გიორგის ეკლესიას აღწერენ მხოლოდ, მაცხოვრის ეკლესიას კი სოფ. თეკალს აკუთვნებენ, თეკალის ეკლესიად მოიხსენიებს მას ვ. სილოგავაც⁵, ხოლო 1981 წელს შედგენილ პასპორტში მაცხოვრის ეკლესია უკვე სოფ. მამსაა მიკუთვნებული და XI საუკუნით დათარიღებული⁶. თუმცა, სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული ცნობებისა და საარქივო მასალის მონაცემთა შეჯერებით, ადვილად დგინდება, რომ ეს ერთი და იგივე ეკლესიაა და მეც, სწორედ პასპორტზე, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ამ ძეგლის ოფიციალურ დოკუმენტაციაზე დაყრდნობით, მას მამის ეკლესიად მოვიხსენიებ⁷.

ექ. თაყაიშვილის მიხედვით, „სოფლის ზემოდ ტყით მოცულ გორაკზე“ აღმართული „შირიძის თლილის ქვისაგან“ აგებული ეკლესია „განიჩევა სხვა სადადიანო სვანეთის ეკლესიებისაგან, როგორც თავის სიმაღლით, ისე მორთულობით და სილამაზით“; „ეკლესიის კედლები გარედან აღმოსავლეთით, დასავლეთით და სამხრეთით შემკობილია კუთხოვანი პილასტრებით და პატარა წვრილი ორმაგი სვეტებით, რომელთა ზემოთ კამარები გადადიან და ეს კამარები დიდად ამშვენებენ კედლებს“⁸. საინტერესოა, რომ პრ. უვაროვას ცნობით, ეკლესიაში მოხვედრა ერთადერთი, დასავლეთი შესასვლელით იყო შესაძლებელი⁹, ხოლო ექ. თაყაიშვილის დროს ეკლესიას ორი შესასვლელი ჰქონდა – ერთი დასავლეთით და ერთიც ჩრდილოეთით. „ეს უკანასკნელი შეიძლება მერმინდელი იყოს“-ო, დასძენს იგი¹⁰.

თუკი პრ. უვაროვა მხოლოდ ეკლესიაში მოხატულობის არსებობის აღნიშვნით იფარგლება¹¹, ექ. თაყაიშვილი, მართალია ძალზე მოკლედ, მაგრამ მაინც აღწერს ეკლესიის მამკობ მხატვრობას – აღნიშნავს მის ცუდ დაცულობას, ხოლო ფერწერულ გამოსახულებათაგან ახსენებს მაკურთხეველ მაცხოვარს საკურთხეველის კონქში, თორმეტ მოციქულს მის ირგვლივ, ნათლისღებას ჩრდილოეთ კედელზე (როგორც უკეთ დაცულს) და იმასაც ამატებს, რომ „ნაწილები

5 П. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62; ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 114-117; ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., ტ. II, გვ. 250-251.

6 საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო. ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველო. საქართველოს ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლები. პასპორტი, შედგენილი 1981 წლის 18 დეკემბერს, ხელოვნებათმცოდნე ვლ. თოთიბაძის მიერ, ეკლესიის აღწერის გარდა, გრაფიკულ მასალასაც (ეკლესიის სიტუაციური გეგმა, საკუთრივ ეკლესიის გეგმა) და ფოტო-მასალასაც (ეკლესიის ხედები სამხრეთ-დასავლეთიდან, ჩრდილო-დასავლეთიდან და ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან, აგრეთვე, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადთა დეტალები) შეიცავს; სამწუხაროდ, ანაზომებისა და ფოტოების ავტორები მითითებული არაა.

7 ამავე სახელწოდებითაა იგი მოხსენიებული 1990-იან წლებში მოწყობილი ჩვენი ექსპედიციების მასალების პუბლიკაციებშიც. იხ. სქოლიო 1.

8 ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 114-115.

9 П. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.

10 ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 115.

11 П. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.



ფრესკებისა კიდევ მოსჩანან დასავლეთის კედელზე და საყდრის ცაში¹².

ეკლესიაში ექ. თაყაიშვილს აღნუსხული აქვს 9 ნივთი – ვერცხლის ფირფიტებით „შეძერწილი“ საკურთხევლის წინამდებარე ჯვარი, „თავის ადგილზე დაცული“, მაცხოვრის სამი ხატი (ორი – ვერცხლისა, ერთი – ოქროთი დაფერილი), ჩვილელი ღმრთისმშობლის ვერცხლის ხატი, წმ. გიორგის ორი ხატი (ერთი – „რუსული ხელობისა“, ერთი – ფერწერული, „ახალი“), ღმრთისმშობლის ვერცხლის ხატი და ვერცხლის ფირფიტა წმ. ანას გამოსახულებით¹³.

მამის მაცხოვრის ეკლესია მრავალმხრივია საყურადღებო. უპირველეს ყოვლისა, ეს მისი გეგმის გადაწყვეტაზე ითქმის (ნახ. 1). უმრავლეს დარბაზულ ეკლესიათაგან განსხვავებით, განსაკუთრებით კი, ზემო თუ ქვემო სვანეთში შემორჩენილთ თუ გაუცხვრებთ, მამში, როგორც უკვე აღინიშნა, სამნაწილელი საკურთხეველია, ანუ, აფსიდის ორსავე მხარეს მოზრდილი, კვადრატს მიახლოებული ფორმის, სწორკუთხა პასტოფორიუმებია, რომლებიც გასასვლელით უშუალოდ უკავშირდება აფსიდს. თავისი ზომისა გამო, პასტოფორიუმები თითქმის აფსიდის ტოლფას მოცულობებად აღიქმება, რაც მთელი აღმოსავლეთი ნაწილის საგანგებოდ გაფორმებულ-განვითარებულობის შთაბეჭდილებას ქმნის. გარდა ამისა, ჩრდილოეთი პასტოფორიუმი გასასვლელით ბემაშიც იხსნება და, შესაბამისად, მისი არსებობა დარბაზიდანაც ამოიცილება.

მსგავსი გეგმის პარალელები, როგორც ცნობილია, არც ისე ბევრია. ვახტანგ დოლიძე, სათხის ეკლესიის¹⁴ გეგმის ანალიზისას საგანგებოდ ჩერდება ამ საკითხზე და აღნიშნავს, რომ დარბაზული – ცალნავიანი, მისი სიტყვებით – ეკლესიებიდან საკურთხევლის ნაწილის ასეთი გადაწყვეტა X-XI საუკუნეების ძეგლთა ერთ ჯგუფშია დადასტურებული, რომელიც მრავალრიცხოვანი არ არის, თუმცა ტერიტორიულად ფართოდ ყოფილა გავრცელებული; იგი მოიცავს როგორც საქართველოს ცენტრალურ ნაწილს (დისევი, ზემო ყარაბუღახი, სათხე, ეხვევი), ასევე განაპირა კუთხეებს (ოთხთა ეკლესია, კოლაში; ჟაბეში, სვანეთში; ხოზიტა-მაირამი, დვალეთში [ამჟამად, ჩრდილოეთ ოსეთი]) და საქართველოს ფარგლებს გარეთაც გვხვდება (დათუნა, დაღესტანში, სადაც იმ დროს ქართული კულტურის გავლენა ვრცელდებოდა)¹⁵. გარდა ამისა, ვ. დოლიძე პასტოფორიუმთა ფორმის სხვაობებსაც განიხილავს და ეკლესიათა გეგმების შედარებითი ტაბულაც მოჰყავს. მის თანახმად, თუკი ეკლესიათა „უმრავლესობას აღმოსავლეთი ნაწილი ჩვეულებისამებრ ერთსართულიანი აქვს, ეხვევსა და ხოზიტა-მაირამში გვერდითი სადგომები ორ სართულადაა განლაგებული“, ხოლო დათუნაში „სადგომები იმდენად მალაა მოწყობილი, რომ მხოლოდ მისადგომელი კიბის საშუალებით შეიძლება იქ შესვლა“¹⁶. კიდევ ერთ განმასხვავებელ ნიშნად, მკვლევარი პასტოფორიუმების დარბაზთან მიმართებას მიიჩნევს და ამ ნიშნით, პირობითად, ორ ჯგუფს გამოყოფს – 1. „ღია სამნაწილელი“, როდესაც თითოეული გვერდითა სადგომი უშუალოდ იხსნება შესასვლელით ნავისკენ და დასძენს, რომ „ცალნავიან ნაგებობებს ღია სამნაწილელი საკურთხევლით მხოლოდ გამ-

12 ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 115.

13 იქვე, გვ. 115-117.

14 ვ. დოლიძე, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. Ars Georgica, 7, სერია A, თბ., 1971, გვ. 131-162.

15 იქვე, გვ. 136-137.

16 იქვე, გვ. 137.

ონაკლისივით შეიძლება შევხედეთ”, როგორც, მაგალითად, ოთხთა ეკლესიაში; 2. „ჩაკეტილი სამნაწილელი”, როდესაც გვერდის სადგომები უშუალოდ აფსიდის კედლებში იხსნება და ნავისგან იზოლირებულია, რაც, მისი თქმით, ეკლესიათა უმრავლესობაში დასტურდება¹⁷.

დარბაზულ ეკლესიებში სამნაწილელი საკურთხეველის არსებობისა და პასტოფორიუმთა განსხვავებული ფორმების საკითხს განიხილავს ვახტანგ ცინცაძე თავის მონოგრაფიაში ზემო კრიხის ეკლესიის შესახებ¹⁸. მისი განმარტებით, დარბაზული ეკლესიებისთვის საკურთხეველის მსგავსმა გადაწყვეტამ ფართო გავრცელება ვერ ჰპოვა, ხოლო პასტოფორიუმთა ფორმის განსხვავებულობის მიხედვით, სამი ძირითადი ჯგუფის გამოყოფა შესაძლებელი – 1. წრიული (უფრო ზუსტად, წრის სამი მეოთხედი) გეგმის გვერდის სადგომები (იყალთოს მცირე ეკლესია; ვანათის ციხის მაცხოვრის ეკლესია; დისევი; [გორის] ახალდაბა; სოსთა; ძელი; მარტვილის მცირე ეკლესია; მრავალდალის წმ. გიორგის ეკლესია; პატარა ონი; სავანე; არბოს წმ. გიორგის ეკლესია და სხვა). 2. სწორკუთხა გეგმის გვერდის სადგომები (ზემო ყარაბულახი; პარხლის ეკლესია მთაზე; ფუზდი; უბეში). 3. სწორკუთხოვანი გვერდის სადგომები აღმოსავლეთიდან აფსიდური მომრგვალებით დასრულებული (ეხვევი); სანიმუშოდ მას ოთხი ეკლესიის გეგმების შედარებითი ტაბულაც აქვს ჩართული ტექსტში¹⁹. ამ საკითხზე მსჯელობა შემდეგი დაკვირვებით სრულდება: „თუ ეს სადგომები თავისი სიმცირის გამო უფრო ხშირად ნიშების შთაბეჭდილებას სტოვებს, თავისი ფორმით (განსაკუთრებით მესამე) და ცალკეული შემადგენელი ელემენტებით, – როგორცაა აფსიდური ნაწილი, სარკმლები, კარი და ბოლოს მათი გადახურვა ცილინდრული კამარით (უბეში) – საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ერთ დროს ისინი დარბაზული ცალნავიანი ნაგებობის გეგმისთვის ერთ-ერთ მთავარ ხუროთმოძღვრულ ფორმას წარმოადგენდნენ”²⁰.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში პასტოფორიუმებიანი დარბაზული ეკლესიების საკმაოდ რაოდენობაა ცნობილი. ამ ჯგუფს X საუკუნის მეორე ნახევრის რგანის წმ. გიორგის ეკლესიაც უნდა დავამატოთ, სადაც საკურთხეველი ასევე სამნაწილელია, ხოლო პასტოფორიუმებში შესასვლელი კარები მაღლაა მოთავსებული, თანაც ფრონტონით დაგვირგვინებული რელიეფური ჩარჩოთი აქცენტირებული²¹. ამავე რიგისაა აგრეთვე X საუკუნისვე ფექრაშენის ეკლესიაც²², სადაც აფსიდის ორსავე მხარეს სწორკუთხა, თითო სარკმლით

17 იქვე, გვ. 137. სურ. 2.

18 ვ. ცინცაძე, ზემო-კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. *Ars Georgica*, 6, სერია A, თბ., 1963, გვ. 57-106.

19 იქვე, გვ. 70, სურ. 14.

20 იქვე, გვ. 70-71.

21 ნ. ვაჩეიშვილი, ყვირილის ხეობის IX-X სს-თა საეკლესიო ხუროთმოძღვრება. აკად. ვ. ბერიძის დაბადების 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია, მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1994, გვ. 9; მისივე, ტონთიოს ეკლესია (ჯავახეთის დარბაზული ეკლესიების მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები), დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997, გვ. 106-108, ტაბ. 86 (ხელნაწერი).

22 ეკლესიის პირველი გამომცემლების, ნ. და ჟ. მ. ტიერების მიერ შემოთავაზებული დათარიღება – XI ს-ის დასაწყისი – თ. სანიკიძის მიერ დაზუსტებულ იქნა X ს-ის

განათებული პასტოფორიუმებია, ხოლო გეგმა, ნიკ. ჩუბინაშვილის დაკვირვებით, დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს ზემო ყარაბულახის ეკლესიასთან²³. აღსანიშნავია ისიც, რომ, თუ ვ. დოლიძე მხოლოდ 8 ნიმუშზე ამახვილებს ყურადღებას, ვ. ცინცაძის ჩამონათვალში 16 ეკლესიაა შესული. აქვე დავსძენ, რომ, მართალია, ძელი წრიული ფორმის პასტოფორიუმებიანი ეკლესიების რიგშია მოხსენიებული, აქ მექანიკურ ან კორექტურულ შეცდომასთან უნდა გვქონდეს საქმე, რადგან ძელში აფსიდის კედლების სიღრმეში მოწყობილი სათავსები კვადრატს მიახლოებული ფორმისაა და მცირე ზომისა გამო, მართლაც, უფრო აფსიდში მოწყობილი ღრმა ნიშების შთაბეჭდილებას სტოვებს. როგორც ჩანს, აქ ჩვაბიანის თარინგზელის ეკლესია უნდა იყოს ნაგულისხმევი, სადაც საკურთხევლის ორივე კედელში ღრმა წრიული სადგომებია, რომელნიც ზომითა თუ აფსიდთან პროპორციული თანაფარდობით ერთგვარ სიახლოვეს დისევის ეკლესიასთან ამჟღავნებს. თუმცა, ტიპოლოგიური მსგავსების მიუხედავად, თვალშისაცემია გარკვეული სხვაობაც ამ ორ ეკლესიას შორის – დისევთან შედარებით, ჩვაბიანში აფსიდი უფრო ვიწროა, გვერდით სადგომებს სარკმლები არ გააჩნია, ხოლო საბჯენი თაღის მზიდი პილდასტრებით აქაც ორ თანაბარ ნაწილად დანაწევრებული დარბაზი ბევრად უფრო მოკლე, გარდა ამისა, ჩვაბიანში ეკლესიაში შესასვლელი მხოლოდ ერთი კარია (დასავლეთ კედელში გაჭრილი), რომელიც გვიან მიდგომულ მინაშენში გაღის. ჩვაბიანის გარდა, უსარკმლებო პასტოფორიუმები ზემო ყარაბულახისა და ჟაბეშის ეკლესიებშიც დასტურდება. საყურადღებოა ისიც, რომ ჟაბეშში გვერდითა სადგომები აფსიდის იატაკის დონიდან საკმაოდ მაღლაა და აქაც, ალბათ, დათუნას ეკლესიის მსგავსად, მათში მოსახვედრად მისადგმელი კიბე იქნებოდა საჭირო; როგორც ჩანს, რვანშიც იმავე მდგომარეობასთან უნდა გვქონდეს საქმე. პასტოფორიუმების ფორმის სხვაობებთან დაკავშირებით, იმასაც დავუმატებდი, რომ ეხვევის გარდა, პატარა აფსიდებით დასრულებული გვერდითა სადგომები დათუნასა და სათხეს ეკლესიებშიც გვხვდება²⁴. სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილ პასტოფორიუმებიანი დარბაზული ეკლესიების ნუსხას მამის ეკლესიაც შეიძლება დაემატოს.

ვ. ცინცაძის მიერ შემოთავაზებული პასტოფორიუმთა ფორმის მიხედვით კლასიფიკაციის, ვ. დოლიძის მიერ გამოქვეყნებული ეკლესიების შედარებითი ტაბულისა და ჩემს ხელთ არსებული სვანეთის პასტოფორიუმებიანი ეკლესიების გეგმების შეჯერებით ერთ ნიშანდობლივ კანონზომიერებას შეიძლება გაედევნოს თვალი. სწორკუთხა პასტოფორიუმებიან ეკლესიათა ჯგუფში, გვერდით სადგომთა პროპორციების განსხვავებულობის საფუძველზე, თითქოს, ორი ძირითადი ქვეჯგუფის გამოყოფაა შესაძლებელი – 1. ვიწრო და გრძელი სადგომები, როგორც ოთხთა ეკლესიასა და ზემო ყარაბულახში გვაქვს; 2. კვადრატს მიახლოებული სადგომები, როგორც სვანეთის ეკლესიებშია დადასტურებული (მამი, იფხი, ჟაბეში, ძელი); ამავე ქვეჯგუფს, გარკვეულწილად, ხოზიტა-მაირამის

ბოლო მეოთხედით, რაც ნიკ. ჩუბინაშვილმაც გაიზიარა; ვ. ბერიძე ეკლესიას ზოგადად X საუკუნეს აკუთვნებს. იხ.: N. et M. Thierry, Eglise Géorgienne de Pékrechin. Bedi Kartlisa, v. XXXVI, P., 1969, გვ. 93-101; თ. სანიკიძე, ფექრაშენი. ძეგლის მეგობარი, 29, თბ., 1972, გვ. 71-79; Н. Чубинашвили, Церовани, Тб., 1976, გვ. 56-58, ტაბ. 34; В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларжети, Тб., 1981, გვ. 168-169.

23 Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

24 იხ. ვ. დოლიძე, დასახ. ნაშრ., სურ. 2. გეგმების შედარებითი ტაბულა.

ეკლესიაც შეიძლება მივაკუთვნოთ. ამ შემთხვევაში ყურადსაღები ის მგონია, რომ ჩემთვის ცნობილი მასალიდან გამომდინარე, სვანეთის ეკლესიები, ამ მხრივაც, ერთგვარი თავისებურებით ხასიათდება, ანუ, სამნაწილედ საკურთხევლის მქონე ეკლესიების ხუთი ნიმუშიდან, ოთხში კვადრატს მიახლოებული სწორკუთხა სადგომებია, რაც, ალბათ, სხვა მახასიათებლებთან ერთად, საქართველოს ამ კუთხისთვის ნიშნულ კიდევ ერთ განმასხვავებლად შეიძლება მივიჩნიოთ.

თუმცა, კვლავ მაშის ეკლესიას რომ დაგუბრუნდეთ, გეგმის თავისებურებებიდან გამომდინარე, იგი, ერთგვარად, გამორჩეულია არა მარტო სვანეთის, არამედ საქართველოს სხვა კუთხეების ჩემთვის ცნობილი მაგალითებიდან. ჩემის ფიქრით, ამას, უპირველეს ყოვლისა, პასტოფორიუმთა ზომა უნდა განაპირობებდეს. როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, მამში გვერდითა სადგომები ძალიან დიდია, ლამისაა აფსიდს გათანაბრებული. ეკლესიის გეგმას თუ დავაკვირდებით, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ საბჭოთა თაღის პილფასტრით ორ, თითქმის თანაბარ ნაწილად გაყოფილი, თითქოს სივანეში გასული, კომპაქტური დარბაზი, თითქოს ოდნავ მოკლეა ასეთი განვითარებული საკურთხევლისთვის (პასტოფორიუმების გარდა, აფსიდს ხომ მოზრდილი ბეშა (აქვს), რომელიც, გეგმებთან, უფრო დიდ სივრცეს ითხოვს, ვიდრე ის, რომელსაც იგი აგვირგვინებს²⁵. გარდა ამისა, პასტოფორიუმების დარბაზთან მიმართების საფუძველზე ვ. დოლიძის მიერ გამოკვეთილ კლასიფიკაციას თუ გავიხსენებთ, აშკარა გახდება, რომ ამ თვალსაზრისითაც, მამის ეკლესია თავისებურია და ერთგვარ „შუალედურ რგოლს“ წარმოადგენს ღია და ჩაკეტილ სამნაწილედებს შორის – ჩრდილოეთი სადგომი ხომ, აფსიდის გარდა, ბეშაშიც იხსნება და, ამდენად, მას „ნახევრად ჩაკეტილი“ სამნაწილედ შეიძლება ვუწოდოთ.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ალბათ, არ შეეცდები თუკი ვიტყვი, რომ საკურთხევლის გადაწყვეტისა და დარბაზთან მისი მიმართების თავისებურებებიდან გამომდინარე, მამის ეკლესიას პარალელები არ ეძებნება საქართველოს ბარის სამნაწილედ-საკურთხევლიან ეკლესიებს შორის. რა შედეგს ვვაძლევს მისი შედარება სვანეთის ეკლესიებთან?

რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ქვემო სვანეთში მამის ეკლესია საკურთხევლის მსგავსი გეგმარებითი გადაწყვეტის ერთადერთი მაგალითია, ხოლო ზემო სვანეთის ნიმუშთაგან, ერთგვარ პარალელად შეიძლება მესტიის ფუზდის ეკლესია გამოდგეს, სადაც, როგორც უკვე ითქვა, საკურთხევლის აფსიდის ორსავე მხარეს ასევე სწორკუთხა პასტოფორიუმებია მოწყობილი, რომელთაც, მამის მსგავსად, თითო სარკმელი ანათებს. თუმცა, მამისგან განსხვავებით, ფუზდში პასტოფორიუმები შედარებით მომცროა და უფრო აფსიდის „დანამატების“ შთაბეჭდილებას სტოვებს. გარდა ამისა, ისინი, ასე ვთქვათ,

25 შესაძლოა, საკურთხევლის ასეთი გამოკვეთილად დომინანტური როლის გათვალისწინებით აიხსნებოდეს ის, რომ XIII საუკუნეში ეკლესიის მომხატველმა მთავარმა ოსტატმაც საკურთხევლის მოხატულობა დარბაზისგან ამდენად განსხვავებული მასშტაბურობით გადაწყვიტა. გრანდიოზული საკონქო კომპოზიცია არანაირად არ ეთანადება დარბაზის პირველი რევისტრის კომპოზიციებს და დარბაზის მთელი სიმაღლის თითქმის ნახევარს იკავებს; მის ქვემოთ განლაგებულია ვიწრო ნახევარ-რევისტრი და საკურთხევლის საერთო კომპოზიციის დამასრულებელი მოზრდილი მესამე რევისტრი, რომელიც ზომით აგრეთვე ჭარბობს დარბაზის მესამე რევისტრის სტრუქტურას.

საკუთრების სიღრმეში ვითარდება – აფსიდთან მათი დაკავშირება დაბალი, ღრმა გასასვლელით ხდება და მხოლოდ საკუთრებულში მოხვედრილი თუ „აღმოაჩენ“ მათ არსებობას; ანუ, ეკლესიის დაუნაწევრებელ, დაბალ, თითქოს „სიგანეში გასულ“ დარბაზში მდგომი მხოლოდ კანკელის მომადლო ზღუდით გამოყოფილ ვიწრო საკუთრებულს ხედავს მის ზემოთ მოზრდილი შუბლით. ჟაბეშვიცი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, გვერდითი სადგომები აფსიდის კედლის სიღრმეშია „მიმალული“, თანაც ისინი იატაკის დონიდან საკმაო სიმაღლეზეცაა აწეული და მამისა თუ ფუზდისგან განსხვავებით, ყრუ, უსარკმლებო სათავსებია, ბევრად უფრო მცირე ზომისა. აღსანიშნავია, ალბათ, ისიც, რომ ფუზდისა და მამისგანაც განსხვავებით, ჟაბეშვის ეკლესია საკმაოდ მოზრდილია, აზიდული, ხალვათი, „გაშლილი“ შიდა სივრცით (მას მხოლოდ საბჯენი თალი და პილდასტრები ანაწევრებს – კედლის თაღები აქ არ არის), რომელსაც თანახმიერად აგვირგვინებს დარბაზისკენ ფართოდ გადმოშლილი აფსიდი. არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ მამისგან განსხვავებით, არც ჟაბეშვი და, მითუმეტეს ფუზდში, საკუთრებულს ბემა არ გააჩნია, ხოლო პასტოფორიუმები დარბაზისგან სრულიად იზოლირებულია.

ამრიგად, მამის ეკლესიის გეგმის ანალიზი შესაძლებელს ხდის დავასკვნა, რომ საქართველოს ბარისა თუ სვანეთის ეკლესიებს შორის მას პირდაპირი პარალელები არ ეძებნება, ხოლო ტიპოლოგიურ პარალელად, სხვებზე მეტად, მას მესტიის ფუზდის ეკლესია შეიძლება მიესადაგოს. ამასთანავე, გეგმის გადაწყვეტის თავისებურებებიდან თუ შიდა სივრცის ხასიათიდან გამომდინარე, მამის ეკლესია, თითქოს, უფრო X საუკუნის მეორე ნახევრის – XI საუკუნის დასაწყისის ეკლესიებთან ჰპოვებს საერთოს.

მამის ეკლესიის ინტერიერი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „პლასტიკურად ნაძერწის“ შთაბეჭდილებას სტოვებს. დარბაზში მთავარ დომინანტს მძლავრი, ძლიერად შევრდილი მრავალსაფეხუროვანი პილდასტრები წარმოადგენს, რომლებსაც საბჯენი თალი და გრძივი კედლების თაღები ეყრდნობა და რომლებიც დიდწილად განსაზღვრავს შიდა სივრცის საერთო ორგანიზებას (სურ. 3-6). კამარის დამანაწევრებელი საბჯენი თალი სამსაფეხუროვანია, მრავალსაფეხუროვანია სატრიუმფო თალი, გრძივი კედლების თაღები ორსაფეხუროვანია, ორსაფეხუროვანი თალი დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილზეცაა გადაყვანილი. პილდასტრებისა და თაღების ამგვარი მრავალ-საფეხუროვნება, საბჯენი თალისა და კედლის თაღების მზიდი პილდასტრების კაპიტელთა სხვადასხვა სიმაღლეზე განლაგება, შიდა სივრცის დანაწევრების ერთგარ „მოუსვენრობას“, საერთო „ამოძრავებულობას“ განაპირობებს, თითქოს „იჩქმალება“ ერთიანი გლუვი ზედაპირები, მათ ადგილს უთანაბრო, აღმავალ-დაღმავალი რიტმის შემქმნელი „დატეხილი“ სიბრტყეები იკავებს²⁶ და თვალშიც მათ სიმშვიდე-მოკლებულ მონაცვლეობას მისდევს, „მონუსხულივით მიჰყვება“. როგორც ჩანს, დარბაზის შიდა სივრცის ასეთი „აქტიურობით“ უნდა აიხსნებოდეს ის, რომ საკუთრების ნაწილის გამოკვეთილი დომინანტურობა, რომელიც აშკარად ამოიკითხება ეკლესიის გეგმაზე, მის ინტერიერში სრულებით არ შეიგრძნობა, მას თითქოს დარბაზის მძლავრი დინამიკა აწონასწორებს, რომლის ნაწილადაც ბემის კედლების „დასაფეხუროვნებაც“

26 ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს აგრეთვე განიერი წირთხლებით დარბაზისკენ „გადმოშლილი“ დიდი სარკმლები, კარი და ღრმა ნიშა ჩრდილოეთ კედელზე.

ერთგვება.

თავის ნაშრომში ხცისის ეკლესიის შესახებ²⁷, როგორც შმერლინგი საგანგებოდ ჩერდება დარბაზულ ეკლესიებში ინტერიერის დამანაწევრებელი თაღებისა და პილასტრების განჩენა-განვითარების საკითხზე და აღნიშნავს, რომ კამარის საბჯენი თაღებითა, ხოლო გრძივი კედლების პილასტრებით დანაწევრება VIII-XI საუკუნეების დარბაზულ ეკლესიებში შემოდის, როგორც მათი არქიტექტურის ჩვეული მახასიათებელი; თანადროულადვე ჩნდება დეკორატიული თაღნარი გრძივ კედლებზე და პილასტრების საფეხუროვნება. „არსებული მასალით . . . ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ნაგებობის კედლებისა და კამარის დანაწევრება, რომელიც IX-X საუკუნეთა რიგ ძეგლებში გამოკვეთილი [მხატვრული] ხერხის შთაბეჭდილებას სტოვებს, აქ თავის უმაღლეს გამოხატულებას პპოვებს“²⁸. მისი განმარტებით, პილასტრების ძლიერი შევრილობის წყალობით, შიდა სივრცე ადვილად აღსაქმელ ნაწილებად იყოფა, რომლებიც კედლებთან ერთგვარი ღრმა ნიშებითაა მონიშნული (ერედვის წმ. გიორგის ეკლესია და „ბერის საყდარი“, ზემო ყარაბულახი, ნეძვი, ბრეძა – სოფ. უწერას ეკლესია, ოლთისი და ური), ხოლო შემდგომი განვითარება შიდა სივრცის გამთლიანების მიმართულებით წარიმართება და, ამდენად, კედლებისა და კამარის დანაწევრება თაღებით წმინდა დეკორატიულ ხასიათს იღებს²⁹.

არსებითად, იმავე დასკვნამდე მიდის რუსუდან მეფისაშვილიც თავის ნაშრომში ერედვის წმ. გიორგის ეკლესიის შესახებ³⁰, როდესაც საგანგებოდ ჩერდება თაღებითა და პილასტრებით შიდა სივრცის დანაწევრების თავისებურებებზე დარბაზულ ეკლესიებში, სამეკლესიიან ბაზილიკებსა და „კუპელჰალეს“ ტიპის ტაძრებში. მისი დაკვირვებით, „შიდა სივრცის გადაწყვეტის თავისებური ხერხი, რომელიც ღრმა თაღებს იყენებს, VIII-IX სს. ხანაშია შექმნილი“³¹, X საუკუნის ძეგლებისთვის დამახასიათებელია პილასტრების „მძლავრი ტექტონიკური აღნაგობა“, სამსაფეხუროვანი, ძლიერად შევრილი პილასტრების წყალობით, გრძივ კედლებზე ღრმა უბეები იქმნება, როგორც მაგალითად, ერედვში, სადაც „შიდა სივრცის ძირითად, წამყვან ელემენტებად კედლის პილასტრებით და თაღებით შექმნილი ღრმა უბეები რჩება“³², მაშინ როცა XI საუკუნის ნახევრის რიგ დარბაზულ ეკლესიებში (ფარვანა, საღამო, ფოკა, სავანე და ეხვევი) ორსაფეხუროვანი პილასტრების გამოყენების გამო, კედლის თაღები „ბრტყელდება“ და მხოლოდ საკუთრივ კედლის სიბრტყის დამანაწევრებლად გვევლინება, შესაბამისად, „სივრცობრივი გადაწყვეტის პრობლემა აქ უკვე დეკორატიულ მომენტებს ექვემდებარება. ამგვარი გადაწყვეტით მიღებული ეფექტი მაინც შორს არის შემოქმედების იმ სიმძაფრისაგან, რომელსაც იძლევა ღრმა თაღებიანი სივრცე. პილასტრები აქ ნაკლებ აქტიურ, შედარებით ნეიტრალურ ელემენტად გვევლინება“³³.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, მამის შიდა სივრცის გადაწყვეტისას

27 რენე. Ars Georgica, 4, თბ., 1955, გვ. 139-168.

28 იქვე, გვ. 158.

29 იქვე, გვ. 158.

30 რ. მეფისაშვილი, ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი. Ars Georgica, 4, თბ., 1955, გვ. 101-138.

31 იქვე, გვ. 125.

32 იქვე, გვ. 122.

33 იქვე, გვ. 122.

განმსაზღვრელია მძლავრად შევრილი სამსაფეხუროვანი პილდასტრების, სამსაფეხუროვანივე საბჯენი თაღისა და ორსაფეხუროვანი კედლის თაღების „პლასტიკური დინამიკურობა“, რომელსაც დიდწილად დასავლეთ კედელს „გადატარებული“ თაღის ორსაფეხუროვნება და სატრიუმფო თაღისა და ბემის კედლების და-საფეხუროვნებაც აძლიერებს. ამ თვალსაზრისით, მამის ეკლესიის შიდა სივრცის გადაწყვეტას ვერ ეძებნება ანალოგები სვანეთის დარბაზულ ეკლესიებს შორის, სადაც, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, შიდა სივრცის დამანაწევრებელი თაღებისა და პილდასტრების ასეთი ძლიერი და-საფეხუროვნება არსად დასტურდება. ამ მხრივ, მამის ეკლესია მეტ სიახლოვეს საქართველოს ბარის ტაძრებთან ამჟღავნებს. ამასთან, თუკი სამსაფეხუროვანი პილდასტრების გამოყენების გამო, მის პარალელურად შეიძლება დავასახელოთ ნექვი (IX ს.), ერედვი (906 წ.), ფექრაშენი (X ს.), ხცისი (1002 წ.) და ეხვევი (XI ს-ის პირველი ათწლეული)³⁴, სამსაფეხუროვან პილდასტრებთან ერთად, საფეხუროვანი საბჯენი თაღის გაჩენაც მას ისეთი ეკლესიების რიგში აყენებს, როგორცაა ნექვი, ფექრაშენი, ხცისი და ეხვევი³⁵.

თავის მონოგრაფიაში „გარდამავალი ხანის“ ქართული ხუროთმოძღვრების მხატვრულ-ისტორიული პრობლემების შესახებ³⁶, VIII-IX საუკუნეთა უგუმბათო ტაძრების მხატვრულ თავისებურებებზე მსჯელობისას, დიმიტრი თუმანიშვილი საგანგებოდ ჩერდება დარბაზულ ეკლესიებში შიდა სივრცის გადაწყვეტასა და ინტერიერის დამანაწევრებელი ცრუ თაღნარის როლზე. მისი დაკვირვებით, ამ ეპოქაში „თაღნარი იმდენად სივრცეს კი არ ანაწილებს, როგორც ეს X საუკუნეში გვხვდება, თუგინდ ერედვის ორ ეკლესიაში, არამედ სიბრტყეს. . . . კედლის ნახევარ-თაღები უშუალოდ კედლის სამკაულად, მის გამაცხოველებელ რელიეფად განიცდება“ და ამ მოვლენის ობიექტურ მიზეზად დ. ხოშტარიას მიერ შედგენილი, დარბაზის საერთო სიგანესთან პილდასტრების შევრილის შეფარდების მაჩვენებელი ტაბულის მონაცემები მოჰყავს, რომელიც შემდეგ სურათს იძლევა: X საუკუნის ტაძრებში, ეს შეფარდებაა 1 : 5,5 (ერედვის წმ. გიორგი), 1 : 6,3 (ერედვის „ბერის საყდარი“); IX საუკუნის ეკლესიებში კი – 1 : 7,1 (ლიკანი), 1 : 7,5 (ნექვი), 1 : 9,7 (კუსირეთი), 1 : 11 (ქემერტი), 1 : 12 (ფოთოლეთი), 1 : 12,2 (ჩითახევი) და ა.შ., შესაბამისად, „შედარებით ნაკლებად გამოზიდულნი, VIII-IX საუკუნეთა კედლის შევრილები, რაღა თქმა უნდა, ისე ვერ „იჭრება“ სივრცეში, როგორც მოგვიანო ხანის ნაგებობებში“³⁷. თუ ამავე ნიშნით მამისა და X საუკუნის კიდევ ორიოდ ეკლესიას დავაკვირდებით, აღმოჩნდება, რომ სათხეში ეს შეფარდება უდრის 1 : 4,4, ხოლო ფექრაშენსა და მამში – 1 : 5. ამდენად კი, გამოდის, რომ, ამ თვალსაზრისით, მამის მაცხოვრის ეკლესია ყველაზე ახლოს ფექრაშენისა და ერედვის წმ. გიორგის ეკლესიებთან დგას.

34 P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 158. რ. მეფისაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 104, 121.

35 P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 158. ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა“. Ars Georgica, 1, თბ., 1942, გვ. 41-48.

36 დ. თუმანიშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება. მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1990 (ხელნაწერი).

37 იქვე, გვ. 130. შეად., ოდნავ სხვა კონტექსტში, ამავე საკითხზე მსჯელობა, მისივე, „ჩრდილის მთავრანგელოზის“ (ტამალის) ეკლესიის დათარიღებისათვის. გზაჯვარედინზე. წერილები. ნაკრევები, თბ., 2008, გვ. 170-171.

არანაკლებ საინტერესოა მამის ეკლესიის ფასადების საერთო გადაწყვეტაც.

სამხრეთი ფასადის მთელი ზედაპირი (სუბსტრუქციის ზემოთ, კარნიზამდე წყობის ერთი რიგის სიმაღლეზე) ერთი სიმაღლის ექვს-მაღლიანი თაღნართაა დანაწევრებული (სურ. 7, 8). თაღების სიგანე განსხვავებულია – თითო კიდურა თაღი უფრო ვიწროა და სულ ოდნავ დაბალი დანარჩენ ოთხ თაღზე. ფასადის კიდეებში თაღები ეყრდნობა განიერ, ბრტყელ, მსუბუქად შევრილ პილდასტრებს, რომლებიც ფასადის დაახლოებით 3/4 სიმაღლემდე ჩამოდის და მომრგვალებულ-კიდიან საფეხურად ტყდება. დანარჩენ შემთხვევაში, თაღებს ვიწრო, სადა თარო-კაპიტელები აქვს, პილდასტრებიც უფრო ვიწროა და ლილვოვანი – კიდეებზე ვიწრო მართკუთხა წახნაგებით, შუაში კი, უფრო განიერი ნახევარწრიული ლილვით. ლილვებს შორის ღარები მკაფიოდ იკითხება. პილდასტრების ქვედა ნაწილში, კაპიტელზე ორჯერ ფართო (შესაძლოა მეტადაც კი) ერთიანი გლუვი ზედაპირია, თითქოს ბაზისი, რომლიდანაც სამი ელემენტი ამოიზრდება. ერთადერთი, ძალზე ვიწრო (თითქოს ღრიტოაო), თაღოვანი სარკმელი მარჯვნიდან მესამე თაღის ქვეშაა მოქცეული.

არსებითად ერთ სიმაღლეზე განლაგებული თაღების მონაცველობა და პილდასტრები ფასადის საერთო დანაწევრების საკმაოდ თანაბარზომიერ რიტმს ქმნის, რომელსაც ერთგვარად უპირისპირდება კიდეებზე განიერი, მძიმე შეკიდული პილდასტრების ერთიანი „ბლოკური“ მოცულობები. უფრო სწორედ, ვიწრო, თხელი, ზესწრაფული პილდასტრების დინამიკა, თითქოს, ფასადების კიდეებში გაშეშებულ მძიმე, უმოძრაო „ბლოკებს“ შორის ექცევა, რომლებიც ეწინააღმდეგება ამ მოძრაობის „გადასვლას“ აღმოსავლეთსა და დასავლეთ ფასადებზე, ერთი ფასადის ფარგლებში აბრუნებს და კეტავს მას. თითქოს ერთგვარი შინაგანი დაძაბულობა იქმნება უძრავ, მყარ (მძიმეც კი) კიდურა „პოლუსებსა“ და მათ შორის მოქცეულ ვიწრო, ზესწრაფულ, „ამოძრავებულ“ (თუმცა ეს მოძრაობა საკმაოდ დინჯია, თანაბარზომიერი, აუჩქარებელი) შუანა (ფაქტიურად ფასადის ძირითადი ნაწილი) არეს შორის.

მიუხედავად იმისა, რომ თაღების (შესაბამისად კი, მათ მიერ მოფარვლული მონაკვეთების) სიგანე და სიმაღლე განსხვავებულია, ფასადის საერთო დანაწევრება მაინც თანაბარზომიერად აღიქმება, სიგანე-სიმაღლის სხვაობა იმდენად არ მოქმედებს საერთო შთაბეჭდილებაზე (თაღები ყველგან ნახევარწრიულია, სიმაღლეში წრის ნახევარზე ოდნავ ნაკლები; ე.ი. თაღების უშუალო სიმაღლე არც ისე დიდია, ისინი თითქოს უფრო სიგანეზეა „გასული“). ეს სხვაობა მაინც საკმაოდ უმნიშვნელოა და საგანგებო ჩაკვირვებისას თუ ხედება თვალს.

ჩრდილოეთ ფასადს სუბსტრუქცია არ აქვს (სურ. 9). ამუამად ფასადი სრულიად შეუმკობელია, რაიმე კვალი, სულ უმნიშვნელოც კი, თაღნარისა აქ არ ჩანს. შესაბამისად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თავდაპირველადაც იგი შეუმკობლად იქნებოდა დატოვებული. იქნებ, ამის მიზეზი ისაა, რომ ეს ფასადი ტყიანი მთის ფერდს „უყურებს“, რომლისგანაც, როგორც უკვე აღინიშნა, მას ვიწრო გასასვლელი გამიჯნავს. მთის ფერდი (ეკლესიისკენ მიქცეული მხრიდან) დაახლოებით 2 მ-მდე სიმაღლის (ყველაზე მაღალ ადგილას) და ფასადის თითქმის მთელი სიგრძის ტოლი კედლითაა გამაგრებული, რომელიც ფიქალისა და დიდი ლოდების შერეული წყობითაა ამოყვანილი. ფასადის მარცხენა მხარეს აშკარად გაიჩნება დიდი, ერთიანი, მართკუთხა ზღუდარ-დადებული ვიწრო კარის ამო-

ქოლვა სხვადასხვა ზომის შირიმის კვადრებით. ინტერიერში ამ ადგილას ასევე დიდი, თაღოვანი ნიშაა. ის, რომ წინათ აქ შესასვლელი კარი იყო, რომელიც პირდაპირ ბემის კედელს ემიჯნებოდა (ანუ, ეს ჩრდილოეთი კედლის უკიდურესი აღმოსავლეთი კიდეა), ექ. თაყაიშვილის აღწერიდანაც ნათელია, რომლის თანახმად ეკლესიას ორი შესასვლელი აქვს – დასავლეთიდან და ჩრდილოეთიდან, თუმცა, მისი აზრით, „ეს უკანასკნელი შეიძლება მერმინდელი იყოს“, ანუ, ექ. თაყაიშვილი ჩრდილოეთ კარს გვიან გაჭრილად მიიჩნევს³⁸, ხოლო პრ. უვაროვას ცნობით, ეკლესიაში შესასვლელი ერთადერთი კარი დასავლეთ კედელშია მოწყობილი³⁹. გამოდის, რომ, თუკი პრ. უვაროვას აღწერაში რაიმე უზუსტობა არაა გაპარული, ჩრდილეთით, 1904 წლის შემდეგ, რაღაც დროს გაჭრილი კარის ამოქოლვა უკვე 1910 წლის შემდგომ ხანაში უნდა მომხდარიყო.

დასავლეთი ფასადი ხუთ-მალიანი თაღნართაა დანაწევრებული – შენა თაღი ორჯერ უფრო ფართოა და უფრო მაღალი, გვერდით ოთხ თაღთან შედარებით (სურ. 9). კიდურა თაღები აქაც, ცალ მხარეს, გლუვ პილდასტრებს ეყრდნობა – მარცხენა ერთიანია ე.ი. ფასადის ბოლომდე ჩამოდის და, ფაქტიურად, ფასადის კედლის სიბრტყედ უფრო აღიქმება, ვიდრე პილდასტრად; მარჯვენა, თითქოს, ოდნავ ვიწროა და კიდე-შეტეხილი (სამხრეთი ფასადის შესაბამისი ელემენტის ქვედა საფეხური), ამიტომ ერთიანი, უწყვეტი ვერტიკალი (კედლის კუთხის კიდე), როგორც მარცხენა მხარეს, აქ არ არის; შესაბამისად, ამ მონაკვეთის კედლის სიბრტყედ აღქმაც, თითქოს, უფრო შენელებულია. დანარჩენი სამი თაღი შედარებით ვიწრო პილდასტრებს ეყრდნობა, რომლებიც უფრო მრავალ-ელემენტოვანია, ვიდრე სამხრეთ ფასადზე. კაპიტელებს, თითქოს, ერთმანეთზე დადებული სამი მარტივი თარო ქმნის. პილდასტრის შუა, ძირითადი ნაწილი მოზრდილი მართკუთხა „კუბითაა“ შევსებული, მის ქვეშ ორი ბურთულითა და ორი „სამაჯით“, რომელსაც პირდაპირ ებმის შეწყვილებული, ნახევარწრიული ლილვები. პილდასტრების ქვედა ნაწილში იგივე ელემენტებია, ოღონდ მათი რიგია შეცვლილი – ჯერ ორი „სამაჯე“, შემდეგ ორი ბურთი და ბოლოს მართკუთხა „კუბი-ბაზისი“. პილდასტრის კიდეები ვიწრო ზოლად მიუყვება ლილვებს ორსავე მხარეს. თაღები ორ-საფეხუროვანია – ნახევარწრიული ვიწრო ლილვი და ოდნავ მასზე ვიწრო მართკუთხა ბრტყელი კიდე. პროფილების გართულების გარდა, სამხრეთ ფასადთან შედარებით, აქ თაღების ფორმაც და პროპორციაც შეცვლილია – ისინი უფრო მაღალია, მოკვერცხისებრო-ოვალური ფორმისა (თითქოს ზედა კიდიდან ასწიეს და დაავიწროვეს).

ცენტრალური თაღის ქვეშ ვიწრო თაღოვანი სარკმელია (ოდნავ უფრო ფართო, ვიდრე სამხრეთი ფასადისა), მის ქვემოთ კი, მაღალი, თაღოვანი, არც ისე განიერი კარი, დიდი, ერთიანი ყრუ ტიმპანით. კარის თაღი ასევე ორ-საფეხუროვანია (ფასადის დამანაწევრებელი თაღების მსგავსად) და მართკუთხა გლუვ „კუბებს“ ეყრდნობა (ფასადის დამანაწევრებელი პილდასტრების მსგავსად). ამასთანავე, პრინციპული მსგავსების მიუხედავად, აშკარაა სხვაობაც ფასადის თაღებსა და კარის თაღს შორის. თუკი ფასადის თაღებზე ლილვების ზედა კიდეები მკაფიოდაა მონიშნული საკმაოდ ღრმად ჩაჭრილი ღარებით და ამიტომ თაღებზეც ფასადის სიბრტყეში „ჩაკვეთილად“ აღიქმება, კარის თაღზე, ლილვს

38 შეად. ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 115.

39 П. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.

ზემოდან, არც ისე ვიწრო ზოლად, შემოუყვება ფასადის წყობითვე (ე.ი. ფასადის სიბრტყეზე) გადაყვანილი თადის მოხაზულობა; შესაბამისად, ფასადის თაღებისგან განსხვავებით, კარის თაღი „ჩაკვეთილი“ კი არ არის ფასადის სიბრტყეში, არამედ მასზეა „დადებული“, ასე ვთქვათ, „ზემოდან გადატარებული“.

ცენტრალური თაღი მონიშნავს დასავლეთი ფასადის საერთო კომპოზიციის ცენტრალურ მონაკვეთს, რომლის სიმეტრიის ღერძზე (იგი ზუსტად სახურავის სიმეტრიის ღერძზე გადის) სარკმლისა და კარის ღიობებია „ასხმული“. ეს ცენტრი, თითქოს, თავისკენ იკრებს ფასადის დანარჩენ ელემენტებს, თითქოს, ყველაფერი აქ მისითაა განპირობებული, მას „ემსახურება“, მისი „დომინანტურობის“ ლოგიკური შედეგია. და იქნებ სწორედ ამ ცენტრის ამგვარი ხაზგასმულად წარმართველი როლის გამო, ფასადი მთლიანობაში, თითქოს, უფრო „მშვიდია“, შინაგანად „დაუძაბავი“; ანუ ის ერთგვარი შინაგანი დაპირისპირება უძრავ „პოლუსებსა“ და მათ შორის მოქცეულ, ამოძრავებულ შუა ნაწილს შორის, რომელიც სამხრეთ ფასადზე შეიგრძნობოდა, აქ ერთიანად განეიტრალდა. ცენტრის მნიშვნელოვანების წინ-წამოწევამ, მკაფიოდ ცენტრირებული სიმეტრიულობის პირობებში, თითქოს, მოძრაობა (ანუ, ერთიანი თანაბარზომიერი დინამიკა) რიტმულად განსხვავებულ ფაზებად დაასაფხვსუროვნა – ერთი მძლავრი აკორდი, რეფრენივით განმეორებული მისი ორი ფრაზა და დამასრულებელი ჩუმი ბევრა. თუკი სამხრეთ ფასადზე მოძრაობა, თითქოს, ფასადის შუა ნაწილში იკეტება, დასავლეთ ფასადზე იგი ცენტრიდანულად, შემცირებადი ძალით გადაედინება კიდებისკენ და იქ, ინერცია-დაკარგული, მთავრდება, ჩერდება. ამ თვალსაზრისით, მიუხედავად იმისა, რომ ფასადის საერთო დანაწევრების რიტმი დასავლეთით უთანაბრობა და, თითქოს მთელი ფასადიც უფრო „ამოძრავებული“ უნდა იყოს, სამხრეთ ფასადთან შედარებით, იგი ბევრად უფრო მშვიდია, გაწონასწორებული. მოძრაობამ აქ ტალღისებურად „გადაიარა“ და „გამოსავალიც იპოვა“, სამხრეთ ფასადზე კი, იგი ორ „კლდეს შორის მომწყვდეული“ აღმოჩნდა. გარდა დინამიკის ამგვარი სხვაობისა, დასავლეთ ფასადზე ხესწრაფულობაც (ანუ, მოძრაობა ზევითკენ ვერტიკალური მიმართულებით), თითქოს, უფრო შენელებულია. შესაძლოა, ამას დიდწილად აპირობებდეს თაღების საერთო სიმაღლის პროპორციული თანაფარდობა ფასადის საერთო სიმაღლესთან – სამხრეთ ფასადზე თაღების ზედა კიდესა და სახურავს შორის წყობის მხოლოდ ერთი რიგია, დასავლეთ ფასადზე კი, სახურავსა და თაღებს შორის მაღალი „ფრონტონი“ ჩნდება (ცენტრალური თაღიდან სახურავის კეხამდე, ე.ი. სიმაღლით ყველაზე დიდ მონაკვეთზე, წყობის დაახლოებით შვიდი რიგია). ესეც, ცხადია, კიდევ ერთხელ განამტკიცებს ამ ფასადის საერთო დამშვიდებულობას.

აღმოსავლეთი ფასადის საერთო დანაწევრების პრინციპი იგივეა, რაც დასავლეთი ფასადისა (სურ. 10); სხვაობა მხოლოდ დეტალების გადაწყვეტაში შეინიშნება, კერძოდ:

- კედლის თაღები პროფილირებული არ არის. მათი ფორმა მეტად უახლოვდება ნახევარწრეს. უშუალოდ თადის სიმაღლე ნაკლებია, ვიდრე დასავლეთ ფასადზე, ამიტომ თადის საერთო მოხაზულობა „კვერცხისებური“ არ არის. თადის საერთო მოხაზულობა, როგორც ჩანს, წყობითვე იყო გამოყვანილი საკმაოდ ფართო ზოლად (ამჟამად მისი მკრთალი კვალი გაირჩევა – ფასადის შებათქაშება აქ უფრო მეტადაა შემორჩენილი).
- ფასადის გვერდითა და ცენტრალური თაღების სიგანეს შორის სხვაობა



ნაკლებია (ანუ, ცენტრალური თაღი ორჯერ კი არა, ნაკლებჯერ ფარულ გვერდითებზე).

- “ფრონტონის“ სიმაღლე თითქოს ნაკლებია (თუ ეს ოპტიკური შეცდომა არ არის).
- ფასადის კიდურა თაღები არა გლუვ პილდასტრებს (იხ. სამხრეთი ფასადი) ან ფასადის „კიდურა“ მონაკვეთებს (იხ. დასავლეთი ფასადი), არამედ კედლის სიბრტყეში „ჩაკვეთილ“ მრგვალ ლილვებს ეყრდნობა.
- დანარჩენი თაღების „მზიდი“ პილდასტრების ფორმა განსხვავებულია: ცენტრალური თაღი ეყრდნობა სამ „შეტყუპებულ“ ნახევარწრიულ ლილვს, რომელთაგან შუანა უფრო ფართოა. ცენტრალური თაღის უშუალოდ გვერდითა თაღები ეყრდნობა უფრო განიერ პილდასტრებს რთულად პროფილირებული ზედაპირით (კედლებში ვიწრო მართკუთხა ზოლები, შემდეგ ვიწრო ნახევარ-ლილვები, შუაში კი მოზრდილი სამკუთხა წიბო).
- კაპიტელების ფორმაც განსხვავებულია – ერთმანეთზე დადებული სხვადასხვა ზომის ორი მარტივი „თარო“ (ზედა თაროები უფრო განიერია). კიდურა თაღებს მხოლოდ თითო კაპიტელი აქვს, ე.ი. ფასადის კედელში კაპიტელები არ არის (კიდურა კაპიტელები მხოლოდ დასავლეთ ფასადის თაღებს აქვს).
- ბურთები და „სამაჯები“ აქ არ არის. პილდასტრების „ბაზისები“ აქაც ერთიანი და გლუვია, მაგრამ უფრო დაბალი.
- ცენტრალური თაღის ქვეშ გაჭრილ სარკმელს ფართო, გლუვი, კედლის სიბრტყიდან ოდნავ ამოწეული, წარბი აქვს. სარკმელი აქაც თაღოვანი და ვიწროა (იმავე სიგანისა, რაც დასავლეთ ფასადზე). ასეთი ვიწრო ღიობისთვის ამგვარი წარბი ზედმეტად მძიმე და ტლანქიც კია.
- ფასადის საერთო დინამიკა, არსებითად, იგივეა, რაც დასავლეთ ფასადზე, იმ განსხვავებით, რომ ფასადის საერთო კომპოზიციური ცენტრი აქ არ არის ისე გამოკვეთილად, ხაზგასმით აქცენტირებული.

მხატვრული თვალსაზრისით, ეკლესიის ექსტერიერი საკმაოდ ერთიანის შთაბეჭდილებას სტოვებს, მიუხედავად იმისა, რომ არა მარტო ცალკეული დეტალები, არამედ სხვადასხვა ფასადთა გადაწყვეტის პრინციპებიც კი სხვაობს ერთმანეთისგან. მაგრამ ეს სხვაობა, არსებითად, ჩაკვირვებული დათვალიერებისა თუ გამოწვლილვითი ანალიზისას ჩნდება მხოლოდ და უცბად არ ხვდება თვალს.

სამხრეთ ფასადზე, პილდასტრების ნაკლები დანაწევრებულობისა გამო, საერთო შთაბეჭდილების განმსაზღვრელია ერთიანი ვერტიკალები, აქედან – ზესწრაფულობის გაძლიერებაც, ხოლო დასავლეთ ფასადზე ამ შთაბეჭდილების განელებას ისიც უწყობს ხელს, რომ ერთიანი ვერტიკალი აქ, ფაქტიურად, არ აღიქმება – იგი მრავალი მოკლე „ჰორიზონტალით“ ნაწევრდება, რაც, ცხადია, დიდად უშლის ხელს ერთიანი, შეუწყვეტელი ზესწრაფვის შეგრძნებას.

ფასადთა გაფორმების თავისებურებებიდან გამომდინარე, მამის ეკლესიას ზემო სვანეთის მხოლოდ სამი ფასადის მომცველი თაღნართი შემკულ ეკლესიებს შორის ეძებნება გარკვეული პარალელები; ესენია – ჭოხუღდის, მესტიის ფუზდისა და ჟაბეშის ეკლესიები. ყოველ მათგანში თაღნარი აღმოსავლეთ, სამხრეთსა და დასავლეთ ფასადებზეა მოწყობილი, ხოლო სრულიად სადა ჩრდილოეთი ფასადი შეუმკობლად დატოვებული. ამასთან, ფუზდი და ჟა-



ბეში, მამის მსგავსად, ტყით დაფარული მთის ფერდის შევაკებაზეა აღმართული, ხოლო ჭოხუდლი, მამისგან განსხვავებით, შუა სოფელში დგას.

თავისი ადგილმდებარეობით, მამთან ყველაზე ახლოს ფუზდის ეკლესიაა – აქაც, მისასვლელი გზა ეკლესიას აღმოსავლეთიდან ადგება, ხოლო ჩრდილოეთი ფასადი, მამით, მთის ფერდისგან ვიწრო გასასვლელით გამიჯნული, ტყისკენაა მიქცეული და, ამდენად, მისი შეუმკობლად დატოვება, გარკვეულწილად, ლოგიკურიც კი ჩანს (ისევე, როგორც მამის შემთხვევაში)⁴⁰. უაბეშსა და ჭოხუდლში განსხვავებული სურათი გვაქვს – უაბეშში, რომელიც სოფლიდან მოშორებით, გორაკზეა აგებული, ეკლესიაში მისასვლელი დასავლეთი მხრიდანაა⁴¹ და ეკლესია სოფლისკენ შეუმკობელი ჩრდილოეთი ფასადით მიქცეული გამოდის, მაშინ როცა ჭოხუდლში, თუკი სოფელში შესვლამდე, გზიდან, ეკლესიის თაღნარიანი აღმოსავლეთი და სამხრეთი ფასადები ხვდება თვალს, უკვე სოფელში შესული, ერთგვარ „მოულოდნელობად“ ყრუ ჩრდილოეთ ფასადს აწყდები, რომლის შეუმკობლობა კიდევ უფრო უცნაური გეჩვენება დანარჩენი ფასადების გამშვენებულობისა და თვით ეკლესიის „დამხრობის“ ფონზე.

რაც შეეხება ფასადებზე სხვადასხვაგვარი თაღნარის გამოყენებას, ამ მხრივაც, მამის ერთგვარი პარალელები ჭოხუდლის ეკლესიაში მოიპოვება⁴², სადაც ფასადების საერთო გადაწყვეტაში შესაძლებელია მამთან გარკვეული სიახლოვის დანახვა, თუმცა სხვაობაც აშკარაა. მართალია, ჭოხუდლშიც ორი ფასადის კომპოზიცია მსგავსია, ხოლო ერთისა – განსხვავებული, მაგრამ, მამისგან განსხვავებით, აქ აღმოსავლეთი და სამხრეთი ფასადებია ერთნაირი პრინციპით დამუშავებული, ხოლო დასავლეთი ფასადის კომპოზიცია სხვანაირია. ამასთანავე, თვით ეკლესიის, მამთან შედარებით, მომცრო ზომებისა გამო, თაღნარების მალეების რაოდენობაც ნაკლებია – დასავლეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე სამ-მალიანი თაღნარებია, ხოლო სამხრეთ ფასადზე, ოთხ-მალიანი. გარდა ამისა, თუკი მამში, დასავლეთ ფასადზე, როგორც ითქვა, ცენტრალური

40 გარკვეული სხვაობა ამ ეკლესიებს შორის ისაა, რომ ფუზდში, შესასვლელი სამხრეთ ფასადშია გაჭრილი, ხოლო დასავლეთი მხრიდან აქ დიდი, გვიან მიდგმული მინაშენია, რომელიც საკმაოდ უშლის ხელს ფასადის საერთო სახის აღქმას. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში დაცული ფოტომასალა (ფოტოები №№71090, 71091, გადაღებული ი. ზენკოს მიერ 1988 წ-ს) ცხადყოფს, რომ 1980-იან წლებში ეს მინაშენი ნახევრად დანგრეული იყო და, ამდენად, დასავლეთი ფასადის საერთო გადაწყვეტის პრინციპი აქ კარგად ჩანს.

41 აქაც, ფუზდის მსგავსად, დიდი, გვიანი მინაშენია, რომელიც დასავლეთი ფასადის თითქმის მესამედს ფარავს და, ამდენად, ფასადის გაფორმების მთლიანობაში აღქმა მეტად გართულებულია – ფასადის ქვედა ნაწილის დანაწევრების ნახვა მხოლოდ მინაშენში შესვლის შემდეგ ხდება შესაძლებელი.

42 ფუზდში ფასადების გაფორმების საერთო კომპოზიცია განსხვავებულია – ლილვოვან პილდასტრებზე დაყრდნობილი, ერთი სიმაღლის, განიერი, სამ-მალიანი თაღნარი მხოლოდ აღმოსავლეთ ფასადს ამკობს, ხოლო სამხრეთი და დასავლეთი ფასადები, ფასადის მთელი სიმაღლის მომცველი ლილვოვანი პილდასტრებითაა დანაწევრებული, თაღების გარეშე. აღსანიშნავია, რომ მამისა თუ სვანეთის თაღნარებით შემკულ სხვა ეკლესიათაგან განსხვავებით, მხოლოდ ფუზდში ლილვოვანი პილდასტრები არ რჩება ერთი ფასადის ფარგლებში და გვერდითი ფასადების, სახელდობრ, სამხრეთ-აღმოსავლეთისა და სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეებზეც გადადის. ჩრდილოეთი ფასადის შეუმკობლობის გამო, ლილვები ჩრდილო-აღმოსავლეთსა და ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეებზე, ცხადია, არ არის.



და გვერდითა თაღების სიმაღლეს შორის არც ისე დიდი სხვაობაა, ჭოხუდში, დასავლეთ ფასადზე, სვანეთის სხვა ეკლესიებშიც დადასტურებული თუ საქართველოს ბარის ტაძრებში საკმაოდ ფართოდ გავრცელებული სამ-მალიანი თაღნარის კომპოზიციაა, გვერდითებთან შედარებით, საგრძნობლად ამაღლებული ცენტრალური თაღით⁴³. თუმცა, სხვაობა მარტო ამით არ ამოიწურება. ზომის გარდა, მამისა და ჭოხუდის ეკლესიები პროპორციული წყობითაც განსხვავდება ერთმანეთისგან – ჭოხუდში, მამთან შედარებით, უფრო დაბალი და „ვიწროა“; განსხვავებულია აგრეთვე ორივე შემთხვევაში საფასადო კედლის სიბრტყესთან თაღნარის მიმართებაც, რაც ყველაზე კარგად დასავლეთი ფასადის გადაწყვეტაში ჩანს.

ჭოხუდში თაღნარი ფასადის თითქმის მთელ ზედაპირს მოიცავს – შუა თაღსა და კეხს შორის წყობის მხოლოდ ორი რიგია, გვერდითა თაღების პილდასტრები (მამის მსგავსად, ისინიც უფრო კედლის სიბრტყედ აღიქმება, ვიდრე საკუთრივ პილდასტრად) უფრო ვიწროა, სარკმელი უფრო მოკლეა და კარსა და სარკმელს შორის მანძილიც ბევრად ნაკლები. შესაბამისად, ჭოხუდში, გლუვი კედლის სიბრტყის ნაკლები მონაკვეთები ხვდება თვალს, თაღნარის საერთო კომპოზიცია, თითქოს უფრო „კომპაქტურია“, უფრო ზესწრაფულ-„ამოძრავებელი“ მამთან შედარებით, მაგრამ ეს მოძრაობა თავისი ხასიათითაა განსხვავებული. მას დასაბამს ფასადის ძირში, გლუვი, დაბალი და მოგანივრო „ბაზისებიდან“ „ამოზრდილი“ ლილვების კონები აძლევს, რომლებიც სხვადასხვა მიმართულებით „იშლება“ ფასადზე და ცენტრალურ თაღში „იკვრება“. თუკი მამში თაღნარის დინჯი, აუქჩარებელი მოძრაობა, როგორც ითქვა, ზემოდან ქვემოთ, ცენტრიდანულად, თანდათან „მიღევიად“ ფაზებად გადაეცლება ფასადს, ჭოხუდში იგი, თითქოს, უფრო „პულსირებულ-აჩქარებულია“, უფრო „მოუსვენარი“. საერთო ვერტიკალიზმის ხაზგასმას, ალბათ, ისიც უწყობს ხელს, რომ თაღებიც და პილდასტრებიც, ასე ვთქვათ, ჭოხუდში ნაკლებ-ელემენტოვანია – ცენტრალური თაღი და გვერდითა თაღების ცალი მხარე, მამისგან განსხვავებით, მარტივ, გლუვ კაპიტელებს ეყრდნობა, ანუ, პიროზონტალური „წიბოები“ აქ გამოყოფილი არ არის, ხოლო ფასადის კიდეებში, გვერდითა თაღები პირდაპირ წყობის კვადრებს ებჯინება, თითქოს „შეეზარდაო“ ფასადს დამატებითი ჰორიზონტალური ელემენტების – კაპიტელების – გარეშე, არც ბურთები და „სამაჯები“ ლილვების თავსა და ბოლოში, შესაბამისად კი, მამისგან განსხვავებით, ჭოხუდში ერთიანი ვერტიკალების „ხესვლას“ თითქოს არაფერი აჩერებს.

გარდა ამისა, ცალკეულ ელემენტთა გადაწყვეტაც სხვაობს ერთმანეთისგან – ჭოხუდში თაღებიც და პილდასტრებიც უფრო მეტადაა „პროფილირებული“; თაღებს ერთმანეთზე დადებულ და საკმაოდ ღრმად ჩაჭრილი ღარების წყალობით ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამოყოფილი ორი ლილვი ქმნის, ხოლო პილდასტრებს, ასევე ღარებით დაცალკეებული სამი ლილვი (შუანა, გვერდითე-

43 სამ-მალიანი თაღნარის მსგავსი კომპოზიცია სოფ. ხეს ბარბაღის ეკლესიის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებს ამკობს (გრძივი ფასადები აქ შეუმკობლადაა დატოვებული). ლილვებზე გადაყვანილი თაღნარით შემკული ფასადების მქონე ზემო სვანეთის ეკლესიების შესახებ, იხ.: რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, ზემო სვანეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები. საქართველოს სიძველენი, 16, 2013, გვ. 343-345; გ. პატაშვირი, ზემო სვანეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ტიპოლოგია. ლევან რჩეულიშვილის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 2009, გვ. 52-55.

ბზე უფრო განიერია), რომელთაც, მამის მსგავსად, კიდევბზე ვიწრო, სწორკუთხა წიბოები მიუყვება. ამასთანავე, ჭოხულდში თაღებ-პილდასტრებით მოფარგლული კედლის სიბრტყეები, მამთან შედარებით, ნაკლებადაა „ჩაწეული“, შესაბამისად, თაღნარიც, X საუკუნის მეორე ნახევრის თაღნარების გამო დიმიტრი თუმანიშვილის მიერ ნათქვამის პერეფრას რომ მივმართო, თითქოს, ნაკლებ „გამოკვეთილი“, ნაკლებ „გამოჩენილია“⁴⁴, თითქოს, უფრო „შებრტყელებულიც“ მამის „რელიეფურად“ „გამოზიდული“ პილდასტრებისგან განსხვავებით. მამის დასავლეთი ფასადის შემხედვარეს, შეუძლებელია არ გაგახსენდეს დ. თუმანიშვილის მეორე განმარტებაც X საუკუნის მეორე ნახევრისა და XI-XII საუკუნეთა თაღნართა განსხვავებულობასთან დაკავშირებით: „ყოველი კედელი, ანუ თაღთა ყოველი რიტმული ჯგუფი X საუკუნეში ნაგრძობია როგორც თავბოლოს მქონე, დასრულებული და არა ნაწილი ეკლესიის ტანზე შემოვლებული ერთიანი საღტის, ეს კი სათითაოდ თაღების წილსაც ზრდის. ამრიგად კი კვლავ – ცხოველხატული მთლიანობა, რომლის შიგნით თვითღირებული ელემენტებია შემსჭვალული“⁴⁵.

თავისი საერთო გადაწყვეტით მამის დასავლეთი ფასადის პილდასტრებთან მეტ სიახლოვეს ჭოხულდის აღმოსავლეთი ფასადის პილდასტრები ამჟღავნებს. ორივე შემთხვევაში პილდასტრებს საკმაოდ ღრმა ღარებით ერთნათისგან მკაფიოდ „გამოყოფილი“ შეწყვილებული ნახევარწრიული ლილვები ქმნის, რომელთაც კიდევბზე ვიწრო მართკუთხა წიბოები აქვს; პილდასტრების თავსა და ბოლოში გლუვი „ბაზისის“, ბურთულებისა და „სამაჯების“ ერთნაირად აწყობილი და პილდასტრის ტანს ერთნაირად შეფარდებული „კომპოზიციებია“; ორივეგან პილდასტრები საკმაოდ „გამოზიდულ-რელიეფურია“; ორივეგან თაღები სამ ჰორიზონტალურ წიბოდ „დაღარულ“ კაპიტელებს ეყრდნობა⁴⁶, ხოლო თაღნარი ფასადის მთელ სიმაღლემდე არ ადის და მასსა და სახურავს შორის კედლის გლუვი სიბრტყის წარმომჩენი საკმაოდ მოზრდილი „ფრონტონი“ ჩნდება.

ამასთანავე, ჭოხულდის აღმოსავლეთსა და მამის დასავლეთ ფასადებს შორის არსებითი სხვაობაც შეინიშნება, რომელსაც თაღნარის საერთო კომპოზიციის განსხვავებულობა განაპირობებს. მაღლების სხვადასხვა რაოდენობის (ხუთმაღლიანი მამში, სამმაღლიანი ჭოხულდში) და განსხვავებული პროფილირების (ჭოხულდის აღმოსავლეთ ფასადზე ისეთივე ორ-ლილვოვანი თაღებია, როგორც დასავლეთ ფასადზე) გარდა, უფრო მნიშვნელოვანი თაღების განაწილებაა საფასადო სიბრტყეზე – ჭოხულდში აღმოსავლეთ ფასადს ზუსტად ერთნაირი სიმაღლისა და სიგანის თაღები ამშვენებს, შესაბამისად, ფასადის საერთო გადაწყვეტა

44 შეად., დ. თუმანიშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება . . . გვ. 284: X ს-ის II ნახევრისა და XI-XII საუკუნეთა თაღნარების განსხვავებულ ხასიათზე მსჯელობისას, იგი აღნიშნავს: „ასე ღონივრად ჩამონაკეთული – სიღრმითა თუ სისქით (შდრ. ოშკის ლილვები ნებისმიერი მოგვიანო ნაგებობისას) – X საუკუნის ნახელავი თაღები შემდგომი დროის ადამიანებს ოდნავ მეტის-მეტად გამოკვეთილი უნდა მოსჩვენებოდათ, მეტის-მეტად გამოჩენილი“. მეჩვენება, რომ ეს დაკვირვება კარგად უდგება მამი-ჭოხულდის დასავლეთი ფასადის საერთო გადაწყვეტის ხასიათის განსხვავებულობის ასხნას.

45 დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 284.

46 განსხვავება ისაა, რომ ჭოხულდში, დასავლეთი ფასადის მსგავსად, აღმოსავლეთ ფასადზეც, მამისგან განსხვავებით, გვერდითა თაღებს კაპიტელები არ გააჩნია და ისინი პირდაპირ კედლის ჭყობასაა „შეზრდილი“.

აქ, მამისგან (და უფრო მეტად ჭოხუდლისავე დასავლეთ ფასადისგან) განსხვავებით, უფრო სიმეტრიულ-გაწონასწორებულია, ამდენად კი, უფრო „მშვიდი“, რასაც საერთო ზესწრაფულობის ნაკლები „ხარისხიც“ აძლიერებს – პილდასტრების დამანაწევრებელი ჰორიზონტალური ელემენტებისა და კაპიტელების გარდა, ამას დიდწილად სწორედ თანაბარი სიგანის თაღების ერთ სიმადლეზე განაწილებაც უწყობს ხელს.

განსხვავებები მამისა და ჭოხუდლის აღმოსავლეთი ფასადების გაფორმებაშიც იხენს თავს. რადგან მამში დასავლეთი და აღმოსავლეთი ფასადების საერთო გადაწყვეტა, არსებითად, იგივეობრივია და სხვაობა მხოლოდ ცალკეულ დეტალებში ჩანს, ჭოხუდლის აღმოსავლეთი ფასადის გაფორმების მამთან შედარებისას, ცხადია, დეტალთა განსხვავებულობაზე შევაჩერებ ყურადღებას, რადგან არსებით სხვაობაზე ახლახანს უკვე იყო საუბარი მამის დასავლეთი და ჭოხუდლის აღმოსავლეთი ფასადების საერთო კომპოზიციების განხილვა-შეპირისპირებისას.

ჭოხუდლის აღმოსავლეთი ფასადის თაღნარს მამის აღმოსავლეთი ფასადის თაღნარისგან, უმთავრესად, უღილეებო (მამში) თაღების „მზიდი“ პილდასტრების გადაწყვეტა განასხვავებს. როგორც აღწერიდანაც გამოჩნდა, მამში ცენტრალური და გვერდითა თაღების პილდასტრები განსხვავებულია – ცენტრში, ისინი სამ-ლილეოვანია (გვერდითებზე უფრო განიერი და ამოზურცული შუა ლილეით) და ტიპოლოგიურად უფრო ჭოხუდლის დასავლეთი და არა აღმოსავლეთი ფასადის ლილეოვან პილდასტრებთან ექებნება საერთო; გვერდებზე, თავისებური შედგენილობის განიერი, „შებრტყელებული“ პილდასტრებია⁴⁷, რომლის მსგავსი ჭოხუდლში საერთოდ არაფერი გვაქვს. ამ პილდასტრების ერთგვარ პარალელად ფუზდის აღმოსავლეთი ფასადის პილდასტრები ჩანს – მათაც, მამის მსგავსად, უღილეებო თაღები ეყრდნობა და აქაც, ცენტრში ამოზიდული სამკუთხა წიბოა, ოღონდ მის ორსავე მხარეს თითო წვრილი ნახევარ-ლილეის მაგივრად, თითო მოზრდილი „ბუთქუნა“ ნახევარწრიული ლილეია, რომელსაც ვიწრო სწორკუთხა კიდე მიუყვება და ამიტომ ფუზდის პილდასტრები ისეთი „შებრტყელებული“ აღარ ჩანს, როგორც მამისა⁴⁸.

47 შუაში ამოზიდული სამკუთხა წიბო, რომელსაც ორსავე მხარეს თითო, ძალიან წვრილი ნახევარ-ლილეი ახლავს და ამ უკანასკნელის სიგანისვე სწორკუთხა წიბო. მართალია, ნახევარ-ლილეებისა და კიდურა წიბოების სიგანე ერთნაირია, მაგრამ ნახევარ-ლილეებისთვის ის ძალზე მცირეა, სწორკუთხა წიბოებისთვის კი, საკმაოდ მოზრდილი. საერთოდაც, ეს პილდასტრები უფრო სხვადასხვაგვარი „კანელურებით“ დანაწევრებული კედლის სვეტის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

48 ამას გარდა, ფუზდში განსხვავებულია სარკმლების ღიობთა დამუშავებაც. თუკი მამში, ცენტრალური სარკმელი ვიწრო „ღრიჭოსავით“ „სერავს“ კედლის სიბრტყეს, ხოლო მის თავზე მოზრდილი (საკმაოდ განიერიც) წარბია, რომლის ჰორიზონტალური გადანაკეცები პირდაპირ პილდასტრების წიბოებს ებჯინება, თითქოს „ჩაჭედილია“ თალით მოფარგლულ არეში, ფუზდში სარკმელს საკმაოდ განვითარებული, თუმც უჩუქურთმო, ლილეოვანი საპირე აქვს, რომელიც ხალვათადაა განთავსებული ცენტრალური თაღის ქვეშ და ფასადის დეკორის გამოკვეთილად „თვალშიმოსახვედრ“ ელემენტად აღიქმება. ასევე ცალკეულ აქცენტებად „იკითხება“ გვერდითა სადგომების ამოზურცულ ლილეებ-შემოტარებული მომცრო მრგვალი ღიობებიც. ამისგან განსხვავებით, მამში სამხრეთი სადგომის მოურთავი პატარა მრგვალი სარკმლის ღიობი უფრო ფასადში გაჩენილი ხერხის შთაბეჭდილებას სტოვებს, ხოლო ჩრდილოეთი სადგომის გვიან გადაკეთებუ-



რაც შეეხება სამხრეთ ფასადს, აქაც, მამსა და ჭოხუდს შორის სხვაობა მეტია, ვიდრე მსგავსება⁴⁹. თავი და თავი კვლავაც ფასადთა განსხვავებული საერთო კომპოზიციაა. გარდა იმისა, რომ მამში ექვს-მალიანი თაღნარია, ხოლო ჭოხუდში ოთხ-მალიანი, თვით თაღნარის განაწილება ფასადზე სხვაობს ერთ-მანეთისგან. თუ მამში თაღნარი თანაბრად ფარავს ფასადის მთელს ზედაპირს, ჭოხუდში იგი, ასე ვთქვათ, დასავლეთითაა „ჩამოცოცებული“ – კიდურა თაღებსა და კედლის კიდეებს შორის, აღმოსავლეთით თითქმის ორჯერ მეტი ადგილია დატოვებული, ვიდრე დასავლეთით. ამასთანავე, ჭოხუდში არ გვაქვს ფასადის კიდეებში მასიური „შეკიდული პილდასტრები“, როგორც მამში – კიდურა თაღები, ჭოხუდისავე დასავლეთი და აღმოსავლეთი ფასადების მსგავსად, პირდაპირ ფასადის წყობასაა „შეზრდილი“. შესაბამისად, ფასადთა საერთო „დინამიკაც“ სხვადასხვა ხასიათისაა – თუკი მამში, როგორც ითქვა, ერთგვარი შინაგანი დაძაბულობა იქმნება ფასადის დინჯად, თანაბარზომიერად, მაგრამ მაინც ამოძრავებულ ძირითად ნაწილსა და უძრავ, ბლოკისებურ კიდურა „მასივებს“ შორის, ჭოხუდში თაღებით მოფარგლულ არეთა ერთნაირი სიმალღე-სიგანის გამო, დამშვიდებულ-გაწონასწორებული რიტმი გვაქვს. ამასთანავე, თაღნარის სიმალღის მიმართებაც ფასადის ზედაპირთან განსხვავებულია – მამში, თაღნარსა და ფასადის დამასრულებელ კარნიზს შორის მანძილი ნაკლებია, ჭოხუდთან შედარებით, ანუ, ჭოხუდში თაღნარი ისე მალდა არ ადის, როგორც მამში. განსხვავება ცალკეულ დეტალთა გადაწყვეტაშიც აშკარად ჩანს – თუ მამში პილდასტრებს ვიწრო სწორკუთხა წიბოებ-აყოლებული ნახევარწრიული ლილვი ქმნის, ჭოხუდის პილდასტრები სამ-ლილვიანია, კიდურებთან შედარებით უფრო განიერი შუა ლილვით; მამში თაღებს მარტივი, შვერილი თარო-კაპიტელები აქვს, ჭოხუდში კი კაპიტელები არ არის, თაღები წყობის კვადრებსაა „შეზრდილი“. ამასთანავე, მამში პილდასტრების შვერილობაც მეტია, ჭოხუდთან შედარებით და ამიტომ, ისევე როგორც ჭოხუდისავე დასავლეთი ფასადის შემთხვევაში, მამის პილდასტრები უფრო „რელიეფური“ ჩანს.

ერთი სიმალღე-სიგანის, მრავალ-მალიანი, ულილვებო თაღნარით ფასადის მორთვის პრინციპიდან გამომდინარე, მამის სამხრეთი ფასადის გაფორმება გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ჟამუშის მაცხოვრის ეკლესიის ფასადთა გადაწყვეტასთან, ოღონდ, მამისგან განსხვავებით, ჟამუშში თაღნარი ეკლესიის ოთხივე ფასადს ამკობს; ამასთან, აქ სამი ფასადის საერთო კომპოზიცია იგივეობრივია, ხოლო ერთისა – განსხვავებული, სახელდობრ, აღმოსავლეთ ფასადზე ხუთ-მალიანი თაღნარია, სამხრეთსა და ჩრდილოეთ ფასადებზე შეიდ-მალიანი, ხოლო დასავლეთ ფასადზე, მხოლოდ კიდეებშია თითო თაღი, ცენტრალურ არეზე კი, სარკმლის თავზე მოზრდილი თაღოვანი თავსართია გადაყვანილი.

ლი მოგრძო სწორკუთხა ღიობი (რომლის სიგანე ცენტრალური სარკმლისას აჭარბებს) სრულიად შეუსაბამო და „ალოგიური“ ჩანს. ჰორიზონტალურ გადანაკეცებიანი მძიმე წარბი ეფნაშის დანის ეკლესიის ძირითადი კორპუსის (X ს.) აღმოსავლეთ ფასადზეც გვხვდება, ოღონდ ის, რატომღაც, არა საკურთხევლის სარკმლის თავზეა გადაყვანილი, არამედ ფასადის უკიდურეს ზედა წერტილში, კეხთანაა ატანილი. აქვე დაუშვებელია, რომ სვანეთის X-XI საუკუნეთა საფასადო თაღნარებით შემკულ ეკლესიათაგან მხოლოდ ფუზდში დასტურდება საპირუ-შემოვლებული სარკმლები.

49 მსგავსება, ფაქტიურად, იმით შემოიფარგლება, რომ მამშიც და ჭოხუდშიც თაღებს ლილვები არ აქვს შემოყოლებული.

მამის მსგავსად, ჟამუშშიც, თაღნარი ფასადთა თითქმის მთელ სიმაღლეს ჰკვებოს (სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე კარნიზსა და თაღნარს შორის წყობის მხოლოდ ორი რიგია), უღილეებო თაღებს მარტივი კაპიტელები აქვს, ოღონდ, მამისგან განსხვავებით, მათ სამი პატარა ნახევარწრით დასრულებული ქვედა კიდები აქვს. განსხვავებულია ჟამუშში პილდასტრების ფორმაც – ისინი გლუვი და უღილეებოა, მათი შეერილობაც, მამთან შედარებით, ნაკლებია, ანუ, პილდასტრები ისე „გამოკვეთილად“ არ აღიქმება ფასადზე, როგორც მამში; ხოლო იმის გამო, რომ ჭოხულდის მსგავსად და მამისგან განსხვავებით, ფასადის კიდებში „შეკიდული პილდასტრები“ არ გვაქვს, ხოლო, როგორც უკვე ითქვა, თაღების სიმაღლე-სიგანე ერთნაირია, ჟამუშშიც, ჭოხულდივით, ფასადის საერთო გადაწყვეტისთვის განმსაზღვრელი იგივეობრივი ელემენტების მონაცვლეობით შექმნილი მშვიდი, თანაბარზომიერი რიტმია.

ფასადზე მასიური, ბლოკისებრი, კიდე-მომრგვალებული „შეკიდული პილდასტრების“ გამოყენებას რაც შეეხება, ამ მხრივ, მამს გარკვეული პარალელი ნაკიფარის ჯგრაგის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის გაფორმებაში ეძებება, ოღონდ ამ შემთხვევაშიც, ფასადის საერთო კომპოზიცია საგრძნობლად განსხვავდება მამის სამხრეთი ფასადის გადაწყვეტისგან. ნაკიფარის უარსებითესი განმასხვავებელი ისაა, რომ სამი თაღით დანაწევრებული ამ ფასადის შემკულობას ერთიან მხატვრულ მთელად გააზრებული არქიტექტურული, ფერწერული და სკულპტურული დეკორი წარმოადგენს⁵⁰. ფასადის ძირითად არეზე მოთავსებული უღილეო თაღები სხვადასხვა სიმაღლისა და სიგანისაა – ცენტრალური თაღი, გვერდითებთან შედარებით, უფრო დაბალი და საგრძნობლად ვიწროა. თაღები წვრილ, მსუბუქად შეერილ კაპიტელებს და გლუვ, განიერ, შეერილ პილდასტრებს ეყრდნობა, რომლებიც, მამის მსგავსად, ფასადის სიმაღლის 3/4-მდე ჩამოდის და მომრგვალებული კიდით სრულდება, ოღონდ, მამისგან განსხვავებით, ნაკიფარში ოთხივე პილდასტრი „შეკიდულია“. გარდა ამისა, ოთხივე კაპიტელი ერთი და იმავე სიგრძისაა, ოღონდ, თუკი შუანა კაპიტელები ზუსტად მიუყვება და მონიშნავს პილდასტრების სიგანეს, გვერდითა კაპიტელების კიდებში პილდასტრების კიდეთა აღმნიშვნელი წიბოები გამოკვეთილი არ არის, კიდურად

50 თაღებში ცხოველთა საკმაოდ მაღალი რელიეფით გამოყვანილი, მსხვილი გამოსახულებებია – ცენტრში: ირმის თავი, მძლავრი რქებით, ჩრდილოეთით: არჩვისა და დათვის თავები და სამხრეთით: ლომის ფიგურა – მათ ქვემოთ კი, გვერდით თაღებში, თითქმის პორელიეფური, ასევე მომსხო პროტომებია: ვერძისა, ჩრდილოეთით და ხარისა, სამხრეთით. გარდა ამისა, ცენტრალურ თაღში, ირმის რქებს შორის მოხდენილად ჩახატული ქრისტე-ეგემანუელის ნახევარფიგურაა შემორჩენილი, გვერდით თაღებში – რელიეფების თავზე წმინდანთა თითო ზელწეითი ფიგურის ფერწერული ნაშთები იხილება. ასევე, ფერწერის უმნიშვნელო კვალი (თითქოს შარავანდის ზედა ნაწილის მიმანიშნებელი) ჩანს ცენტრალური თაღის პილდასტრებზეც. ფასადის მთელს კომპოზიციას აგვირგვინებს კარნიზს ქვემოთ, მისი ფორმის მიდევნებით გაშლილი, თითქმის თაღების კიდებამდე ჩამოწეული, ამჟამად ძლიერ ფრაგმენტირებული, სული წმიდის მოფენის ფერწერული სცენა. კარნიზისა და თაღების შიდა პირი შავ-თეთრის მონაცვლეობით აგებული კიბისებრი ორნამენტითაა შევსებული, ხოლო კაპიტელები შემკულია შუაში წერტილიანი ნახევარწრეების რიგით – ჩრდილოეთ კაპიტელზე ეს მოტივი ამოკვეთილია და უნაბისფერი საღებავითაა მონიშნული, სამხრეთით კი დეკორატიული მოტივი მთლიანად ფერწერითაა შესრულებული.

პილდასტრები თითქოს პირდაპირ „შეხორცებულია“ საფასადო კედლის ერთიან, მასიურ, დაუნაწევრებელ სიბრტყეს, რის გამოც ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ცენტრალური და გვერდითა პილდასტრების სიგანეს შორის უზარმაზარი სხვაობაა – ვეებერთელა გვერდითა პილდასტრებმა, თავისი „მასით“, თითქოს, ორივე მხრიდან „მიტყეყეს“ ცენტრალურები. შესაბამისად, მამთან შედარებით, ფასადის საერთო ხასიათიც განსხვავებულია – იგი, თითქოს, უფრო სტატიკურ-უძრავია, ნაკლებ აქტიური არქიტექტურული ელემენტების მომცველი, უფრო სწორად, თვალი თითქოს არა იმდენად ცალკეულ ელემენტებს აღიქვამს, რამდენადაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მეორე, უფრო მოკლე, ზედაპირს, რომელიც ფასადს ზემოდან „დაადეს“⁵¹. სკულპტურული და ფერწერული გამოსახულებების სიჭარბეც, ალბათ, დიდად უწყობს ხელს ამგვარი შთაბეჭდილების გაძლიერებას.

ამრიგად, როგორც მამის მაცხოვრის ეკლესიის ფასადთა გაფორმების ანალიზი ცხადჰყოფს, გვემისა თუ შიდა სივრცის გადაწყვეტის თავისებურებათა მსგავსად, მასაც არ ეძებნება პირდაპირი პარალელები სვანეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, შესაძლებელია საუბარი მხოლოდ მამის ფასადთა შემკულობის ცალკეული ელემენტების მეტ-ნაკლები სიახლოვის ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე X-XI საუკუნეთა ეკლესიების მორთულობასთან. ამასთან, ამ შემკულობის ისეთი დეტალი, როგორცაა პილდასტრების გაფორმება ბურთულებითა და „სამაჯეებით“, მას, გარკვეულწილად, XI საუკუნის დასაწყისის საფასადო დეკორთან აახლოვებს.

როგორც აღნიშნავს ვახტანგ ბერიძე, ბურთულები ფასადთა შემამკობელი თაღნარების გლუვი თუ გრეხილი ლილვების თავსა და ბოლოში ის ელემენტებია, რომელიც ფასადებზე „დეკორატიული თაღნარისა და ლილვოვანი პილდასტრების გაჩენის დროიდან მოკიდებული, დეკორის ლამისაა აუცილებელ ატრიბუტად იქცევა მთელს საქართველოში და – საფასადო მორთულობის განვითარებისდაკავალად – სხვადასხვაგვარ კომპოზიციურ კომბინაციებშია ჩართული“⁵². რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ბურთულებთან ერთად „სამაჯეების“ გამოყენება, XI საუკუნის პირველ ორ ათწლეულზე ადრე არ იწყება – ისინი გვაქვს ნიკორწმინდაში (1010-1014), მანგლისში (1020), იშხანში (1032), სავანეში (1046), კაცხის გარშემოსავლელის ფასადებზე (XI ს-ის შუახანა) და არ არის ხცისში (1002), ეხვევში (XI ს-ის დასაწყისი), სვეტიცხოველში (XI ს-ის პირველი მესამედი), სამთავროში (XI ს.)⁵³ და ა.შ. ცხადია, ნიკორწმინდის, მანგლისის, იშხნის, სავანისა და კაცხის ბურთულები და „სამაჯეები“ ბევრად

51 შეად. რ. მეფისაშვილის დაკვირვება ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის დასავლეთი ფასადის გადაწყვეტასთან დაკავშირებით: „ეს ნაწილი გარედან, კარის თავზე ძალიან საინტერესოდ არის მორთული თაღებით. თაღები კედლის ძირამდე კი არ ჩამოდის, არამედ მის შუა სიმაღლეზე წყდება – თავისებურება, რომელსაც . . . სხვა ძეგლებშიც ვნახავთ და რომელიც სვანი ხუროთმოძღვრის საყვარელ მორთულობად ჩანს გარკვეულ პერიოდში. ეს თაღები წინა სიბრტყეს ჰქმნიან, რომლის უკან ძირითადი სიბრტყეა ამართული; მხედველობითი აღქმის მხრივ ასეთი გადაწყვეტა სვანეთისთვისაა დამახასიათებელი“ - რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 342.

52 В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларжети, გვ. 87.

53 იხ. რ. შმერლინგის მიერ შედგენილი ლილვოვანი პილდასტრების შედარებითი ტაბულები, Р. Шмерлинг, Самтавро – памятник XI века, ARS Georgica 1, 1941, გვ. 62, ნახ. 13, გვ. 63, ნახ. 14.

უფრო „განვითარებულ-გაფორმებული“ და უხვად დეკორირებულია მამისა და დარებით. ამ შემთხვევაში, ჩემთვის, ასე ვთქვათ, მათი ტიპოლოგიური სიახლოვეა მნიშვნელოვანი. აღსანიშნავია, რომ მამის გარდა, ბურთულები და „სამაჯეები“ სვანეთის ზემოთ ნახსენებ სხვა ეკლესიებშიც გვხვდება, ესენია ჭოხულდი, ხე, ჟაბეში და ფუზდი. ამ დეტალის პროპორციითა და საერთო გადაწყვეტით მამთან ყველაზე ახლოს ჭოხულდია, სადაც ბურთები და „სამაჯეები“, როგორც ითქვამს, აღმოსავლეთი ფასადის პილდასტრების თავსა და ბოლოშია ჩასმული. ანალოგიურია მათი გამოყენება ხეს დასავლეთი ფასადის პილდასტრებზეც, მაგრამ მამისა და ჭოხულდისგანაც განსხვავებით, ხეში ისინი უფრო უხეიროდ, თითქოს ნაკლები ოსტატობითა თუ ნაკლები გულისყურითაა გამოყვანილი. ჟაბეში ბურთები და „სამაჯეები“ დასავლეთი ფასადის პილდასტრების ძირშია ჩატანებული, მაგრამ, მამისგან განსხვავებით, ისინი უფრო მასიური, უფრო „დიდ-მასშტაბიანია“⁵⁴. ფუზდში ისინი ამჟამად სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის პილდასტრზე, ქვედა ნაწილში ჩანს, ისიც საკმაოდ დაზიანებულ მდგომარეობაში და სამხრეთი შესასვლელის ლილვებზე, თავსა და ბოლოში. რამდენადაც სამხრეთი კარის საპირის მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ფუზდში დეკორის ჩვენთვის საინტერესო ეს დეტალი უფრო მრავალ-ელემენტოვანია და საკუთრივ ბურთებისა და „სამაჯეების“ გარდა, შეიცავს მოზრდილ სწორკუთხა „კუბს“ ზედ ამოჭრილი „დაწოლილი რვიანის“ მოტივით და მის ქვეშ სამ გამოზიდულ კორიზონტალურ წიბოდ დაღარულ სწორკუთხედს.

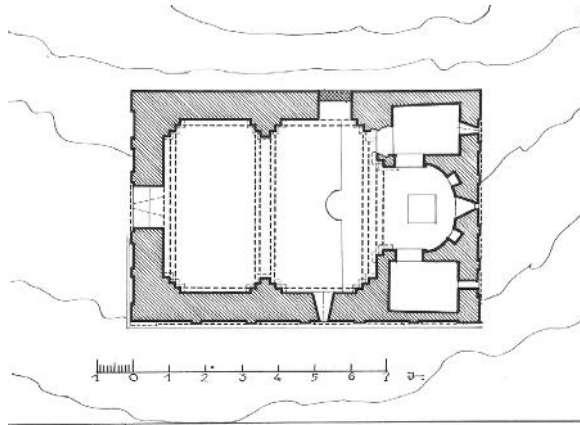
დაბოლოს, თავი რომ მოვუყარო ყოველივე ზემოთქმულს, ალბათ დიდი გადაჭარბება არ იქნება, თუკი დავასკვნი, რომ მამის მაცხოვრის ეკლესია X-XI საუკუნეთა მიჯნის მეტად საყურადღებო და მრავალმხრივ საინტერესო ნაგებობაა, შუა საუკუნეების სვანეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების თავისებურებათა ნათლად წარმომჩენი, რომელიც, ისევე როგორც ეს უკანასკნელი, კვლავაც ელის საფუძვლიან, ჩაღრმავებულ შესწავლას.

54 დაზიანების გამო, ძნელი სათქმელია იყო თუ არა ბურთები და „სამაჯეები“ აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებზე.

Marine Kenia

Mami (Tekali) Church of the Saviour in Lower Svaneti

Mami (former Tekali, Lentekhi district, western Georgia) church is a single-nave church, generally dated to the 11th c. Among its peculiarities, most noteworthy are pastophoria – almost square compartments with the passage into the chancel (the north one also opens into the chancel-bay). Analogies of this plan layout are mainly found in the 10th-11th cc. churches. Based on the comparative analysis of the materials and classification published by V. Tsintsadze (1963) and V. Dolidze (1971), as well as of Upper Svanetian samples, it is shown that Mami church shows greater affinity with Mestia Puzdi church, although the peculiarity of the former is seen in the increased dimensions of the pastophoria, as compared with the chancel. Active plasticity of the interior multi-stepped pilasters and blind arches is also a noteworthy feature of the church under discussion. Such an articulation of the church interior was established from the 8th-9th cc. and had undergone certain changes over the centuries, including the 11th c. Comparison with the respective samples makes it clear that, in this respect, Mami church is closer to the churches of the second half of the 10th c. (Satkhe, Pekrasheni). Decoration of three facades (excluding the north one) with the blind arcade in Mami church is rather indicative of the 11th c. Comparison with the similarly decorated churches in Upper Svaneti (Puzdi, Chokhuldi, Zhabeshi; in terms of separate details, also noteworthy are Nakipari and Khe churches) shows that all of them – including Mami church – give peculiar rendering of this motif. At the same time, one detail of the blind arcade – bases with `cuffs~ and knobs are rather indicative of the first decades of the 11th c., thus, making it possible to date Mami church to the turn of the 10th c. to the 11th c.



ნახ. 1. სვანეთი. მამის ეკლესია. გეგმა



სურ. 1. მამის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



სურ. 2. მამის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



სურ. 3. მამის ეკლესია. საკერთხეველი



სურ. 4. მამის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი



სურ. 5. მამის ეკლესია. ჩრდილო კედელი და კამარა



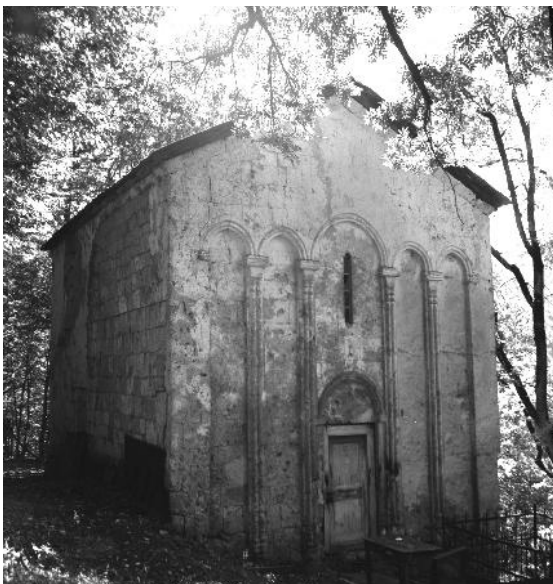
სურ. 6. მამის ეკლესია. სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე



სურ. 7. მამის ეკლესია. სამხრეთი ფასადი



სურ. 8. მამის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



სურ. 9. მამის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



სურ. 10. მამის ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი

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

ჰუჯაბის ტაძრის გარე სახის მხატვრული გადაწყვეტისათვის*

ჰუჯაბის ძეგლი დღევანდელი სომხეთის რესპუბლიკის ტერიტორიაზეა მოქცეული, საქართველოს საზღვრებიდან დაახლოებით 350-400 მ-ის დაშორებით. ეს ის მიწა-წყალია, რომელიც ისტორიულად სომხითად იწოდებოდა. ვახუშტი ბატონიშვილის წიგნში, „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“,¹ სომხეთის აღწერისას ნათქვამია: „ამას ზეით არის მონასტერი **ჰუჯაბისა**, გუნბათიანი, კეთილს ადგილს და აწ ცალიერ არს“.

1721 წლის საქართველოს სტატისტიკური აღწერილობის წიგნში მოხსენებულია სოფ. ჰუჯაბი. ირკვევა, რომ ადრე დღევანდელი სოფ. ახკერპის ადგილზე ყოფილა ორი ქართული სოფელი: „**ხუჯაბი და ზემო ხუჯაბი**“, რომელიც ეკუთვნოდა აზნაურაშვილებს ელიარაშვილთ. აქ მოსახლეთა გვარები სომხურია, მხოლოდ ქართული „შვილის“ დაბოლოებით.² ეს გვარები დღევანდელ სოფელში აღარ გვხვდება. დღევანდელი ახკერპი ახალი დასახლებულია. ადგილობრივი მცხოვრების, მიხეილ ოლქინიანის გადმოცემით, მათი დიდი ბაბუები დაახლ. 170-ოდე წლის წინ მოსულან აქ, უნახავთ წყარო და დასახლებულან. ეს XIX საუკუნის 20-30-იან წლებში უნდა მომხდარიყო.³

სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ჰუჯაბის ჯვარგუმბათოვანი ეკლესია პირველად ი. ბალტრუშაიტის ნაშრომში⁴ გამოჩნდა და დასახელებული იყო, როგორც სომხური არქიტექტურის ნიმუში. ამ ნაშრომის კრიტიკა მოგვცა ვ. ბერიძემ „ქართულ ხელოვნებაში“ მოთავსებულ წერილში.⁵ აქ იგი ჰუჯაბსაც იხსენიებს და აღნიშნავს, რომ ჰუჯაბის ეკლესია შეცდომით მოხვდა სომხურ ძეგლთა სიაში. ვ. ბერიძის წიგნში - „Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры“,⁶ X-XIII საუკუნეების ძეგლთა ქრონოლოგიურ სიაში ჰუჯაბი XIII ს. პირველი ნახევრის, ან შუა პერიოდის ძეგლად არის მოხსენებული. ვ. ბერიძე თავის კვლევაში - „სამცხის ხუროთმოძღვრება“, ძეგლს XIII ს. პირველი

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის („ქართულ-სომხური კულტურული ურთიერთობები - XII-XIII საუკუნეების ქალკედონური ტაძრები დღევანდელი ჩრდილოეთის სომხეთის ტერიტორიაზე“) ფარგლებში.

1 ვახუშტი ბატონიშვილი, „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, თბ., 1941, გვ. 37.

2 „წიგნი საქართველოს სტატისტიკური აღწერილობისა მეთვრამეტე საუკუნეში“. „აღწერა მეწინავე დროშათა საბარათაშვილოსა და სომხეთისა, შედგენილი მეფე ვახტანგ მეექვსის ბრძანებით, ვახუშტი ბატონიშვილისა და გივი თუშანიშვილის მიერ 1721 წ.“. გვ. 244, 246, 247.

3 „დაახლოებით 170-180 წლის წინათ მოვიდნენ აქ ჩვენი წინაპრები, ძმები ალიხანის ოლქი და ვართუმან ვართუმ, უნახავთ ძველი კედლები, წყარო და დასახლებულან აქო.“; ქეთევან აბაშიძის „სადიპლომო ნაშრომი“, 1981, გვ. 5.

4 Jurgis Baltrushaitis. „Etudes sur l'art Medieval en Georgie et en Armenie. Paris, 1929, გვ. 35.

5 ARS GEORGICA. ტ. II; „კრიტიკა და ბიბლიოგრაფია“, 1948, გვ. 148.

6 В. Беридзе. Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры, 1976, გვ. 72.

ნახევრის ძეგლებთან მოიხსენიებს;⁷

ჰუჯაბის ეკლესია საგანგებოდ მონოგრაფიულად არ არის შესწავლილი, თუმცა სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ის ხშირად იხსენიება სხვადასხვა მკვლევართა მიერ: გ. ჩუბინაშვილს იგი რამდენჯერმე აქვს მოხსენებული გამოკვლევაში „Архитектура Кахетии“.⁸ აქ იგი ფუძნარის ძეგლის განხილვისას პარალელადაა მოყვანილი; წერილში, „К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого“⁹, ფიტარეთი, ბეთანია, ქვათახევი, ახტალა და ჰუჯაბი – დასახელებულია, როგორც ერთი ჯგუფის ძეგლები; რენე შმერლინგს ჰქონდა გამოკვლევა XII-XIII საუკუნეების ძეგლების შესახებ, სადაც ჰუჯაბიც არის განხილული. იგი ხელნაწერის სახითაა და ჯერ-ჯერობით გამოუქვეყნებელია; პარმენ ზაქარაია, თავის ნაშრომებში, XII-XIII საუკუნეების ძეგლების განხილვისას ხშირად მიმართავს პარალელად ჰუჯაბის ძეგლს;¹⁰ ი. გომელაური ერთაწმინდის¹¹ ტაძრის განხილვისას ასევე მოიხმობს ჰუჯაბის ეკლესიას ერთერთ პარალელად; ც. გაბაშვილმა, წიგნში „პორტალები ქართულ არქიტექტურაში“ (1955 წ.),¹² ჰუჯაბის კარის მორთულობის ანაზომები და ფოტო გამოაქვეყნა. მან, გ. ჩუბინაშვილთან, რენე შმერლინგთან, რუსუდან მეფისაშვილთან და სხვებთან ერთად 1936 წელს მოინახულა ჰუჯაბის ეკლესია. ეს ანაზომებიც მაშინ იქნა შესრულებული. ამ ექსპედიციიდან შემოგვრჩა ტაძრის ფოტოებიც; ამას გარდა, ცხადია არიან სხვა ავტორებიც, რომლებიც თავიანთ შრომებში იხსენიებენ ჰუჯაბის ტაძარს - ნუგზარ ანდელუაძე, ისტორიკოსი დევი ბერძენიშვილი, კობა ხარაძე, მ. გუჯაბიძე და სხვა.

ამჯერად ჩვენ განვიხილავთ ჰუჯაბის ტაძრის გარე იერს, რასაც უნდა მოჰყვეს დეკორატიული მორთვის სისტემის გარჩევა, რომელიც განსაზღვრავს ფიზიონომიას თითოეული ძეგლისა¹³ და სწორედ მასში უნდა ვეძებოთ პასუხი იმაზე, თუ კონკრეტულად როდის შეიძლება იქნას აგებული ეს ძეგლი.

X საუკუნიდან მოყოლებული XI-XIII საუკუნეების არქიტექტურა, როგორც ცნობილია, „ცხოველხატული“ სტილით ხასიათდება. ამ პერიოდის ხუროთმოძღვართ არ იტაცებთ კონსტრუქციული ძიებები და ახალი არქიტექტურული ფორმების შექმნა. ფორმები მოცემული თემისათვის უცვლელია და ხასიათდება მცირეოდენი ცვლილებებით (ნუჟანსებით), რომელნიც თითოეულ არქიტექტორს შეაქვს თავისი ნაგებობის ხუროთმოძღვრული სხეულის გადაწყვეტაში. მთელი შემოქმედებითი ძალა დეკორირების საკითხს ეთმობა. ყურადღება ფასადების დეკორაციასა და ორნამენტულ დამუშავებაზეა შეჩერებული. „მაგრამ ეს არ იყო სტაბილური მოვლენა. იგი თავის განვითარებაში ფრიად მოძრავ ევოლუციას იძლევა და, როგორც აკადემიკოსმა გ. ჩუბინაშვილმა აღნიშნა,¹⁴ ამ სტილმა, რომელმაც სრულ სიმწიფეს მიაღწია უკვე XI საუკუნის პირველ

7 ვ. ბერიძე. სამცხის ხუროთმოძღვრება. თბ. 1955.

8 Г Н Чубинашвили, Архитектура Кахетии 1959. გვ. 424.

9 Г Н Чубинашвили, Вопросы истории искусства. 1970. ტ. I.; გვ. 290.

10 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, ტ. II, თბ., 1978.

11 ი. გომელაური, ერთაწმინდა, 1976.

12 ც. გაბაშვილი, პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, 1955, გვ. 31, ტაბ. 35.

13 Р. О. Шмерлинг, Постройка Моларет ухуцеса царя Георгия Блистателного в сел. Даба Боржомского ущелья. ქართული ხელოვნება II, თბ., 1948, გვ. 112.

14 ნ. სევეროვი და გ. ჩუბინაშვილი. ქართული არქიტექტურის გზები. ტფ., 1936.

ნახევარში, თავისი სიცოცხლის გზაზე რამდენიმე ეტაპიც განვლო“.¹⁵ ერთ-ერთ ასეთ ეტაპს წარმოადგენს XII-XIII საუკუნეების მიჯნის ძეგლების ჯგუფიც – ბეთანია, ქვათახევი, ფიტარეთი, წუღრულაშენი და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი მათგანი ორიგინალობითა და ჩანაფიქრის ინდივიდუალურობით გამოირჩევა, შიდა სივრცეების, დეკორატიული სისტემის და ასევე ორნამენტაციის გადაწყვეტაში ისინი ეყრდნობოდნენ ძირითადად, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ, ერთ „ჩონჩხს“, ე.ი. მიდგომა, ეკლესიის, როგორც ერთიანი ორგანიზმის „ჩამოსხმაში“, საერთო იყო. ჩანს, შემუშავებული იყო გარკვეული კონცეპცია ტაძრის მხატვრული სახისა, ხოლო მისი დამუშავება კი თითოეული ხუროთმოძღვარის ინდივიდუალობას წარმოაჩენდა.

ჰუჯაბის ტაძარი, ხუროთმოძღვრული კონცეპციის თვალსაზრისითაც, ანუ ძირითადი „ჩონჩხის“ ჩამოსხმაშიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება ამ ჯგუფის ძეგლებისგან. ეს მკაფიოდ იკვეთება შიდა სივრცეების გადაწყვეტაში, სადაც მთავარი და წარმმართველი სივრცეში, ჯვარის გამოკვეთაა. სივრცითი ჯვარი, როგორც ამ არქიტექტურული სხეულის მთავარი „აზრი“, ინტერიერში და შესატყვისად, მის გარე მასებშიც მძლავრად იკითხება. განსხვავებულ მიდგომას გვიჩვენებს. ასევე ტაძრის მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმების სისტემა. ეს ეხება დეკორატიული სამკაულის ფასადებზე და გუმბათზე განაწილებას და ცალკეული მხატვრულ-დეკორატიული კომპოზიციის ხმარებას. ამ მხრივ, ერთი შეხედვით, ჰუჯაბის ტაძარი XII საუკუნის და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ეკლესიებს უახლოვდება, თუმცა, ნაგებობის მთლიან სხეულთან მათ მიმართებაში და თავად კვეთილი სამკაულის შემადგენელი ნაწილების ურთიერთმიმართებაში, სხვანაირი გააზრება ჩანს.

ძირითადი გზა, რომელიც სოფლიდან ამოდის, ზემოდან ადგება კომპლექსს სამხრეთ-აღმოსავლეთის მხრიდან. გზა ხშირ ტყეში მიემართება, თანდათან მაღლდება. აქედან მომსვლელთ ტაძარი უცბად არ წარმოუდგება თვალწინ. იგი მიახლოებისას მოულოდნელად გამოკრთება შეფოთლილი ხეების ტოტებს შორის. გზას გაყოლილი მნახველი აღმოსავლეთი მხრიდან ზემოდან დაჰყურებს ეკლესიას. იგი ძლიერ რაკურსში იკითხება. ამ ადგილას მომსვლელი, დაახლოებით გუმბათის სიმაღლეს უსწორდება (სურ. 1). შემადგენიდან გზა შეუმჩნეველად დაბლა ჩადის, უხვევს და სამხრეთ-აღმოსავლეთის მხრიდან შედის მონასტრის ეზოში (სურ. 2). აქ მოსწორებული, ოდნავ დაქანებული ბაქანია, რომელზედაც მოშორებით, ქვემოთ, დგას ტაძარი და სამხრეთი ფასადით ერთიანად, გუმბათითურთ წარმოუდგება მნახველს. ამ მხრიდან, სამკაოდ შორი მანძილიდან და ახლოდანაც არაფერი გიშლის ხელს ძეგლის აღსაქმელად.

ტაძრის დასავლეთი მხარე (სურ. 1) პირდაპირ ხევს გადაჰყურებს. ეკლესიის დასავლეთი ფასადიდან ხევამდე, დაახლოებით ოთხი მეტრია დატოვებული. ეს ფასადი, მხოლოდ ხეობის გაღმა, მოპირდაპირე მხრიდან, შეფოთლილი მთის კალთებიდან მოჩანს მთლიანად, ან ქვემოთ, ხევიდან ძლიერ რაკურსში, ისე, რომ გუმბათი სრულებით არ ჩანს. დასავლეთ ფასადს ფარავს მასზე მიშენებული ღია კარიბჭე-გალერეა, რომლითაც სამხრეთიდან ჩრდილოეთ მხარეს გადისარ. იგი სამი ნაწილისგან შედგება – ცენტრალური ნაწილი კარიბჭეა, მცირე გუმბათით დახურული კვადრატული სივრცე, რომელიც ამადლებულია გვერდით

15 ლ. რჩეულიშვილი, თიღვა, თბ., 1960, გვ. 51.

„ფრთებთან“ შედარებით და გარედან ორქანობა გადახურვითაა განსრულებული. კარიბჭის დასავლეთი მხარე, ხევე გადაჭყურებს, საიდანაც გალავანს შეზრდილი ორსართულიანი ნაგებობა - „სატრაპეზოა“¹⁶ ამოზრდილი, უშუალოდ, კარიბჭის საფუძვლამდე. ამ მხარეს, დასავლეთით, კარიბჭე „მოულოდნელად“ გახსნილია თაღით, რომელიც მხატვრულად კარგად არის გაფორმებული ლილვებით. კარიბჭის დასავლეთ ფასადზე, თაღს ზემოთ, ფრონტონის ქვეშ დეკორატიული კომპოზიციანა ხუთი ორნამენტული „კოპით“ (გირჩით) და მათ ზემოთ რელიეფური ჯვრით. ზემოთ, კარიბჭის კუთხეებში აქეთ-იქეთ, ასევე ორნამენტული გირჩე-ბია დასმული. დღეს შეუძლებელია კარიბჭის ამ გასასვლელით სარგებლობა, რადგან „სატრაპეზოს“ ნაგებობა ერთიანად ჩანგრეულია. ის დღესაც ერთგვარ სიმსუბუქეს ქმნის და ამოსუნთქვის საშუალებას იძლევა ტაძრის დასავლეთ ფასადზე მიშენებულ გალერეაში, რომელიც ამ გახსნის გარეშე „ჩაკეტილი სივრცე“ იქნებოდა, ერთგვარად დამთრგუნველიც კი.

კარიბჭის გამო ეს ფასადი, როგორც ვთქვით, მთლიანად ვერ აღიქმება. მის მორთულობას მხოლოდ სამხრეთ-დასავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი კუთხეებიდან ვხედავთ, თუმცა ძლიერი რაკურსის გამო იგი მხოლოდ „გამოსტევივის“ სხვადასხვა ადგილებიდან. დასავლეთიდან, მდ. ჰუჯაბის წყლის ხეობის გაღმა, მოპირდაპირე მთის მხრიდან იგი მთლიანად მოჩანს, მაგრამ აქაც მისი აღქმა სრული არაა. აქ არსად არის ბაქანი, სადაც შეჩერდები და დაწყნარებით, მშვიდად გამოიხედავ ტაძრისკენ. მთის ფერდს უნდა აუყვე და შეიძლება ზემოდან, კვლავ ძლიერ რაკურსში დახედო ტაძარს. შეიძლება ამ მხარეს რაიმე ბილიკი იყო უწინ, თუმცა ისიც სრულიად მოუხელთებელი უნდა ყოფილიყო მოყვრისთვისაც და მტრისთვისაც, ამასთან, დასავლეთით გახსნილი პორტალის წყალობით ეს მთა „ფოკუსშია“ და აქ, კარიბჭეში მდგომისთვის ირგვლივ ყველაფერი ჩანს.

ასე რომ, დასავლეთით ხეობის თავზე გახსნილ ამ პორტალს, რომელიც ერთი შეხედვით უცნაურად გეჩვენება, კარგი სამეთვალყურეო თვისება აქვს.

ჩრდილოეთით დაქანება კვლავ ქვემოთ მიემართება. ამ ფასადის აღსაქმელადაც მნახველს ჩრდილო-დასავლეთით (სურ. 3-4), რელიეფის მიყოლებით ქვემოთ, გალავნისკენ უწევს დაშვება. აქედან გუმბათი კვლავ მთელი სისრულით გამოჩნდება ტაძრის კორპუსთან ერთად, მხოლოდ რაკურსში. შორი მანძილიდან ჩრდილოეთი ფასადის აღმოსავლეთი ნაწილი ვერ აღიქმება, მას „სამ-ეკლესიანი“ ტიპის ტაძარი ეფარება, რომელიც მისგან 20-25მ.-ის დაშორებით დგას და მასზე ადრეულ ნაგებობას წარმოადგენს. ამიტომ, როდესაც კომპლექსს ჩრდილოეთის მხრიდან მიადგები, აღმოსავლეთი ნაწილი ამ ტაძრით იფარება და მთლიანად ჩნდება მხოლოდ მაშინ, როცა გაცდები მას და ეკლესიას მიუახლოვდები.

ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილი (ნახ. 3) ამაღლებულია. ცოკოლის

16 ამ ნაგებობას, რომელიც როგორც აღინიშნა ორსართულიანია და მონასტრული სივრცის შემომსაზღვრელ გალავან-კოშკების სისტემაშია ჩართული, ჩვენ პირობითად სატრაპეზოს ეუწოდებთ, თუმცა ამ ფუნქციის გარდა ის ცხადია სხვა დანიშნულებებისაც იყო. მისი დასავლეთი კედელი ფაქტობრივად გალავანსაც წარმოადგენს, და ის ორსართულად არის აღმართული ხეობის თავზე. ვფიქრობ, ის სწორი, ბანიანი გადახურვით უნდა ყოფილიყო, რაც ტაძრის დასავლეთი კარიბჭიდან გახსნილი თაღის საშუალებით, სამონასტრო კომპლექსის ზედა „იარუსზე“ მყოფთ საშუალებას მისცემდა ერთის მხრივ, დასავლეთით აღმართულ მთასთან და სხვა მხრივ კი, მონასტრული კომპლექსის მთავარ ორსართულიან ნაგებობასთან კომუნიკაციისა.

საფეხური მომრგვალებული ლილეითურთ, რომელიც გარს უვლის მთელ ტაძარს, სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან აღმოსავლეთისაკენ ერთი საფეხურით იწევს ზემოთ - „ამხტარია“. იმის გამო, რომ ტაძარი კლდეზე პირდაპირ არის დაბჯენილი და კლდოვანი ფერდის ამადლება უშუალოდ აღმოსავლეთი ფასადის საფუძვლიდან იწყება, მისი აღქმა ამ დონიდან პრაქტიკულად შეუძლებელია.¹⁷ ხუროთმოძღვარს, ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადიდან ორი-სამი მეტრის დაშორებით და საფუძვლიდან მაღლა, იმ კლდოვან ფერდობზე, რომელიც პირდაპირ ადგება ტაძარს ისე, რომ გასავლელი არ რჩება, სპეციალური ბაქანი გაუკეთებია, რომ შემოვლა მსახურებისთვის შესაძლებელი გაეხადა. ამიტომ აღმოსავლეთისაკენ გასასვლელად მნახველს ფერდობზე ასვლა უწევს. აქედან ფასადის ზედა ნაწილი რაკურსში აღიქმება, ხოლო ქვედაც, ასევე რაკურსში, ოღონდ მას ამ შემთხვევაში ზემოდან დაჰყურებ. გუმბათი აქაც „იკარგება“. ბაქანზე ასვლისას ოდნავ ჩნდება მისი ზედა ნაწილები, მაგრამ ისე, რომ ის მხოლოდ ხვდება მხედველობის სფეროში. ამ მხრიდან ისეთ განმსაზღვრელ როლს, როგორც ეს სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე იყო, იგი არ თამაშობს. ფაქტურად შთაბეჭდილებას ქმნის მხოლოდ ფასადი. მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გუმბათის აღმოსავლეთი ნაწილი სრულად და თითქმის პირდაპირი ხედით მოჩანს სოფლიდან მომავალი გზიდან, რომელიც სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხრიდან ადგება ტაძარს.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ტაძარი სხვადასხვა დონეებიდან აღიქმება – აღმოსავლეთიდან, ზემოდან, როცა თითქმის უსწორდები გუმბათს, მის სიმაღლეზე იმყოფები; სამხრეთიდან (სურ. 5), პირდაპირ, ოდნავ ზემოდან, რაკურსით აღიქმება ტაძარი სრულად ჩანს; ჩრდილოეთიდან, ასევე პირდაპირ და სრულად, მხოლოდ ამჯერად ქვემოდან, რაკურსში იხილება ტაძარი; დასავლეთიდან ხევში ჩასვლისას, მოძრაობისას ტაძარი ნაწილობრივ ჩნდება, ისე, რომ მისი დამშვიდებულად აღქმისთვის ადგილი არც აქაა. უშუალოდ დასავლეთიდან ხედი ეკლესიაზე, მხოლოდ ხეობის გაღმა მთიდან არის, თუმცა ამ მთის ფერდი ერთიანად ტყითაა დაფარული და არსად არ მოჩანს მოსწორებული ადგილიც კი, არათუ საგანგებოდ შექმნილი მოედანი, მცირე ტერასა სადაც გაჩერდები და დამშვიდებით აღიქვამ ტაძარს, არადა სწორედ აქედან მოჩანს ეს ფასადი ყველა დონიდან – ქვემოდან, პირდაპირ, ზემოდან და ა.შ.

ამგვარად, ეკლესიის დათვალიერებისას მნახველის თვალი თითქოს ყოველმხრივ წვდება მასებს. ტაძრის აღქმა და დათვალიერება ძლიერ დინამიკურად ვითარდება. იგი ერთგვარად ეხმიანება გუმბათზე, მოზაიკურად გათამაშებულ ყვითელი ქვიშაქვისა და წითელ-ღვინისფერი ქვების აქტიურ დინამიკას. სულ სხვადასხვა რაკურსითა და კუთხეებით, სხვადასხვა განშლებით ჩნდება ტაძრის მასები და მასთან შესისხლხორცებული მხატვრული გაფორმება უღერადი ფერადონებით გადაწყვეტილი.. არაჩვეულებრივად ცოცხალი, ცხოველხატული სურათი იქმნება, რომელიც მნახველს მოსვენებას არ აძლევს, მშვიდად და დადინჯებით აღიქვას სივრცეს „ჩაქსოვილი“ ტაძარი; მოსვენებას არ აძლევს და „ჩაიხვევს“ თავის უწყვეტ, რიტმულ დინამიკაში. მთელი ამ ხნის განმავლობაში, რაც ტაძრის გარშემოვლას და მის დათვალიერებას გულისხმობს, თვალს ეკლესია არ წყდება, იგი მუდამ სახილველია, მხედველობის არეშია; ხან

17 გასასვლელი აქ დაახლოებით 50სმ-ია.

პირდაპირი ხედით ერთიანად ჩნდება, ხან მოსახელთებელია ადგილები მის უკეთ დასანახად; ხან ფრაგმენტულად გამოჩნდება და ხან კვლავ მთელი სისრულით წარმოსდგება. მიიღება თავისებური რიტმი მთელისა და „ნაწილების“ მონაცვლეობის. მეტად ამრავალფეროვნებს მიღებულ სურათს გუმბათზე, სარკმელთა თაღოვან მოჩარჩოებას შორის, გირჩების ნაცვლად, კედელთან კისრით დაკავშირებული ვერძების თავების ქანდაკებები. ისინი გირჩებს შორის მონაცვლეობით, რიტმულად არიან განთავსებული. ხუროთმოძღვარი ამჯერადაც ასიმეტრიას ირჩევს და მათ ფასადებს შორის კუთხეებში ათავსებს. ამ ადგილებიდან გუმბათი რაკურსში აღიქმება. აქედან, ეს „შვერილი“ ქანდაკებები უკეთ მოჩანს. ფასადებს შორის „ჩასმული“ ეს მკაფიო, მოცულობითი-მხატვრული აქცენტები, ერთგვარად ამ ადგილებზე წარმოქმნილ სიცარიელეს ავსებს და ანელებს რაკურსით წარმოქმნილ „უხერხულობას“. მეტიც, გუმბათი, რომელიც ამ ადგილებში მიმქრალდება, ძლიერი რაკურსისა და აგრეთვე, მისი სიდაბლის გამო, ამ შვერილი ქანდაკებების წყალობით აქტიურდება და ყურადღებას იპყრობს. ეს მხატვრული-მოცულობითი დეკორატიული ქანდაკებები ფასადებს ერთგვარად „გადააბამენ ერთმანეთზე“ და ქმნიან აღქმის ერთიან, უწყვეტ პროცესს. ტაძრის ხუროთმოძღვრული სხეულის ჩანაფიქრის ავტორი, აღქმის პროცესში, სულ ფხიზლად გამყოფებს მნახველს, რითაც ტაძრის მხატვრულ-კონსტრუქციული კონცეპციის თანახმად ხდება.

უკვე თავიდანვე ისეთ ძლიერ რაკურსში წარდგინება ეკლესიისა – როდესაც ზემოდან დაჰყურებ ტაძარს – არის ცოტა უცნაური. თითქმის ყველა ადრეულ, XII საუკუნის და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებისაკენ გზა ჩვეულებრივ ტყეში მიემართება, ხოლო როდესაც ტაძარს მიაღვები, იგი შემადლებულ ბაქანზე, პირდაპირ წარმოგიდგება; ან კიდევ, შეიძლება ზემოდანვე დაინახო (ოღონდ არა რაკურსში შენს ქვემოთ, არამედ მოპირდაპირე მთიდან – ასეა ფიტარეთი, ბეთანია), მაგრამ მაინც ოდნავ შემადლებულ ადგილზე. ისინი თავისუფლად აღიქმება სივრცეში, არ იბოჭება და ითრგუნება ბუნებით. ჰუჯაბში კი ტაძრის უცაბელი გამოჩენა ძლიერ რაკურსში, ვფიქრობ, რომ სხვა რამეს მეტყველებს. XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ტაძრები გვაძლევდნენ საშუალებას, რომ მათთვის გარს შემოგვევლო და თვითონაც კი გიბიძგებდნენ ამისკენ. ისინი ერთ მთლიან სილუეტს ქმნიდნენ ამ ჩაკეტილ სივრცეში და არა დანაწევრებულს, რომელსაც ასე „შეჯახებებით“ და ნაწილ-ნაწილ აღიქვამ. ეს ძეგლები თავისუფლად გარს შემოივლება ყოველგვარი დაბრკოლებებისა და ზემოთ-ქვემოთ სიარულის გარეშე. ყოველი მათგანის გარშემო ხუროთმოძღვარი საკმარის ტერიტორიას იძლევა იმისათვის, რომ დაიხიო უკან და აღიქვა მათი ფასადები მშვიდად. ბუნებრივია, ასეთი გადაწყვეტა განაპირობებს მათი აღქმის მთლიანობასაც. ჩვენ უკვე ვნახეთ, რომ ეს მთლიანობა ჰუჯაბში სრულიად „დარღვეულია“ და თითოეული ფასადი სხვადასხვანაირად იხსნება მაყურებლის წინაშე.

მე მგონია, აქ შეიძლება გავიხსენოთ საფარის ტაძარი. იგი ასევე ვერ აღიქმება სივრცეში მთლიანად და ყველა ფასადი ერთიანად ცხადლივ არ წარმოგიდგება. „ტაძრის გარშემოსავლელად ადამიანს სხვადასხვა დონეზე მოძრაობა, აღმა-დაღმა სიარული უხდება. ამ მოძრაობისას სრულიად განსხვავებული, სულ ახალ-ახალი ასპექტები ეშლება თვალწინ. აღმოსავლეთით იგი ფასადს

მაქსიმალური რაკურსით ხედავს, დასავლეთით ასევე რაკურსში...“¹⁸

„შეიძლება ითქვას, ჩვენში ძნელად მოიპოვება ძეგლი, რომლის აღქმის დროსაც ადამიანი ასე ყოველმხრივ სწვდებოდეს მასებს, საბურავებს, ძეგლი, რომლისთვისაც ასეთი მნიშვნელობა ჰქონდეს ზემოდან დახედვას“.¹⁹

აქვე გავიხსენებთ ს. დაბის ეკლესიას ბორჯომის ხეობაში, რომელიც 1133 წლით თარიღდება. აქაც გზა ტყეში მიემართება და მოულოდნლად, წინ ცხოველხატულად გადმოკიდებული კლდის ქვეშ შეყუჟული, პატარა, დარბაზული ეკლესია წარმოგვიდგება, მხოლოდ დასავლეთი ფასადით. მისი სამხრეთი ფასადი პირდაპირ კლდეზეა მიდგმული, რის გამოც ტაძარი ვერ შემოივლება (ამიტომ არ არის მხატვრულად გაფორმებული); ჩრდილოეთი ფასადი ხევე გადაჭყურებს და გვერდით გასასვლელი პატარა ბილიკი აქვს, რის გამოც ფასადს ნაწილ-ნაწილ ძლიერ რაკურსში აღიქვამ. რ. შმერლინგს ძალიან კარგი შედარებაც აქვს აქვე მოყვანილი: „თავიდანვე ეს ძეგლი ძვირფასი მიგნების შთაბეჭდილებას სტოვებს“.²⁰ იგივე შთაბეჭდილებას ახდენს ჰუჯაბის ძეგლის უცაბედი გამოჩენა ზემოდან და ეს შთაბეჭდილება უფრო გიცხოველდება მის პირდაპირ მოხვედრის შემდეგ. იგი გაოცებს თავისი ფერადოვანი მხატვრული გადაწყვეტის სიცხოველით და მართლაც ძვირფას მიგნებასავით არის. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, ეს ეკლესიის მაყურებლისადმი წარდგინების ახალი ხერხია, რომელსაც ჰუჯაბის ტაძარიც ამჟღავნებს.

ამრიგად, ერთი მხრივ ჰუჯაბის სამონასტრო კომპლექსის და მისი მთავარი ჯვარგუმბათოვანი ტაძრის ადგილმდებარეობა ტყეში განმარტოებით, საერო სივრცისგან მოწყვეტით, ემსგავსება XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველ ნახევარში აგებულ ეკლესიებს, ხოლო ნაგებობის რელიეფში ჩაწერის მიდგომით კი, განსხვავდება მათგან და მეტი კავშირს წარმოადგენს მოგვიანო ხანის, XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის ე.წ. „ახალი საფეხურის“ ეკლესიებთან. თვით ის ფაქტიც, რომ ეს ძეგლები ფასადთა ურთიერთშეკავშირების მხრივ მოკლებულია ორგანულ მთლიანობას, გარკვეულად ალბათ ამ ახალი მიდგომით, ახალი გადაწყვეტების ძიებით არის განპირობებული.

აღნიშნავთ იმ ცვლილებებს პროპორციებში, რომელმაც უცვალა სახე ტაძარს და შიდა სივრცეების გადაწყვეტიდან გამომდინარეობს:

- a) დადაბლდა და გაგანივრდა გუმბათის ყელი;
- b) ძლიერად აიზიდა და ამაღლდა ტაძრის „ჯვრული“ კორპუსი.

შეფარდება გუმბათსა და კორპუსს შორის, როგორც ვთქვით, ჰუჯაბის შემთხვევაში მკვეთრი და თვალში საცემია, განსხვავებით „საფარა-ზარზმის“ ეპოქის ძეგლებისაგანაც კი. გუმბათი გარედანაც „წყდება“ ქვედა ჯვრულ კორპუსს. ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს გარე მოცულობებში მკაფიოდ გამოკვეთილ ჯვრის მაღალ, ძლიერ მკლავებზე გუმბათი მსუბუქად „შეთამაშებულა“, „სათამაშოსავით“ ატაცებულა. გუმბათის ეს დაპატარავება უფრო მკაფიოდ აღიქმება შორი მანძილიდან და უხეირო შეთანხმების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს დღეს განსაკუთრებით თვალში საცემია, რადგან აფრების გარეთა მოცულობები სრულიად მორღვეულია.

18 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 72.

19 იქვე.

20 P. O. Шмерлинг, Постройка Моларет ухуцеса ..., გვ.111.

ამასთან დაკავშირებით, გავიხსენოთ წოდებულია ეკლესია, ტაძარი, ძლიერ წაგრძელებული, სიმაღლეში „გაწელილი“ გუმბათით და პატარა ქვედა კორპუსით. აქაც ასევე უხეირო კომპოზიციაა შექმნილი. წოდებულია, ისევე როგორც ჰუჯაბს, ზუსტი თარიღი არ მოეპოვება და სამეცნიერო ლიტერატურაში XIII საუკუნის პირველი ნახევრით არის დათარიღებული. თავის მხრივ, წოდებულია ეკლესიის არქიტექტურული გადაწყვეტა, ცალკეულ თვისებათა გამო და, მეტადრე, სწორედ გუმბათისა და „ჯვრული“ ქვედა კორპუსის ურთიერთშეუთანხმებელი კომპოზიციით, რღვევის ნიშნებს ამჟღავნებს. ჩვენ ვიცით, „ახალი საფეხურის“ ძეგლთა ხუროთმოძღვარნი „მძაფრ რეაქციას ამჟღავნებენ ფესვგადგმული დაკანონებული ნორმებისადმი“.

სწორედ ერთ-ერთი ურყევი „ნორმა“, რომელიც XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ხუროთმოძღვრების მიმართულებას ახასიათებდა და ნაგებობის სახეს განსაზღვრავდა, გუმბათის, როგორც დომინანტის, მნიშვნელობის გაძლიერება იყო. რაც, პროპორციულად, ეკლესიათა გუმბათების, მის „ჯვრულ“ კორპუსთან მიმართებაში, წაგრძელებით გამოიხატებოდა. წოდებულია ხუროთმოძღვარმა „გადააჭარბა“ ყოველგვარ ზღვარს. მის ხელში დაირღვა ეკლესიის, როგორც ერთიანი ორგანიზმის მთლიანობა – გუმბათი და შენობის კორპუსი ერთმანეთისაგან „გაითიშა“.

ნაგებობის ასეთი გადაწყვეტა, ორივე ერთად აღებული, გარკვეულად უკურეაქციას ჰგავს ერთმანეთის მიმართ – XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლთა ევოლუციის ბოლოში, ერთი მხრივ, წოდებულია ეკლესიის გუმბათის ძლიერ „გადაჭარბებული“ ამაღლება და ასეთივე, ძლიერ „გადაჭარბებული“ დადაბლება ჰუჯაბის ეკლესიის არქიტექტურულ სხეულში. აქ იმის აღნიშვნაცაა საინტერესო, რომ ორივე ეს ეკლესია, ერთიდაიმავე ბოლნისის ხეობის თავსა და ბოლოშია აგებული. ჰუჯაბი მდ. ფოლადაურის სათავეებთან ლალვარის მთის ძირში, ხოლო წოდებულია ამ მდინარის ქვემო წელში, ბოლნისთან ახლოს.

ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ უკვე XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლთა ჯგუფის ბოლო ეტაპზე, ტაძრების არქიტექტურული კონცეპციის პროპორციულ სისტემაში, გარკვეულად „შეირყა“ გუმბათის პოზიციები?! უდაოა, რომ სატაძრო ნაგებობის სხვადასხვა ნაწილების მთლიანობა დაშლის ზღვარზეა მისული.

ჰუჯაბის ეკლესიის ოსტატმა თავისი ჩანაფიქრით, მძაფრი რეაქციით უპასუხა წოდებულია ეკლესიის „გადაჭარბებულობაზე“, ოღონდ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „თავი ვერ მოთოკა“, „ვერ მოზომა“ და ვერ შეძლო შეენარჩუნებინა ტაძრის არქიტექტურული სხეულის მთლიანობა. ჰუჯაბის ეკლესიის არქიტექტურულ აღნაგობაში გუმბათის სიდაბლე, ამ ტიპის ეკლესიებში, შეიძლება ითქვას, რომ უპრეცედენტოა. შემდგომი პერიოდის ე.წ. ახალი საფეხურის „საფარა-ზარზმის“ ჯგუფის ხუროთმოძღვრები, სწორედ ამ გზით წავიდნენ. ამ ტაძრების ხუროთმოძღვრულ ჩანაფიქრში გუმბათისა და „ჯვრული“ კორპუსის პროპორციული ფარდობა თანაბარზომიერია, შენელებულია მათი ურთიერთმიმართების დაძაბულობა. ეგებ შეიძლება ასე გამოვთქვათ კიდევ, რომ ჰუჯაბის ეკლესიის არქიტექტორმა, გაამჟღავნა რა თავისი მძაფრი რეაქცია XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ეკლესიათა არქიტექტურული კონცეპციის ყველაზე დამახასიათებელ არქიტექტურულ ნორმაზე, მაღალ გუმბათზე, შემდგომი პერიოდის ხუროთმოძღვართ „უჩვენა“ გზა, თუ საიდან უნდა „შერყეუ-



ლიყო“ და „დამსხვრეულიყო“ ძველი, მტკიცედ „ფესვგადგმული“ ნორმები.

ჰუჯაბის ეკლესიის ხუროთმოძღვარი ტაძრის ქვედა, ჯვრული კორპუსის მასათა განაწილებასაც ცვლის. ადრინდელი, XII საუკუნის და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ხუროთმოძღვრები ცდილობდნენ შეექმნათ ნაგებობათა ერთიანი, შეკრული, „ზეწრაფული“ სილუეტი. ამ ძველთა ჯვრული კორპუსის მასების სივრცეში დიფერენცირების წარმოსადგენად. სამაგალითოდ ავიღოთ სამხრეთი ფასადი. ამ ფასადის კედლის მასივი, თითქმის ყრუ კედლის სახით, მინიმალური გაფორმებით, ყოველგვარი დეკორაციული თაღების გარეშე, ზემოთ ერთიანად აიზიდება. ერთგვარი თავშეკავებულობით არის ამოზრდილი საფუძველიდან ტაძრის კედელი და მისი ცენტრალური ნაწილი, ჯვრის მკლავი, კედლის საერთო მასიდან მცირედაა „ამოხეთქილი“ და ნაკლებად გამოკვეთილი. შესაბამისად, ჯვრის მკლავის ძლიერად წაწვეტილი ფრონტონი სიმაღლეში მისწრაფების შთაბეჭდილებას ქმნის. ფასადის ერთიანი კედელი „თრგუნავდა“ ამ მოცულობას, თითქოს არ აძლევდა საშუალებას სივრცეში დამოუკიდებელი არსებობისა. ასეთნაირად გადაწყვეტილი ფასადები ერთიან სილუეტად შემოიწერება, თითქოსდა ერთიანად შეკრულიყვნენ ძირითადი ღერძის გარშემო, რომელიც ნამდვილ დომინანტს წარმოადგენდა – ესაა მაღალი, აწოწილი გუმბათი, თავისი წვრილი, მაღალი გამოყვანილი ყელით და ასეთივე წაწვეტებული გადახურვით ზეწრაფვის ყველაზე ძლიერი გამომხატველი რომ იყო. გუმბათი იმორჩილებდა, კრავდა მთლიანობაში ყველა მოცულობას. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს ერთიანად ზეახიდული მოცულობა ზემოთ გაუბედავად ნაწევრდება სივრცეში ჯვრის მკლავების სახით; თავიდან თითქოს იკავებს და დაუნაწევრებელი კედლების სახით აიზიდება ზევით, შემდეგ ერთხელ „დაჰფეთქს“ შუა ნაწილის მცირედი „ამოტყორცნით“ და ბოლოს ერთბაშად ამოიღვრება გუმბათად.

ჰუჯაბის ძეგლის განსხვავებულობა არ არის ძნელი შესამჩნევი. გუმბათის დადაბლების გამო მნიშვნელოვნად შენედა მისწრაფება ზემოთკენ. შენობის ორგანიზმის მთლიანობა დაირღვა იმით, რომ გუმბათი და ქვედა კორპუსი გამოეთიშა ერთმანეთს, მაგრამ ჩანაფიქრი ცოტა სხვაგვარი იყო. გარდა იმისა, რომ ჰუჯაბის ხუროთმოძღვარმა მძაფრი უკურეაქცია გამოამჟღავნა გუმბათის ამადლების მიმართ, ის ასევე შეეცადა გარკვეულად მოესპო ქვედა, ჯვრული კორპუსის დაძაბული „თავშეკავებულობა“, რომელიც ზემოთკენ „გაუბედავად“ ამოტყორცნის ფასადების ცენტრალურ ნაწილებს – ჯვრის მკლავებს. ჰუჯაბის ხუროთმოძღვრის ჩანაფიქრი განსხვავებულია. იგი მეტად ემსგავსება ადრეული კლასიკური ხანის ქართულ ხუროთმოძღვრებას გარე მასების გადაწყვეტით.

ესაა გარე მასების „საფეხუროვანი“ და პირამიდისებური წყობა, რაც მიიღება ჯვრის მკლავების ამადლებით და, შესაბამისად, გვერდითი სათავსების დადაბლებით. ამგვარად, ჯვრის მკლავები მკაფიოდ გამოიყოფა სივრცეში და დამოუკიდებელ სილუეტს იძენს. ამგვარად, ჰუჯაბის ეკლესიის მაშენებელმა კვლავ, „ბეთანია-ქვათახევის“ ჯგუფის ტაძართა ფასადებზე „შუა ნავის“ ამოტყორცნას უპასუხა საწინააღმდეგო რეაქციით. ჯვრის მკლავი ჰუჯაბის ეკლესიის აღნაგობაში საკმაოდ მაღალია, ძლიერად ამოზიდული და სივრცეში დამოუკიდებელი მოცულობის მქონე. მკლავებშორისი სათავსების სიმაღლე თითქმის უტოლდება მკლავის სიმაღლეს. სივრცეში თანატოლი მასები „საფეხურებად“ ეწყობა და მკაფიო სილუეტი აქვს. მოისპო დაქვემდებარება მკლავის კედლის მთლიანი სიბრტყისადმი; ყოველი საფეხური ახლა დამოუკიდებელი სილუეტის მქონეა.

ამრიგად, მივიღეთ მასების ძლიერი, მკაფიო დიფერენცირება სივრცეში. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ მთლიანობაში შეკვრა ამ ჩანაფიქრისა, ხუროთმოძღვარმა ვერ შეძლო. გუმბათი ფაქტიურად მასათა „პირამიდისებური“ საფეხუროვნების დამაგვირგვინებელი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ძალიან პატარაა.

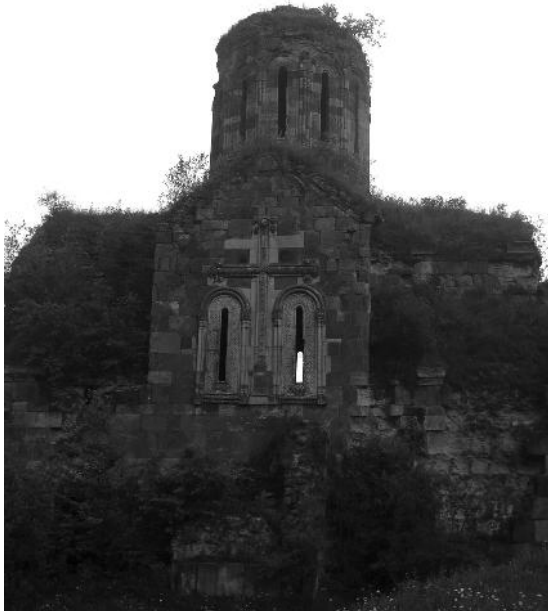
ეს არის მძაფრი რეაქცია „დაძაბულობის“ დასამშვიდებლად. ჩვენ ადრეც აღვნიშნეთ, რომ ასეთი ძლიერი განსხვავება ტაძრის ჯვრულ მკლავებსა და გვერდით სათავსებს შორის, შესაბამისად გარეგან სახეში ძლიერი ამოწევა მკლავისა არ ყოფილა მანამდე. და შეიძლება იყოს ეს - მიბაძვა ძველისა, რადაც ახალი გადაწყვეტის მოძებნის სურვილი? ამავე დროს, მსგავსი პროპორცია ფასადების არც „საფარა-ზარზმის“ ეპოქის ძეგლებს არ გაუმეორებიათ. ამათაც ამავე გზით „დაამშვიდეს“ შენობის პროპორციები, ოღონდ შედარებით უფრო „შერბილებულად“. ჰუჯაბის ძეგლი ამ მხრივ, „ამოვარდნილია“ XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლების ჯგუფიდანაც და არც, XIII-XIV საუკუნეების ძეგლებს ეკვრის. ჰუჯაბის ჯვარ-გუმბათოვანი ეკლესიის ხუროთმოძღვარი, ამრიგად, გარდამავალ, შუალედურ ადგილს იკავებს. ასეთი გადაწყვეტა სავსებით შეესატყვისება გარეშე ბუნებას. ძეგლის დათვალიერებისათვის აღმა-დაღმა სიარულის დროს ეს საფეხუროვანი სილუეტი თითქოსდა „ცოცხლდება“, ისეა მაყურებლის თვალწინ ამოძრავებულად.

ამრიგად, განხილულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჰუჯაბის ტაძრის ხუროთმოძღვრული ორგანიზმი იმის მაჩვენებელია, რომ „ახალი საფეხურის“ ნიშნები ჩამოუყალიბებელი და შეუმუშავებელია. სტილის ევოლუციის თვალსაზრისით, იგი მნიშვნელოვან ძვრებს ამზადებს, გარკვეულად სახავს გზებს ახალი საფეხურის შექმნისთვის და ეს პროცესი, როგორც ამას ჰუჯაბის ეკლესია გვიჩვენებს, ძლიერ ემოციურად და შემოქმედებითად მიმდინარეობს. ამასთან ჩანს, რომ ეს ცვლილებები თავდაპირველად ნაგებობის არქიტექტურულ-კოსტრუქციულ წყობასა და სხეულებრივ აღნაგობაში ცალკეულ ნაწილთა ურთიერთმიმართებით ჩნდება. მხატვრულ-დეკორატიული გადაწყვეტის თვალსაზრისით კი, ჰუჯაბის ხუროთმოძღვარი „ბეთანია-ქვათახევის“ ჯგუფის ძეგლებს ენათესავება.

Ketevan Abashidze

On the Artistic Solution of the Hujabi Church Exterior

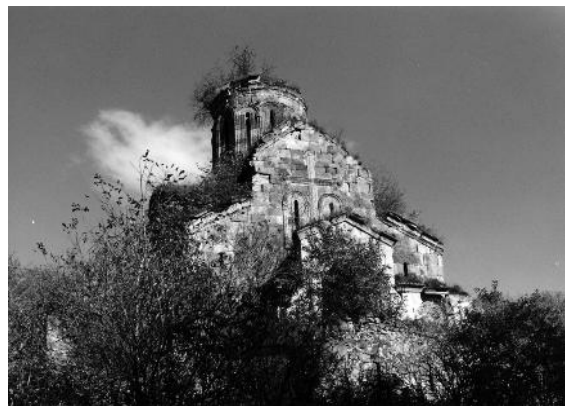
Hujabi church (historic Lower Kartli, present Republic of Armenia) is considered to be a monument of the turn of the 12th c. to the 13th c. or the first half of the 13th c. in the scholarly literature. In terms of the general composition and the decoration system it, indeed, shows affinity with the 12th c. and early 13th c. churches; however, essential differences are also discernible: if the latter are perceived as a whole, Hujabi is `visible` fragmentarily, from different points, which contributes to special dynamism in viewing the church and in this respect it draws closer to the 13th-14th cc. architecture; different is the correlation of the dome and the church body – if in the churches of the 12th c. – first half of the 13th c., predominant is a high dome, in Hujabi it seems even too small, as if in response to the 13th c. Tsugrugasheni church located in the same gorge, where the dome is extremely increased in height; respectively, the church body seems higher and, at the same time, the height of the cross-arms and corner bays is also increased, which results in a greater differentiation of masses. Thus, in Hujabi a reaction to the approach of the preceding period is noticeable in the same way as in the churches of the turn of the 13th c. to the 14th c., but here it is revealed very drastically.



სურ. 5. სამსრეთი ფასადი



სურ. 1. გუმბათი აღმოსავლეთიდან



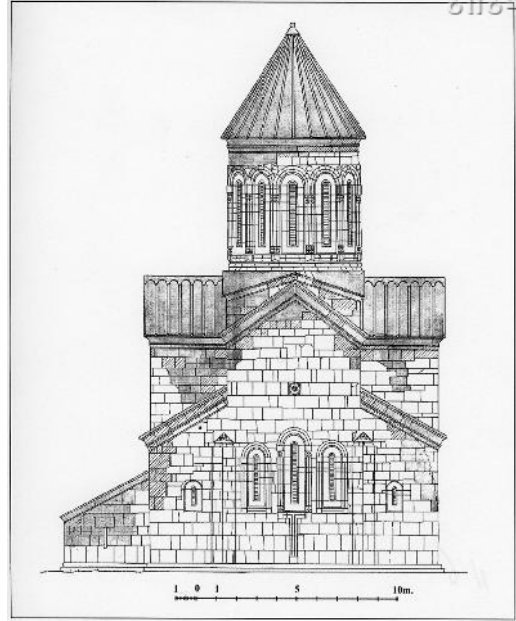
სურ. 2. დასავლეთი ფასადი



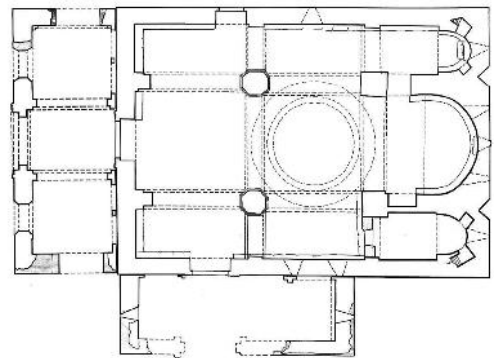
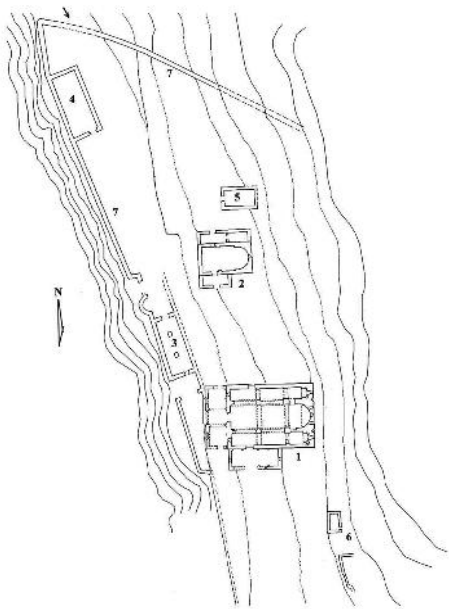
სურ. 3. ჩრდილო-დასავლეთი მხარე



სურ. 4. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



ნახ. 3. ჰუჯაბი, სამხრეთი ფასადი



ნახ. 1. ჰუჯაბის მონასტრის გეგმა ნახ. 2. ჰუჯაბი, გეგმა



წმინდა ევსტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაში

ერთაწმინდაში წმ. ევსტათე პლაკიდას ეკლესიის აგება XIII საუკუნის მეორე მეოთხედში ივარაუდება.¹ ტაძრის ინტერიერი ფრესკებით მთლიანად ყოფილა დაფარული.² მხატვრობის თავდაპირველი ფენის შექმნის პერიოდი უცნობია, თუმცა სავსებით დასაშვებია, რომ იგი ძეგლის აგებისთანავე შეესრულებინათ. ტაძრის მშენებლობის მასშტაბები და ფასადების მდიდარი მორთულობა დამკვეთთა მაღალ სოციალურ წარმომავლობაზე მეტყველებს; არ გამოირიცხება, რომ მხატვრობაც მათივე დაკვეთით შესრულებულიყო.

ტაძრის გვიანდელი შეკეთების დროს ნაღესობით დაუფარავთ ნაგებობის ინტერიერი, რასაც შესწირვია ფერწერული დეკორი. 1960-1970-იან წლებში, ტაძრის რესტავრაციის პროცესში, სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების აღმოსავლეთ ნაწილში, აგრეთვე სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს კედლებზე გაიხსნა გვიან შუა საუკუნეებში შესრულებული ფერწერული ფენა და მასში წმ. დიდმოწამეების - წმ. გიორგის და წმ. ევსტათეს ცხოვრების ამსახველი სფუჟეტები გამოჩნდა.³

1847 წელს, ერთაწმინდაში ყოფნისას, პლატონ იოსელიანს, უნახავს მოხატული ეგვიპტერი, თუმცა, დაზუსტებით ცნობილი არ არის, თუ რომელი პერიოდის მოხატულობაზე საუბრობს მკვლევარი. პ. იოსელიანს გადმოუღია სამკვეთლოს კარის ზემოთ არსებული წარწერა. წარწერა საინტერესოა, როგორც მასში მოხსენიებულ პირთა ვინაობის, აგრეთვე იმ ცნობის გამო, რომელიც ტაძრის მეორედ მოხატვას გვამცნობს. 2012 წელს, ფრესკულ საქტიტორო წარწერაში მოხსენიებული ისტორიული პირების – მეფე როსტომის და დედოფალ მარიამის მიხედვით, მოხატულობის თარიღი 1634-1658 წლებით განისაზღვრა. საქტიტორო წარწერების სრული სახით წაკითხვის შემდეგ გაირკვა, რომ ეკლესია მოუხატავს იერუსალიმის „ჯვარის მამას“ – მელეტიოსს, ტაძრის ქტიტორის იორამ სააკაძის მატერიალური შეწევნით. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ფრესკულ წარწერაში მითითებულია ქორონიკონი, რომლის მიხედვითაც ერთაწმინდის ტაძარი 1654 წელს მოუხატავთ.⁴

პ. იოსელიანის აღწერით,⁵ ერთაწმინდაში წმ. ევსტათეს ცხოვრების საკმაოდ ვრცელი ციკლი ყოფილა წარმოდგენილი: „წმ. ევსტათეს შეხვედრა ირემ-

1 ი. გომელაური, ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, თბ., 1976.

2 იხ: პ. იოსელიანი, დიდი მოურავის გიორგი სააკაძის ცხოვრება, თბ; 1973: 74; Д. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства. Записки общества любителей кавказской археологии, кн. 1, Тфл, 1875, გვ. 170-171; Н. Толстой, Н. Кондаков Русские древности в памятниках искусства, вып. 4, Санкт-Петербург, 1891, გვ. 72; საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. V, თბ; 1990, გვ. 157.

3 იქვე.

4 ი. მამასახლისი, ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობის თარიღი და მისი ქტიტორები. რელიგია, 2014, 1, გვ. 31-40.

5 პლატონ იოსელიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 74.

თან”, „წმ. ევსტათეს მიერ რომის ეპისკოპოსისგან ქრისტეს სჯულის მიღება ქრისტიანული ტაძრის წინ”, „თეოფისტეს ცოლის აღაპისა და თეოფისტეს შვილების დაკარგვა”, „უდიდესი შეცდუნების შემდეგ სასწაულით მათი მონახვა”, „იმპერატორ ადრიანეს ბრძანებით ევსტათესა და მისი ოჯახის წევრთა მხეცთა საჯიჯგნად გადაცემა”, „სასწაულით მათი გადარჩენა”, „ახალი სასჯელი – მათი დაწვა სპილენძის გახურებულ ღუმელში . . .”⁶

გ. ხორგუაშვილის ცნობით, ტაძრის ინტერიერი მთლიანად ყოფილა მოხატული მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის და წმინდა მოწამეთა ცხოვრების სუჟეტებით, სადაც რაოდენობრივად ჭარბობდა წმ. ევსტათეს ცხოვრებისა და წამების ამსახველი სცენები. მისივე აღწერილობით, ამ ტაძარში სხვა სცენებიც ყოფილა, მაგრამ რუსეთის იმპერატორის საქართველოში ჩამოსვლასთან დაკავშირებით ტაძარი საგანგებოდ შეუკეთებიათ და ფრესკები კირის ხსნარით შეუთეთრებიათ.⁷

ერთაწმინდის მოხატულობამ დღემდე დაზიანებული სახით მოაღწია, მაგრამ შემორჩენილი ნაწილები მაინც იძლევა მოხატულობის თაობაზე მსჯელობის საშუალებას.

ტაძრის ცენტრალური, დასავლეთი კარიდან შესვლისას მხედველობის არეში, პირველ რიგში, საკურთხევლის ორსავე მხარეს, ჩრდილო-აღმოსავლეთით – წმ. ევსტათეს ხილვის და სამხრეთ-აღმოსავლეთით – წმ. გიორგის მიერ ლასია ქალაქის სასწაულის ამსახველი სცენები ხვდება. მათ ქვემოთ, მოხატულობის შემსრულებელს დეკორატიულ ჩარჩოში მოქცეული საქტიტორო ფრესკული წარწერები განუთავსებიათ. მხატვრობის მთავარი იდეური ცენტრიც სწორედ ეს ორი კომპოზიციაა. საკურთხევლის მიმდებარე კედლებზე გამოსახული თითო სცენა თავისი ზომით მომიჯნავე კედლებზე გამოსახულ ორ სცენას შეეფარდება. ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე წმ. ევსტათეს და წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლებიდან სამ-სამი სცენაა წარმოდგენილი. კერძოდ, წმ. ევსტათეს ციკლს კიდევ ერთი სცენა ემატება, წმ. ევსტათეს შვილთა მარტვილობის ამსახველი, რომელიც სამკვეთლოს კარსა და საკურთხევლის კუთხეს შორისაა მოთავსებული.

მოპირდაპირე მხარეს სადიაკვნეს კართან მიდგმულია წმ. სანაწილე, სადაც ტაძრის მთავარი სიწმინდე – წმ. ევსტათეს მკლავი ინახებოდა.⁸

ნათელია, რომ ერთაწმინდის ეკლესიის მომხატველი – მელეტი ფერწერული შემკულობისთვის სცენების არჩევისას ყურადღებას წმ. მხედრების თემაზე აჩერებს.

წმ. ევსტათეს ცხოვრების ციკლი სამკვეთლოს კარს ზემოთ წარმოდგენილი სცენით – წმიდა მოწამის ხილვით იწყება. შემდგომ, ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში, განვითარებული ცხოვრების ციკლის სუჟეტები სამ რეგისტრადაა განაწილებული. პირველ რეგისტრში წმ. ოჯახის ტრაპეზია, მეორე მათს ნათლისღებას ასახავს, მესამეში კი წმ. ოჯახია გამოსახული, ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურებით. მხატვარი წმ. ევსტათეს ციკლს

6 იქვე.

7 გიორგი ხორგუაშვილი წყაროს არ უთითებს და არ ვიცი თუ რა საფუძველი უდევს მის მოსაზრებას. იხ: გ. ხორგუაშვილი, თეველორე თავდადებული. თბ., 2000, გვ. 59-60.

8 ეს შედარებით გვიანი ხანის მოგვიანო ხანის სანაწილეა ფერწერით მორთული.

ასრულებს სამკვეთლოს კარსა და საკურთხეველის კუთხეს შორის მოთავსებული წმ. ევსტათესა და მისი ოჯახის წევრების მარტვილობის სეუქეტი, სადაც ცეცხლოვან რვალის კუროს წიაღში მცირეწლოვან ყრმებთან ერთად მშობლებიც არიან გამოსახულნი. სცენას ახლავს ასომთავრული წარწერა, რომელიც ამგვარად იკითხება: **წ[ა]მ[ე]ბ[ა] [- -] წ[მინდ]ა ე[ესტ]ატ[ეს] შ[ე]ილთა.**⁹

ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის მოხილვისას ცხადი ხდება, რომ ოსტატი რეპერტუარის არჩევანის დროს სარგებლობს როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური ნიმუშებით და ერთგვარ სინთეზურ, გადააზრებულ, გადამუშავებულ პროგრამას გვთავაზობს, რომელიც თავისთავში იტევს ეპოქისეული ნიშნების თავისებურებებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წმ. ევსტათეს ციკლის თხრობა მისი ხილვით იწყება (სურ.1). აღნიშნული ეპიზოდი კულმინაციაა წმინდანის ცხოვრებაში, რამაც მისი მოქცევა განაპირობა. მხატვარი წმ. ევსტათეს ხილვას მთიანი პეიზაჟის ფონზე წარმოგიდგენს. საკმაოდ დიდი ზომის სცენა დღეისათვის ფრაგმენტულად არის შემორჩენილი. ამჟამად იკითხება ირემი, მის რქებში ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებით, მთიანი რელიეფის ფრაგმენტები და ირმის ჩლიქი. მოძრაობაში გადმოცემულ ირემს თავი უკან, წმინდანისკენ აქვს მიბრუნებული. ირმის რქებში ჩაწერილია მასიური ჯვარი, რომლის ჰორიზონტალური მკლავი უფრო გრძელია, ვიდრე ვერტიკალური. ჯვრის საყრდენი ირმის რქებს შორისაა მოქცეული. პირუტყვის განტოტვილი რქები სამკაულის ფუნქციას ასრულებს და თითქოს ამშვენებს ჯვარს.

წმ. ევსტათეს ცხოვრების ციკლის სცენებიდან ქართულ სახვით ხელოვნებაში ყველაზე ხშირად მისი ხილვა გვხვდება. ამას გარდა, წმ. ევსტათეს ხილვის სეუქეტები ძალზე პოპულარული იყო ქრისტიანულ აღმოსავლეთშიცა და დასავლეთშიც. წმ. ევსტათეს ხილვის სახვითი ტრადიცია წინ უსწრებს კიდევ წმ. ევსტათეს ცხოვრების ლიტერატურულ ტრადიციას.¹⁰ ქართულ სახვით ხელოვნებაში წმ. ევსტათეს სასწაულებრივი ხილვის სცენები ადრეული შუა საუკუნეებიდანვე ვრცელდება და განვითარებული და გვიანი შუა საუკუნეების

9 როგორც ჩანს, წარწერები ახლდა სხვა იკონოგრაფიულ სცენებს, მაგრამ ისინი აღარ იკითხება.

10 ქრისტიანულ ჰაგიოგრაფიაში წმინდა მეომართა მარტვილობები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. მათ შორისაა წმ. ევსტათეს ცხოვრებაც, რომელიც, ტრადიციული თვალსაზრისის თანახმად, თავდაპირველად დაიწერა ბერძნულ ენაზე. ამასთანავე, არსებობს საწინააღმდეგო მოსაზრებაც. მეკლევართა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ იგი VI საუკუნეში ან VIII საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა შესრულებულიყო ლათინურ ენაზე. რაც შეეხება ქართულ ნუსხებს, დღემდე ჩვენამდე მოაღწია წმ. ევსტათეს ცხოვრების კიმენტურმა და მეტაფრასულმა რედაქციებმა არაერთი ნუსხის სახით. იხ. ე. გაბიძაშვილი, ქართული ნათარგმნი ჰაგიოგრაფია, ტ.1, თბ; 2004, გვ. 186-187. ასევე: ძველი მეტაფრასული კრებულები, სექტემბრის საკითხავები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და საძიებლები დაურთო ნ. გოგუაძემ, თბ; 1986, გვ. 521. იხ. ასევე გიორგი მთაწმინდელის თვენი (სექტემბერი), გამოსცა, გამოკვლევა, საძიებლები და ლექსიკონი დაურთო ლალი ჯღამაიამ, ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები, ტ. IX, თბ; 2007, გვ. 295-302; იხ. გიორგი მთაწმინდელის „დიდი სვინაქსარიდან“, გამოცემული მ. დოლაჯიძის მიერ, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი 2003 წ. თბ., 2003.

ძეგლებშიც გხვდება: წებელდის კანკელის ფილა (VII–VIII სს.),¹¹ მარტვილის ტაძრის რელიეფი (VII ს.),¹² ატენის სიონის რელიეფი (VII ს.),¹³ ნათლისმცემლის სტელა (VII–VIII სს.),¹⁴ ხეთის სამრეკლოს რელიეფი (XV–XVI სს.), ერთაწმინდის ეკლესიის რელიეფი (XIII ს.),¹⁵ იფრარის ეკლესიის ფასადის მხატვრობა (XI ს.),¹⁶ სოზიტა მარიამი (XIII ს.),¹⁷ ნუზალი (XIII ს.),¹⁸ საფარა (XIV ს.),¹⁹ კაიშე თარინგ-ზელი (XIV ს.), ლაღამი (XIV ს.),²⁰ ლაშთხვერი (XIV ს.), ქორეთი,²¹ ერკეთი, იღემი,²² ჩუკული (XVIII ს.), სასხორის მთავარანგელოზთა ტაძარი (XVII ს.) და ჩვენს საკვლევი ძეგლის – ერთაწმინდის გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობა.

წმ. ევსტათეს ხილვის ამსახველ მასალაზე საუბრისას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ქართული ხატწერის და ნაქარგობის ნიმუშები.²³ გარდა ამისა, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საგანძურის ფონდში ინახება წმ. ევსტათეს ხილვის ამსახველი ორი ჭკეპური ხატი, რომლებიც ერთაწმინდის სიძველეთა კუთვნილებას წარმოადგენს (ექსპონატი ქ. № 747, № ქ. 748) და გვიან შუა საუკუნეებშია შესრულებული.

წმინდა ევსტათეს ხილვა ერთი იმ თემათაგანია, რომელიც თითქმის არ გვხვდება ბიზანტიის, ბალკანეთისა და რუსეთის მხატვრობაში. სამაგიეროდ, იგი ფართოდ არის გავრცელებული ახლო აღმოსავლეთის, კერძოდ, კაპადოკიურ, მესოპოტამიურ და ქართულ ხელოვნებაში.^{24 25}

11 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Тб., 1977, გვ. 61.

12 იქვე, გვ. 51.

13 იქვე, გვ. 41-42.

14 კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ.; 1998, გვ. 289-291.

15 ი. გომელური, ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, თბ.; 1977, გვ. 58.

16 Н. Аладашвили, А. Вольская, Фасадные росписи Верхней Сванети (X-XVIII), Ars Georgica, 9, თბ., 1987, გვ. 97-98.

17 ა. ვოლსკაია, კედლის მხატვრობის ფრაგმენტები „სოზიტა მარიამის“ ქართულ ტაძარში, საქ. სსრ. მეც. აკადემიის მოამბე, ტ. XV, 6, თბ., 1954, გვ. 473-478.

18 იქვე, გვ. 476.

19 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, თბ., 1970, გვ. 34.

20 მ. ყენია, ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა. მაცნე (იანვს), 1996, 1, გვ. 146-165.

21 ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 195.

22 იქვე, გვ. 154.

23 გ. ბარათაშვილი, ნ. ბურჭულაძე ფერწერული ხატები და ნაქარგი ქსოვილები წმინდა ესტატე პლაკიდას გამოსახულებით საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, 3 (48-B), საზოგადოებრივ მეცნიერებათა სერია, თბ., 2012, გვ. 310-336.

24 N. Thierry, Un problème de continuité ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes. Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 121e année, 1, 1977, gv. 98-145.

25 მ. დიდებულიძის აზრით, წმ. ევსტათეს თაყვანისცემა საქართველოში არ იყო მხოლოდ კაპადოკიიდან შემოსული ნიმუშების გავლენის შედეგი, იგი თავის საწყისს უფრო მეტად ეროვნული ფესვებიდან იღებს. წმ. ევსტათეს ხილვის პოპულარობა საქართველოში, შესაძლოა, გამოწვეული იყო ერთგვარი შინაარსობრივი და სიმბოლური პარალელიზმით „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ზოგიერთ ამბავთან (კერძოდ, მირიანის ნადირობასთან),

აღნიშნული სფუჟეტი უკვე ცნობილი იყო კაპადოკიაში, რაზეც მოწმობს VII საუკუნის მავრუკანის №3 ეკლესიის მოხატულობა. ასევე საღას ეკლესიაში შემორჩენილი ჯვრის მტვირთველი ირმის თავის სკულპტურული ფრაგმენტი, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ მესოპოტამიაშიც ეს სფუჟეტი უკვე ცნობილი იყო VI საუკუნეში.²⁶ ნიშანდობლივია, რომ წმ. ევსტათეს ხილვის კომპოზიციის ქართულ რედაქციაში წმ. მხედარს მშვილდ-ისარი უჭირავს, ხოლო კაპადოკიაში მას შუბი უპყრია. აღსანიშნავია, რომ წმ. ევსტათეს ხილვა არაერთმა კაპადოკიურმა მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშმა შემოგვინახა. მაგ.: ჩავუშინის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია (VII-IX სს.), ურგუპის პანჩარლიკ კილისე (IX-XII სს.); ეკლესია №3 გულუ დერეში (X ს. I ნახევარი), წმ. იოანე ნათლისმცემლის №4 ეკლესია გულუ დერეში (913-920 წწ.); თავშადნი კილისე (913-945 წწ.); ჩავუშინეს დიდი სამტრედე (963-969 წწ.); საკლი კილისე გორემში (XI ს. ბოლო მეოთხედი) და წმ. ევსტათეს ეკლესია გორემში (XI ს.).²⁷

ყველა ამ შემთხვევაში წმ. ევსტათე ნაჩვენებია ცხენზე მჯდომი, ისრის გასროლისას, ირმის რქებში კი ჯვარი ან ქრისტეს ნახევარფიგურაა. აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა მხატვრულ წრეში იკონოგრაფიული სფუჟეტი განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი. ბალკანეთსა და რუსეთში წმ. ევსტათეს ხილვა არ გამოისახება მონუმენტურ ფერწერაში 1453 წლამდე, თუ არ ჩავთვლით XIII საუკუნის არტას წმ. ბასილის ეკლესიის ძლიერ დაზიანებულ გამოსახულებას. პარალელური მასალა მინიატურებში, კერძოდ, IX საუკუნის სამ ფსალმუნში – ხლუდოვის (IX ს. 97v)²⁸ ათონის პანტოკრატორის მონასტრის (IX ს. II ნახევარი, Paris gr. 20)²⁹ და ბარბერინის ფსალმუნთა (Vat. gr. 372, f. 166v) 1092-1118 წლების მინიატურებში.³⁰ ნიშანდობლივია, რომ სამივე ფსალმუნში წმ. ევსტათე მუხლმოდრეკილია ქრისტეს ნახევარფიგურის წინაშე. ხლუდოვის და პარიზის ფსალმუნებს შორის სფუჟეტური მსგავსება შეინიშნება: ამ ორ ფსალმუნში წმ. ევსტათეს გამოსახულება ასოციატიურად უკავშირდება წმ. პეტრე მოციქულის მცირე ზომის ფიგურას, რომელიც ღმრთაებრივმა სინათლემ იხსნა საპყრობილიდან. ეს გამოსახულება საქმე მოციქულთას XII თავის VII მუხლის ილდუსტრაციაა. დასახელებულ ფსალმუნში ვკითხულობთ: „და აჰა ანგელოზი უფლისა ზედა – მოადგა, და ნათელი გამობრწყინდა სახლსა მას შინა; და ჰსცა გუჭრდსა პეტრესსა და განადგობა იგი, და ჰრქუა მას: აღჰსდგე ადრე. დაჰსცვუნეს ჯაჭვნი იგი ჰელთაგან მისთა.“ ხლუდოვის ფსალმუნში (fol. 97) წმინდანი ცხენზეა ამხ-

აგრეთვე, ქართულ კულტურაში არსებულ ირმის საკრალურ მნიშველობასთან. იხ: მარიამ დიდებულძე, „წმ. ევსტათეს ხილვა“ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 2, თბ., 1990, გვ. 204.

26 N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 98-145.

27 C. Jolivet-Levi, Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords, Paris, 1991, გვ. 15, 23, 31, 37, 86, 113, 187, 219.

28 М. Щепкина, Миниатюры Хлудовской Псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века, М., 1977, გვ. 318.

29 S. Dufrenne, L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, II, fol. 5v, Paris, 1966, pl. 35.

30 J. Anderson, P. Canart, Chr. Walter, The Barberini Psalter, Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372, Zürich, 1989; J. Anderson, The Date and Purpose of the Barberini Psalter. Cahiers Archeologiques, 31, 1983, გვ. 35-60.

ედრებული, მაგრამ იგი აქაც ლოცვისას არის წარმოდგენილი, მშვილდ-ისარიში წაზე დაუდევს, ხელები კი ქრისტესკენ აქვს გაწვდილი. გამოსახულება თითქოს გაოცებას და საუბრის მომენტს ასახავს. ეს სცენა მოგვიანებით ასევე მეორდება 1066 წლით დათარიღებულ კონსტანტინეპოლის სტუდიოსის მონასტრის ფსალმუნში (ბრიტანეთის მუზეუმი, 130v), და XIII საუკუნის ჰამილტონის (ბერლინი, გრავეურის კაბინეტი 78, A.9, 136 r) ფსალმუნში. დასახელებულ ხელნაწერთა მინიატურებში ეს სფუჟეტი წარმოგვიდგება 96.11. ფსალმუნის საილდუსტრაციოდ: „ნათელი გამოუბრწყინდა მართალსა და გულითა წრფელთა-სიხარული.“ აღსანიშნავია, რომ ყველა დასახელებულ შემთხვევაში წმ. ევსტათეს ხილვის კომპოზიციაში ირმის რქებში ქრისტეს ნახევარფიგურაა წარმოდგენილი და არა ჯვარი. როგორც ჩანს, IX საუკუნეში – ხატთაყვანისმცემელობის აღდგენის ეპოქაში – ფსალმუნთა მინიატურები წმინდა გამოსახულებების თაყვანისცემის წარმოჩენისადმი იყო მიმართული: ჯვრის ნაცვლად ირმის რქებში ქრისტეს ნახევარფიგურის მოთავსებით ხაზი ესმევა ხატის წინაშე ლოცვის აუცილებლობას. წმ. ევსტათეს გამოსახულებით უფალი თავისი აღსრულებისა და აღდგომის შემდეგ ხსნაზე მიუთითებს. აღსანიშნავია, რომ წმ. ევსტათეს ხილვის სფუჟეტი არცთუ იშვიათად გვხვდება წმ. ევსტათეს ცხოვრების ამსახველი ხელნაწერების საილდუსტრაციოდ, სახელდობრ, XI ს. დასასრულის მინოლოგიონში (Cod. Add. 11870, f.151) და ათონის ესფიგმენუს მონასტრის (cod.14, f. 52 v) ხელნაწერის მინიატურაში. წმ. ევსტათეს ხილვის ორივე კომპოზიციაში ირმის რქებში მაცხოვრის ნახევარფიგურაა. მონასტრის კუთვნილი ხელნაწერის 52v-ზე წმ. ევსტათეს ცხოვრების ციკლია წარმოდგენილი. პირობითად ორად გაყოფილ კომპოზიციაში ზედა ნაწილში წმ. ხილვაა, ქვედა რეგისტრში კი სამი სცენა – წმ. ოჯახის ნათლისღება, წმ. ოჯახის ეგვიპტეში გემით გამგზავრება და, ბოლოს, წმ. ევსტათეს სახლეულის მარტვილობა რვალის კუროში.³¹

ნიშანდობლივია, რომ ბიზანტური პერიოდის ბერძნულ ტაძრებში წმ. ევსტათეს ხილვის სფუჟეტი იშვიათად გვხვდება. კერძოდ, ევბეის წმ. თეკლას ეკლესიის XIII საუკუნის ფრესკაზე.³² რაც შეეხება პოსტბიზანტიურ პერიოდს, ეს სფუჟეტი გამოისახა ათონის დიდი ლავრის სატრაპეზოში და კასტორიის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობაში. ხილვის სფუჟეტი ამკობს იმავე პერიოდის არაერთ ხატს: ვენეციაში ბერძნული ინსტიტუტის მუზეუმში დაცულ XVI ს. დათარიღებულ ხატზე, წმ. ევსტათეს ხილვის კომპოზიციაში ცხენზე ამხედრებული წმინდანის წინ, მთის ბორცვზე მდგომი ირემია, რომლის რქებშიც ჯვარცმული მაცხოვარია ჩაწერილი. მსგავსი სფუჟეტი ამკობს პატმოსის წმ. ევსტათეს ცხოვრების ამსახველ XVII საუკუნის ხატს, სადაც წმ. ევსტათეს ხილვის გარდა, მისი ცხოვრების ექვსი სცენაა წარმოდგენილი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კუნძულ დესბოსის ღიმნოსის მონასტრის მუზეუმის XVI საუკუნით დათარიღებული ხატი, სადაც წმ. ევსტათეს ხილვის იშვიათი რედაქციას ვხვდებით: ცხენზე ამხედრებული წმ. ევსტათე ცდილობს, მშვილდი ესროლოს

31 S.M Pelekanidis, P.C Christou, Ch Maupoulou-Tsioumis, The Treasures of the Mount Athos, Illuminated Manuscripts, Athens, 1973, vol. 1, 210-211, 364-365.

32 A. Coumoussi, Une representation rare de la vision de saint Eustache dans une église greque du XIII siècle, CA, 33, 1985, 51-60, სურ.1.

ირემს, რომლის რქებშიც ჯვარცმაა გამოსახული.³³

უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. ევსტათეს ცხოვრების გავრცობილ ციკლს, რომელიც ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაშია წარმოდგენილი, ქართულ ხელოვნებაში პარალელი არ მოეძებნება. მხოლოდ, ქართულ ხელნაწერთა მინიატურების ცალკეულ ნიმუშებში და მოგვიანო ხანის რამდენიმე ჭედურ ხატზე გვხვდება წმ. ევსტათეს გამოსახულება ოჯახთან ერთად.

თხრობა გრძელდება ჩრდილოეთ კედელზე, სადაც წმ. ევსტათეს ცხოვრებიდან სამი სცენაა წარმოდგენილი. პირველ რეგისტრში ასახულია წმ. ოჯახის პურობის სცენა (სურ. 2). ნახევრად ზედხედში წარმოდგენილ მაგიდაზე ტრაპეზია გაშლილი. მაგიდის გარშემო მსხდომი ფიგურების უესტები მათი საუბრის მომენტს მიგვანიშნებს. კომპოზიციის ცენტრში ვხედავთ ყრმების მცირე ზომის გამოსახულებებს. ერთ-ერთი მათგანი მამისკენ იყურება, მეორე – დედისკენ. წმ. ოჯახი ნაგებობის ოქროსფერი ფასადის ფონზეა წარმოდგენილი. შენობის გვერდითა ნაწილები ღია ღვინისფერია. კარგად განირჩევა წმინდა ევსტათეს და წმინდა თეოფისტას ფეხსაღამები.

ერთაწმინდის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრში მოცემულია წმ. ოჯახის ნათლისღება (სურ. 3). კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია ემბაზის გამოსახულება, რომლის მარცხენა მხარეს წმ. ოჯახია გამოსახული, მარჯვნივ – მღვდელმთავარი წიგნით ხელში და სტიქაროსანი. კომპოზიციის ფონზე გამოსახულია გუმბათიანი ეკლესია, გვერდითი კოშკებით. ფიგურები სამ-მეოთხედით არიან მიმართულნი. წმ. ევსტათეს და მისი ოჯახის წევრები უესტიკულაციით ქრისტიანი ღმრთისმსახურებისადმი მორჩილებას გამოხატავენ. მღვდელმთავარი შუა ხნის მამაკაცის სახითაა წარმოდგენილი; სტიქაროსანი მცირეწლოვანი ყმაწვილია, მას ხელში სამღვდელმთავრო კვერთხი უპყრია.

წმ. ოჯახის ნათლისღების სუჟეტი უცხოა ქართული და, ზოგადად, ქრისტიანული აღმოსავლეთის იკონოგრაფიისთვის, ქრისტიანულ დასავლეთის ხელოვნებაში ეს სუჟეტი ბევრად უფრო პოპულარულია. მაგ.: ლონდონის მეტაფრასის (ბრიტანეთის მუზეუმი 11870) 20 სექტემბრის საკითხავ ტექსტში (XI–XII სს.) წმ. ევსტათეს ხსენების დღეს გვხვდება ოთხი მინიატურა: მედალიონების ერთ გვერდზეა წარმოდგენილი წმ. ევსტათეს ხილვა, ნათლისღება, დაკითხვა იმპერატორთან და მარტვილობა. ეს ფიგურენუ 14-ის 20 სექტემბრის საკითხავში 52 fol. მოთავსებულია წმინდა ევსტათეს ცხოვრების სუჟეტები და მათ შორის წმ. ოჯახის ნათლისღება

ერთაწმინდის ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის მესამე რეგისტრში მშობლებთან ერთად მცირე ზომის ყრმებს ვხედავთ (სურ. 4). ფიგურები ფრონტალურად არიან წარმოდგენილნი. წმ. ევსტათე მხედრის რეგალიებითაა გამოსახული. მას მარჯვენაში შუბი უპყრია, მარცხენათი კი ყრმის ხელი უჭირავს. აბჯარი მისი მონაცრისფროა, მოსასხამი კი – წითელი. წმ. თეოფისტას მარჯვენა ხელი ყრმისთვის ჩაუჭიდა, ხოლო მარცხენა ხელით განდიდებას გამოხატავს.

წმ. ოჯახის ფრონტალურად მდგომ ფიგურებს რამდენიმე პარალელი დაეძებნება. ისინი ერთად არიან გამოსახულნი ყინცვისის მოხატულობაში. მს-

33 Katerina Amprazogoula, La vision de saint Eustathe dans la peinture post-byzantine, Zograf -A Journal of Medieval Art, 2008, №32, Belgrade, გვ. 163-172.

გავსი სფუჟეტი ამკობს მოგვიანო ხანის ორ ხატს. აქედან ერთი ერთაწმინდის სიძველეებიდანაა და დღეს შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელწიფო მუზეუმის ფონდშია დაცული. წმ. ოჯახის გამოსახულება ნაქარგობის ორიოდე ნიმუშმა შეგვინახა. მათგან ერთი სამთავროს დედათა მონასტერში ინახება, მეორე კი ინგლისში, კერძო კოლექციაშია დაცული. მკვლევართა აზრით, ორივე მათგანი სოფიო თარხან-მოურავის ნახელავია.³⁴ წმ. ოჯახის გამოსახულება ამკობს ასევე ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულ ორი ქართული ხელნაწერის: A 442 (XVI ს.-11v) და H 342 (1661 წ.-429r) მინიატურას.

X საუკუნიდან წმ. ევსტათეს ხშირად გამოსახავენ ოჯახის წევრებთან ერთად. ამ შემთხვევაში იგი ტრადიციულად გამოსახება არა მხედრის, არამედ მოწამის სახით. ბიზანტიაში წმ. ევსტათეს ოჯახების და ქორწინების მფარველად მიაჩნდათ. წმ. ოჯახის ასეთ გამოსახულებებს, ძირითადად ვხვდებით კრიკტის კაპელებში, კერძოდ, საფლავის დანიშნულების ადგილებში. მაგ.: ხოზიოს ლუკას კათოლიკინის კაპელის ჩრდილო-დასავლეთ თაღზე (1030-1040 წწ.), კიევის წმ სოფიის ტაძრის გარე გალერიის ფერწერაში და ვატიკანის სახარების მინიატურაზე (Vat. gr. 1156, f. 253v) XI ს. მესამე მეოთხედი.³⁵ როგორც ირკვევა, წმ. ევსტათეს გამოსახულებები ოჯახის წევრებთან ერთად პოპულარული იყო პოსტიზანტიური პერიოდის საბერძნეთის და ბალკანეთის ფერწერაში. წმ. ევსტათე ვაჟებთან ერთადაა გამოსახული რიმნიკუ ვილჩეს დიდმოწამე პარასკევას ეკლესიაში (XVII ს.)³⁶ და მეცოვოს მონასტერში (XVII ს.)³⁷. ის მეუღლესთან და შვილებთან ერთადაა გამოსახული ხორეზის მონასტერში (1694 წ.)³⁸ და არბანასის შობის ტაძრის გალერეაში (1649 წ.)³⁹.

წმ. ევსტათეს ცხოვრების ციკლი სრულდება წმინდანის შვილების მარტვილობის სფუჟეტით, რომელიც სამკვეთლოს კარსა და საკურთხეველის კუთხეს შორისაა მოთავსებული (სურ. 5). რვალის კუროში მსხდომ წმ. ოჯახს ცეცხლოვანი ენები გარშემოსაზღვრავს. ისინი ზეაწეული ხელებით განდიდებას, სიხარულსა და მადლიერებას გამოხატავენ. ქართულ ხელოვნებაში წმ. ოჯახის მარტვილობის ამსახველი სფუჟეტი არ შემონახულა. ეს სფუჟეტი უცხო არაა ქრისტიანული ხელოვნებისთვის: მაგ: ბასილი II-ის მენოლოგიონი (Vat. gr. 1613)⁴⁰, სადაც მხოლოდ წმინდა ოჯახის მარტვილობის სცენაა რვალის კუროში. მსგავსი სფუჟეტი გვხვდება თოკალი ქილისეში, გორემში (950-960 წწ.)⁴¹, სადაც ოთხი წმინდანი რვალის კუროშია გამოსახული. წმ. ოჯახის მარტვილობის მსგავსი გამოსახულებაა წარმოდგენილი ბასილი II-ის მინოლოგიაზე (XI ს. დასაწყისი)⁴², ასევე XI ს. დასასრულის ორ მეტაფრას მინოლოგიაზე. მათგან ერთი დღეს ლონდონში, ბრიტანეთის მუზეუმშია, მეორე – ვენეციაში, მარჩიანას ბიბლიოთეკა-

34 ნაქარგი ხატების შესახებ იხ. გ. ბარათაშვილი, ნ. ბურჭულაძე დასახ. ნაშრ., გვ. 310-336.

35 Е.М. Саенкова, Н.В. Герасименко, Иконы Святых Воинов, (М., 2008), გვ. 74-75

36 იქვე, გვ. 74-75.

37 იქვე, გვ. 74-75.

38 იქვე, გვ. 74-75.

39 იქვე, გვ. 74-75.

40 იქვე, გვ. 74-75.

41 იქვე, გვ. 74-75.

42 იქვე, გვ. 74-75.

ში (Cod. gr. Z. 586, f. 156).⁴³ წმ. ევსტათეს მარტივილობის სფუჟეტი ამკობს ათონის ესფიგმენუს მონასტრის მინოლოგიონს (cod. 14, f. 52 v)⁴⁴, კენის მენოლოგიონს (Venet. Marc. 586, fol. 156 r.)⁴⁵, წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიას სტარო ნაგორიხინოში (1316-1318 წწ.)⁴⁶ და XV ს. დასაწყისის ათონის წმ. ათანასეს დიდი ლავრის სატრაპეზოს.⁴⁷ გრანჩანიცას ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის 1321 წლით დათარიღებულ მოხატულობაში, წმინდანის მარტივილობის სფუჟეტში საინტერესო დეტალია ჩართული: ერთ-ერთი ვაჟი ცოცდება ხარში, რათა ოჯახთან ერთად იმარტვილოს.⁴⁸

გარდა ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ცხოვრების ამსახველი სფუჟეტებისა, წმ. ევსტათეს ფიგურა გამოუსახავთ სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრში, სადაც, მასთან ერთად, წმ. გიორგის გამოსახულებასაც ვხვდავთ (სურ. 6). ისინი სრული ტანით, ფრონტალურად არიან წარმოდგენილნი – წმ. ევსტათე შუა ხნის მამაკაცის, ხოლო წმ. გიორგი უწვერო ჭაბუკის სახით. აბჯრებით შემოსილი წმ. მოწამენი მეომრის რეგალიებით აღჭურვილნი გამოუსახავთ. მარჯვენა ხელში გრძელი ერთპირა შუბები უპყრიათ, მარცხენა კი ხმლის ვადაზე უდევთ. ამ ორი წმინდანის წყვილადი გამოსახულება იშვიათია ქართულ ხელოვნებაში. ერთაწმინდაში მათი ერთად გამოსახვა განპირობებული უნდა იყოს საქართველოში ამ ორი დიდმოწამისადმი განსაკუთრებული პატივისცემითა და სიყვარულით.

აღსანიშნავია, რომ ქრისტიანული აღმოსავლეთისგან განსხვავებით ქრისტიანულმა დასავლეთმა წმ. ევსტათეს ცხოვრების უფრო მეტი სფუჟეტი განავითარა. ისინი ნარატივის სახით მოუთხრობენ მრევლს წმ. ევსტათეს ცხოვრების ცალკეული ეპიზოდებს. დაწვრილებითი თხრობას ვხვდებით კრუმაჟერის კოდექსზე (XIV ს), კენტენბერის მოხატულობის პროგრამაში, შარტრის (XII ს) და სანსეს კათედრალის ვიტრაჟებზე.

ტაძრის ნაწილობრივ მოხატვა გვიანი შუასაუკუნეების საქართველოში და, ზოგადად, სამართლმადიდებლოში არცთუ იშვიათად გვხვდება. მაგალითად, გელათის მთავარ ტაძარში, ანანურში, ნიკორწმინდაში, სამთავისში, სამთავროში, სვეტიცხოველში, მარტილში, კულაშში და სხვა. აქედან გამომდინარე, ერთაწმინდის მოხატულობის სქემა უჩვეულოდ არ ჩანს.

ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა ძალზე თავისებურია. აქ არ გხვდება ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლი. მოხატული არაა არც საკურთხეველი და არც გუმბათი. ოსტატი არჩევანს მხოლოდ და მხოლოდ ორი დიდმოწამე მხედრის – წმ. ევსტათეს და წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველ სფუჟეტებზე აგებს. ერთაწმინდის მოხატულობაში წმ. დიდმოწამე გიორგის თემის შემოტანით ვნების თემას და მოწამეობის არსს ესმევა ხაზი.

აღნიშნულიდან გამომდინარე შეიძლება გაჩნდეს კითხვა, თუ რატომ

43 N. Patterson-Sevcenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago-London, 1984, 18, 122.

44 S.M. Pelekanidis, P.C. Christou, Ch. Mauropoulou-Tsioumis, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 210-211, 364-365, 331-332.

45 E.M. Саенкова, Н.В. Герасименко, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 74-75.

46 იქვე, გვ. 74-75.

47 იქვე, გვ. 74-75.

48 იქვე, გვ. 74-75.



დაუბრუნდნენ გვიანი შუა საუკუნეების ქართველი ოსტატები ადრეულ ხანის ქართულ და, ზოგადად, ქრისტიანული ხელოვნებაში გავრცელებულ წმ. ევსტათეს თემას. როგორც ჩანს, დიდმოწამე წმ. გიორგის დარად, საქართველოში არასოდეს განელებულა ინტერესი წმ. ევსტათესადმი და XVII საუკუნეში, მისი ცხოვრების ციკლი კიდევ ერთხელ იქნა ასახული მისივე სახელობის ტაძარში.

ქრისტიანული სწავლების მიხედვით, წმ. მხედრები თავიანთი მოწამეობრივი ღვაწლით ქრისტეს გზას გადიან და მას მიემსგავსებიან. ამასთანავე წმ. მხედრების თემის წარმოდგენა გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში არა მხოლოდ მოწამეობის თეოლოგიურ საზრისს ასახავს, არამედ მასში ერთგვარად გამოძახილს ჰპოვებს ეპოქალური სინამდვილე. მიუხედავად მძიმე პოლიტიკური და ეკონომიკური მდგომარეობისა, ქართველი დიდებულები ცდილობენ, საკუთარი ღვაწლი შეიტანონ ქვეყნის სულიერი და კულტურული კრიზისიდან გამოსაყვანად.

ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობა, მიუხედავად ფრაგმენტულობისა, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის საყურადღებო ნიმუშია, გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ მიუხედავად შიდა არეულობებისა და გარეშე თავდასხმებისა, იორამ თარხან-მოურავი იწვევს იერუსალიმის ჯვარის მამას – მელეტიონს და მას ავალებს საგვარეულო მონასტრის მთავარი ეკლესიის მოხატვას. ერთაწმინდის ფერწერის შემთხვევაში იმ მნიშვნელოვან ფაქტთან გვაქვს საქმე, როცა ჩვენ თანმხლები ფრესკული წარწერებით ზუსტი ქორონიკონი მოგვეპოვება და ამასთანავე მასში მოხსენიებული ისტორიული პიროვნებების ღვაწლიც ჩვენ თვალწინ გაცხადდება. ერთაწმინდის მოხატულობა გვიანი შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი ტიპური ნიმუშია. მართალია, ამ ეპოქის ფერწერა შესრულების მანერის თვალსაზრისით, ვერ შეედრება წინარე საუკუნეების ხელოვნების ნიმუშებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თავის სიტყვას ამბობს ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიაში.

ერთაწმინდის კომპლექსი, გვიან შუა საუკუნეებშიც არ კარგავს სასულიერო და კულტურული ცენტრის მნიშვნელობას. ძნელბედობის ხანაშიც კი აქ არ გამქრალა შემოქმედებითი მუხტი. ოსმალეთში გადახვეწილი გიორგი სააკაძის ვაჟის, იორამის, თაოსნობით დაიწყო საგვარეულო მონასტრის ფრესკული დეკორით შემკობა. მოხატულობა თავისი იკონოგრაფიული პროგრამით ერთგვარი სინთეზია აღმოსავლეთ საქრისტიანოს მხატვრული კერებიდან მომდინარე იკონოგრაფიულ სახისმეტყველებისა და დასავლურ ევროპული სახვითი ტრადიციისა. ერთაწმინდის მოხატულობაში მკაფიოდ მჟღავნდება პოსტიბიზანტიური ხელოვნების ძირითადი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები და, მეორე მხრივ, მრავალსაუკუნოვანი ქართულ მონუმენტურ მხატვრულ ტრადიციას ნაზიარები ფორმით განცდა და სახვითი ტრადიცია.

რაც შეეხება ერთაწმინდის ტაძრის ფერწერის შესრულების მანერას და ფერთა პალიტრას, იგი პალეოლოგოსური ხანის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია. იკონოგრაფიულ სცენებში გამოსახული ფიგურები მძიმე და მასიურია. მონასმები დიდ ფერადოვან ლაქებადაა დადებული, რომლებზეც მოთეთრო შუქ-ჩრდილებია დატანილი. ფიგურებს გარშემო მსხვილი შავი კონტურული ხაზი გარშემოწერს. სახეები ძალზე მეტყველია. ისინი თითქოს ხატმწერის მიერაა დაწერილი. ყველა მონასმს განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა. სახის სარჩულად ყველა სცენაში გამოყენებულია მონაცრისფრო-მოდვინისფრო



ტონალობა. თითოეული სცენა ერთმანეთისგან მოწითალო-მოყავისფრო მსხვილი ზოლით გამოიყოფა. ფერადოვნების მხრივ ერთაწმინდის მოხატულობა მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. ფერთა პალიტრა, ძირითადად, ცივ ტონებზეა აგებული. ყველა სცენაში ფონები ორ რეგისტრიანია: ზედა მონაცრისფროა, ქვედა კი მოწითალო-მოყავისფრო. იგი ამ ეპოქის ნიმუშების მსგავსად, მშრალია და უსინათლო. წმ. ევსტათეს ამსახველ ორიოდ სცენის გარდა, სადაც ფონად ფურცლოვანი ოქროა გამოყენებული, გვიან პალეოლოგოსური ნიმუშების მსგავსად ზოგიერთ სცენაში არქიტექტურული ნაგებობები და წაკვეთილ მთები მოჩანს, რომლებზეც თეთრას საშუალებით გამონათებებია დატანილი.

გვიანი შუა საუკუნეების ეპოქისეული ნიშნები გამოვლინა ასევე ერთაწმინდის მოხატულობის იკონოგრაფიული სცენის აგებისას. ტაძრის ინტერიერში მოხატულობა ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავების რეგისტრებად და ნახევარრეგისტრებად ისეა დაყოფილი, რომ ერთგვარი სიმეტრიულობა და ამასთანავე კარგად გააზრებული ოსტატობა იგრძნობა. სცენათა ამგვარი აგებით ერთაწმინდის მოხატულობა პოსტიზანტიური ხელოვნების ნიმუშია, რაც ნათლად ჩანს კედლის სიბრტყის მაქსიმალურ დატვირთვაში, განსხვავებული სიმაღლის რეგისტრებად აგებაში, სხვადასხვა ზომის ფიგურათა მონაცვლეობაში. მაგრამ ამავე დროს ინარჩუნებს მის თანამედროვე კრეტული სკოლის მხატვრულ ტრადიციას და მკაცრად მოჩარჩოებული წითელი სინგურის მსხვილი ზოლით მოხატულობის ერთიან სისტემაში ერთიანობაში მოიაზრებს.

ერთაწმინდის მოხატულობა მისი თანადროული ფერწერის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. შესრულების დონე და გამორჩეული წერითი მანერა მას თანამედროვეთა შორის მნიშვნელოვან ადგილს განუკუთვნებს და, ამასთანავე, აახლოებს ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა და ათონის პოსტიზანტიური პერიოდის მაღალპროფესიულ ძეგლებთან.

ერთაწმინდის ტაძრის ფრესკული დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამა და სტილისტური თავისებურებები საინტერესო მასალას იძლევა გვიანი შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის შესწავლისათვის. აქედან გამომდინარე, აღნიშნული საკითხის კვლევა და მის საფუძველზე მიღებული დასკვნები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს გვიანი შუა საუკუნეების ფერწერის შეუსწავლელი ნიმუშების შესასწავლად, ასევე ამ რეგიონის და თვით ტაძრის ისტორიისათვის.

Irma Mamasakhlishi

Life Cycle of St. Eustathius in the Murals of Ertatsminda Church

The murals of Ertatsminda church are quite deteriorated at present, but the remaining parts make it possible to analyse the mural decoration.

Entering the church through the main, west door, the sight is immediately caught by the scenes on both sides of the chancel – Vision of St. Eustathius (north-east) and Miracle of St. George at Lasia city (south-east). Below these, donor inscriptions in decorative frames are placed. These two compositions form conceptual centre of the entire mural decoration. Each scene represented on the walls adjoining the chancel, are correlated with those on the north and south walls, in terms of their dimensions. Three scenes from the life-cycle of St. Eustathius and St. George are depicted on south and north walls. Life cycle of St. Eustathius includes Martyrdom of his children – between the prothesis door and the chancel corner. On the opposite side, by the diaconicon door, a holy reliquary is placed, where the main relic of the church, St. Eustathius' arm was kept. It is clear that Meleti, painter of the church, accentuated the theme of Warrior Saints, while selecting the scenes for the mural decoration of the church. It should be noted that expanded life cycle of St. Eustathius, represented in Ertatsminda is unparalleled in Georgian art; on separate samples of the Georgian book illumination and several Late Medieval repoussé icons images of St. Eustathius with his family can be found. Examination of iconographic programme of Ertatsminda murals makes it obvious that the painter used both western and eastern models in the selection of the repertoire, creating a somewhat synthesised, well thought off and worked out programme, reflecting characteristic traits of the epoch.



სურ. 1. წმ. ევსტათეს ხილვა



სურ. 2. წმ. ევსტათეს ოჯახის პურობა



სურ. 3. წმ. ევსტათეს ოჯახის ნათლისღება



სურ. 4. წმ. ევსტათეს ოჯახი



სურ. 5. წმ. ევსტათეს ყრმების მარტ-
ვილობა



სურ. 6. წმ. გიორგი და წმ. ევსტათე



გ. ჩუბინაშვილის სახ. ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი - ქალაქ დუშეთის შემოქმედი*

ბორცვებისა და გორების ცხოველსაბუნებრივ გარემოცვაში მოქცეული, კანჭის ქედისა და მის გასწვრივ აკინძული ახლომდებარე სოფლებისაგან ხეხილის ბაღებით გამოიჯნული, სამხრეთ-ჩრდილოეთის მიმართულებით, არაციცაბოდ, არამედ უმნიშვნელოდ დახრილ რელიეფზე გაშენებული უძველესი ქართული ქალაქი დუშეთი თვითმყობადობით და მკვეთრი ინდივიდუალობით გამოირჩევა.

არაგვის ერისთავთა ყოფილი სამყოფელი - დუშეთი, ქართლის მთიანეთის ერთადერთი ქალაქია, რომელზეც ოდესღაც კავკასიონზე გადებული ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სამხედრო გზის წინაპარი გზა და უხსოვარი დროიდან მრავალი ბილიკი გადიოდა.

დუშეთი მთელი სისრულით კანჭის ქედიდან და მისი ახლომდებარე ადგილებიდან აღიქმება. აქედან იხსნება სწორედ ფართო პანორამა, რომელიც ძველ და ახალ დუშეთს ერთად მოიცავს (სურ. 1).

ძველ ქალაქს გამოკვეთილი დომინანტი არ გააჩნია. ორწყაროს ხევი, რომელიც ისტორიულ დუშეთს დასავლეთიდან ჩაუდის მხოლოდ მის უშუალო სიახლოვეში აღიქმება ფრაგმენტულად.

დუშეთის ერთ-ერთ უმთავრეს დასაცავ ფასეულობას XIX საუკუნეში, სამაზრო პერიოდში შექმნილი ქუჩათა რეგულარული ქსელი წარმოადგენს, რომელსაც განსაკუთრებულად დიდ მნიშვნელობას სძენს არაგვის ერისთავების-დროინდელი (XVII-XVIII სს.) ფენები - ერისთავების სასახლისაგან გადარჩენილი დიდრონი რიყის ქვით ნაგები კედელი ჩართული მოგვიანო, XIX საუკუნის შენობაში, XVIII საუკუნის დარბაზის ინტერიერი შემონახული XIX საუკუნის აივანშემოვლებულ საცხოვრებელ სახლში, გვიანი შუა საუკუნეების სხვა ფრაგმენტები გადარჩენილი დუშეთის რეგულარულ ნაწილში ხუთიოდე, სრულად მოღწეული სარდაფის სახით. დუშეთის სიმდიდრეს წარმოადგენს ოდესღაც ქალაქის განაპირას განცალკევებით მდგომი, დღეს კი რეგულარული ქსელისგან განუყოფელი ყარანგოზიშვილების კოშკის სახელით ცნობილი XVII საუკუნის ნაგებობა და დუშეთის სიძველეებს შორის ყველაზე არქაული წმ. გრიგოლ დეთისმეტყველის სახელობის დარბაზული ეკლესია (VIII-IX სს.).

ძველი დუშეთის მთლიანობის და მისი ქუჩათა ქსელისგან განუყოფელია დუშეთის ბულვარი, რომელიც ძველი ცენტრის (არაგვის ერისთავების ყოფილი რეზიდენციის) აღმოსავლეთით, ყოფილი ასპარეზის ადგილას ჩაისახა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში (სურ. 2).

მაგრამ ის, რაც დუშეთს საყურადღებო მოვლენად აქცევს ურბანულ-არქიტექტურული თვალსაზრისით, ის, რაც დუშეთის მიზიდულობის ძალას ქმნის, სიძველესთან შერწყმული და ქუჩათა რეგულარულ ქსელს მორგებული სამოსახლო უბნები და

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის (“დუშეთის ურბანული და არქიტექტურული მემკვიდრეობა”) ფარგლებში.

ქსელის გარეთაც არსებული ცალკეული საცხოვრებელი შენობებია. დუშეთის ცენტრის ქუჩათა ქსელის სიმკვრივეს, მის მკვეთრად ურბანულ ხაისათს, მის ქალაქურ იერს დუქნების შემცველი ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლებისა და ცალკეული ერთსართულიანი დუქნების ერთობლიობა აყალიბებს.

სწორედ XIX საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთსა და XX საუკუნის დასაწყისში აშენებული საცხოვრებლების და სავაჭრო დანიშნულების ნაგებობების ტიპოლოგიური მრავალფეროვნება, მათი სპეციფიკური სივრცითი აგებულება, სხვადასხვა ევროპული სტილით ნაგები ფასადებისა და ქართული ხალხური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ელემენტების სინთეზი აქცევს დუშეთს საყურადღებო მოვლენად არქიტექტურული თვალსაზრისით.

ქალაქის ისტორიული ნაწილის მრავალფენიანობის მიუხედავად, მიუხედავად საცხოვრებლების ტიპოლოგიური მრავალფეროვნებისა და ცალკეული ტიპოლოგიის ნაგებობაში მრავალი საამშენებლო ფენის არსებობისა, დუშეთი ის ქალაქია, რომელსაც ერთმა არქიტექტორმა დიდად დაატყო თავისი ხელი, რომლის საცხოვრებელი ფონდის დიდი პროცენტი ერთი ავტორის პროექტებით აშენდა. ეს უცხო ტომის ის შემოქმედია, რომელმაც ძველი, მაზრამდელი დუშეთის ძეგლები შეისწავლა, ქართულ-ქალაქური არქიტექტურის ტრადიციები გაითვალისწინა, სამაზრო დუშეთი ურბანულ ერთეულად აქცია და მისი ქსელის შემადგენელი ტიპოლოგიურად განსხვავებული შენობები სივრცითი ორგანიზაციის ერთიანი პრინციპით შეკრული ნაგებობებით გააერთიანა და გაამთლიანა.

სწორედ ძველი დუშეთის ერთ-ერთ შემოქმედს არქიტექტორ თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკის ეძღვნება წინამდებარე ნაშრომი.

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი (პროექტებზე და რუსულ წყაროებში: архитектор фон Гейдер-Боровский, ერთ ფრანგულ წყაროში: Mr. Fedor Haider - Borovsky), სავარაუდოდ პოლონურ-გერმანული წარმომავლობის არქიტექტორი და ინჟინერ-ტექნოლოგია.

დუშეთის მაზრაში არქიტექტორად ჩამოსვლამდე იგი რუსეთის იმპერიაში, მრავალ გუბერნიაში მოღვაწეობდა და მან როგორც არქიტექტორმა და ინჟინერმა შემოქმედებით საესე გზა განვლო.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ჩანს ბოროვსკის მოღვაწეობა სტავროპოლის გუბერნიაში, სადაც მისი დამკვეთი 1827 წლიდან ეგეოსის ზღვის ქალაქ სანტორინიდან (თერა) სტავროპოლში დამკვიდრებული, ბერძნული წარმომავლობის, ალაფუზოვების (Alafouzou) ცნობილი დინასტიის საძირკვლის ჩამყრელი, პირველი გილდიის ვაჭარი, მეწარმე, ქველმოქმედებით გამორჩეული, სტავროპოლის საპატიო მოქალაქე ივან ანტონის ძე ალაფუზოვია. 1868 წელს ივან ალაფუზოვის დაკვეთით ინჟინერ-ტექნოლოგი ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი მუტნიანის ველზე (Мутнянская долина) არყისახდელ ქარხანას აშენებს, რომელში წარმოებული არაყი და სპირტი შემდგომში არაერთი უმაღლესი ჯილდოს მფლობელი გახდა. „არყის გამოხდის სისტემა აღნიშნულ ქარხანაში უახლესი იყო, ყოველგვარი სამუშაო ორთქლის მანქანის საშუალებით მექანიკური აღჭურვილობით სრულდებოდა. ქარხნის მშენებლობას ცნობილი ინჟინერ-ტექნოლოგი თ. ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი (известный инженер-технолог Ф. фон Гейдер-Боровский) უძღვებოდა, რომელმაც რუსეთის მრავალ გუბერნიაში 40-ზე მეტი არყისსახდელი ქარხანა (Винокуренный завод) ააშენა“ - ნათქვამია ერთ რუსულ წყაროში. ეპითეტი „ცნობილი“, აღნიშნულ შემთხვევაში, ბოროვსკის კარგ რეპუტაციასა და

მაღალ პროფესიონალიზმზე მიუთითებს რუსეთის იმპერიის გუბერნიებში, მის მიერ აშენებული საქარხნო შენობების ასეთი სიმრავლე, კი მას როგორც დიდად გამოცდილი ინჟინერსა და ხუროთმოძღვარს წარმოგვიდგენს.

საინტერესოა და ფრიად საყურადღებო, რომ ჰაიდერ-ბოროვსკიმ არყის-სახდელი ქარხნების მშენებლობასთან დაკავშირებით, აღნიშნული საკითხის ტექნოლოგია შეისწავლა, რასაც ის 1855 წელს საგანგებო ნაშრომს უძღვნის.¹

ბოროვსკიზე საყურადღებო ცნობას ვაწყდებით მოსკოვის ბუნებისმეტყველთა საიმპერატორო საზოგადოების მოამბის (*“Bulletin de la Société Impériale des Naturalistes de Moscou”*) ერთ-ერთ ადრეულ (1858) გამოცემაში, რომლის მიხედვითაც მთავარი ინჟინერი (Capitaine du génie) თეოდორ ჰაიდერ ბოროვსკი აზიანის მამონტის მშენებელი (ლამაზ) უკანა კბილს აღმოჩენილს მდინარე ოკას სიახლოვეს რიახანის გუბერნიის სპასსკის მაზრაში.² ზემომოტანილი ბიბლიოგრაფიული წყარო ინჟინერ ბოროვსკის სახელს - თეოდორსაც (Fedor) აზუსტებს.

მამონტის უკანა კბილი რუსეთის გუბერნიებში, მათ შორის, კერძოდ რიახანის გუბერნიაშიც მოღვაწე თეოდორ ჰაიდერ ფონ ბოროვსკის ერთ-ერთი ქარხნის მშენებლობისთვის ფუნდამენტის მომზადებისას ეპოვნა. ამას გვაფიქრებინებს XIX საუკუნეში აშენებული არყისგამოსახდელი ქარხნების სიმრავლე რიახანის გუბერნიის სპასსკის მაზრაში. მეცნიერებისათვის ესოდენ მნიშვნელოვან აღმოჩენაზე, კი ბოროვსკი ყურადღებას უთუოდ გაამახვილებდა და პერიოდულ ჟურნალში ცნობაც კი მოათავსა.

ბოროვსკი საქართველოში და კონკრეტულად ქალაქ გორში 1871 წელს ჩამოვიდა გორის და დუშეთის მაზრების არქიტექტორის მოვალეობის დროებით შემსრულებლად. ამავე წელს იგი, სათანადო სპეციალისტების უქონლობის გამო, საგუბერნიო ხელისუფლების დავალებით, გორის და დუშეთის მაზრების საერობო (земский) სამშენებლო-საგზაო საქმეების ხელმძღვანელადაც დაინიშნა და აღნიშნულ მაზრებში ყველა საინჟინრო საქმეს უძღვებოდა.³

ზემომოტანილი საარქივო ინფორმაცია არა მხოლოდ ბოროვსკის საქართველოში ჩამოსვლის წელს და მისი საქმიანობის ფარგლებს ადგენს, არამედ მის წარმომავლობასაც აზუსტებს.⁴ ბოროვსკი არა რუსეთის იმპერიაში

1 Практическое наставление к приготовлению солода, употребляемого при картофельном винокурении, Журнал Сельского Хозяйства, № 11, Москва, Университетская типография, 1855.

2 Mr. Fedor Haider - Borovsky, Capitaine du génie, envoie une très-belle dentmolaire d'un mammouth trouvée dans l'Oka, Gouvernement de Riazan, District de Spask. ~ იხ. Bulletin de la Société Impériale des Naturalistes de Moscou, Tome XXXI, Moscou, 858, გვ. 316.

3 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, წიგნი №1, საქმე № 623, Об упразднении должности Горийско-Душетского Архитектора, Январь 1887 года. გვ. 1-3.

4 იქვე, თბილისის ყოფილი გუბერნატორი კ. ორლოვსკი 1870 წლის 2 მარტს კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს უფროსისადმი გაკეთებულ მოხსენებაში შუამდგომლობს, რომ ქალაქების - გორისა და დუშეთის კეთილმოწყობის მიზნით, აღნიშნული ქალაქებისათვის დაწესდეს არქიტექტორის თანამდებობა და ადგენს გორისა და დუშეთის არქიტექტორის ხელფასს 975 მანეთის ოდენობით. ამავე დროს ორლოვსკი აზუსტებს არქიტექტორის ჩამოსვლის ადგილს გორს. იმავე დოკუმენტიდან, ორლოვსკის გორის მაზრის უფროსისადმი 1871 წლის 14 თებერვლის შეტყობინებით ირკვევა, რომ მთავარი სამმართველოს უფროსის ნებართვით, გორისა და დუშეთის არქიტექტორის მოვალეობას შეასრულებს ფონ-ჰაიდერ-ბოროვსკი, რომელმაც რუსეთის ქვეშევრდომობა

დაბადებული უცხოელი, არამედ, XIX საუკუნის რუსეთის იმპერიის არაერთი სხვა უცხოელი მოღვაწის მსგავსად, თავის ქვეყნიდან რუსეთში ჩამოსული და დამკვიდრებული ევროპელია.

1886 წლის 1 სექტემბერს ის ტოვებს გორის და დუშეთის არქიტექტორის თანამდებობას (... с 1 го Сентября месяца он увольняется от обязанностей Горийско-Душетского Архитектора). თუმცა ბოროვსკის მიერ ხელმოწერილი პროექტები დუშეთის მოქალაქეებისათვის 1886 წლის შემდეგაც გვხვდება.

ის, რომ 1870 წლისათვის გორისა და დუშეთის კეთილმოწყობის მიზნით არქიტექტორის მოვალეობის შემსრულებლის თანამდებობა წესდება, ბუნებრივია. დუშეთის შემთხვევაში გასათვალისწინებელი უნდა იყოს აგრეთვე ის ისტორიული ფაქტიც, რომ არაგვის ერისთავების ძველი რეზიდენცია - დუშეთი სამაზრო ქალაქად 1802 წლიდან იქცა. ცნობილია ისიც, რომ 1821 წელს დუშეთიდან სამაზრო ქალაქი არაგვის ერისთავების მეორე რეზიდენციაში, ანანურში გადაიტანეს. დუშეთს სამაზრო ქალაქის სტატუსი 1867 წელს დაუბრუნდა. შესაძლოა ამ დროიდან ისახება გეგმა რუსეთის იმპერიის ერთ-ერთი სამაზრო ქალაქის დუშეთისათვის არქიტექტორის მოვალეობის შემსრულებელზე ზრუნვის.

არქივში დაცული უამრავი პროექტი ხელმოწერილი ბოროვსკის მიერ მოწმობს, რომ 1870-იან-1880-იან წლებში ბოროვსკი გორისა და დუშეთის მაზრაში დიდი ინტენსივობით აშენებდა.

ბოროვსკის გორში დაპროექტებული სახლების სიმრავლე გვაფიქრებინებს, რომ მან ქალაქ გორის არქიტექტურასაც უთუოდ დაატყო ხელი. მისი დამკვეთები გორში იყო როგორც ქართული არისტოკრატია, ისე შეძლებული სომხობა (ქალაქ გორის მოქალაქე პეტრე კუზანოვი, 1872; აზნაური გიორგი ხიმშიაშვილი, 1873; პრაპორშნიკი ალექსანდრე ფიცხელაური, 1873; პოლკოვნიკი, თავადი მიხეილ ერისთავი, 1874; გორის მოქალაქე კოპინოვი, 1874; გორის მოქალაქე ბერძიშვილი (Sic!, ბერძინიშვილი?), გრიგოლ ზუბალაშვილი, 1876; ივანე სამსონოვი, 1887; გლახა მეჩითოვიდა სხვ.).

მაგრამ ბოროვსკის გორში ბევრი არქიტექტორი დახვდა, რომელიც იმხანად და მისი მოღვაწეობის წინა წლებშიც გორში აშენებდა (ევგენი ბელოი, აბესალომოვი და სხვ.). მისი დროისათვის სიძველის შემცველი ქალაქი თავისი რადიალური სტრუქტურით ჩამოყალიბებული და ასე თუ ისე განაშენიანებული იყო. მიუხედავად იმ სიძველისა, რომელიც ბოროვსკის დროს დუშეთში ჯერ კიდევ გადარჩენილი იყო, 1870-იან-1880-იანი წლებით დათარიღებული, დუშეთში ბოროვსკის შესრულებული პროექტების სიმრავლე, მათი შეჯერება თუნდაც

მიიღო და მისი წლიური ხელფასი შეადგენს 975 მანეთს, რომელსაც იგი მიიღებს მთლიანად ქალაქ გორიდან. (...разрешил допустить к временному исправлению должности Горийско-Душетского Архитектора, принявшего Русское подданство фон-Гейдер-Боровского, на правах вольнонаёмного, и что содержание Архитектору, в размерах 975 рублей в год доблестно производится сполна из сумм г. Гори. На основании этого распоряжения г. Боровского исправлял должность Горийско-Душетского Архитектора до настоящего времени, причём назначенное ему содержание выдавалось из городских доходов первоначально Уездным Управлением, а затем, после введения в 1876 г. Городового положения, из Городской Управы. Независимо прямых своих обязанностей г. Боровский, по поручению губернской власти и в виду недостатка в техниках, заведывал и всеми земскими строительно-дорожными делами в горийском и Душетском уездах, причём за эти труды особого вознаграждения не получал).

დუშეთის დღემდე გადარჩენილ შენობებთან, მაფიქრებინებს, რომ ბორჯომის დუშეთის ურბანული ქსოვილი და მისი შემავსებელი საცხოვრებელი სახლები თვითონ გამოძერწა.

თოდორ ფონ ჰაიდერ-ბორჯომის მიერ აშენებული სახლები დუშეთში

ბორჯომის დუშეთის შენობების პროექტების გაცნობა, მათი იდენტიფიკაცია და გადარჩენილ შენობებთან შედარება დუშეთის საცხოვრებელი სახლის კლასიფიკაციის მნიშვნელოვან ეტაპთან მიგვიყვანს.

ძველი, ისტორიული დუშეთის ქუჩათა ქსელი არაძლიერად დაფერდებულ მცირე ტერიტორიას მოიცავს. იგი არაგვის ერისთავების დროინდელ ქალაქს მექანიკურად დაედო ზევიდან. ქსელზე დაკვირვება და მისი შემადგენელი სახლების მორფოლოგიური და ქრონოლოგიური თვალსაზრისით შესწავლა ნათელს ხდის, რომ იგი(ქსელი) დუშეთის სამაზრო ქალაქად ქცევის პირველსავე ათეულ წლებში არ დაპროექტებულა. აღნიშნული აზრის სისწორეს ამტკიცებს ჩვენამდე მოღწეული ის ერთადერთი ადრეული, სავარაუდოდ XIX საუკუნის პირველი მესამედის გეგმა დუშეთისა, რომელიც პირობითია და რომელზეც არაგვის ერისთავების სასახლე და ორიოდ ქუჩის მიმანიშნებელი ხაზები არის დატანილი.⁵

დუშეთის ქსელი, მისი გეგმიანი საწყისი, კონკრეტული ბადე, ჩვენი დაკვირვებით, 1867 წლის შემდეგ, 1870-იანი წლების დასაწყისში უნდა გაჩენილიყო. მაშინ, როდესაც დუშეთი კვლავ სამაზრო ქალაქად იქცა. აღნიშნულ პერიოდს ებმის უშუალოდ სწორედ ფონ ჰაიდერ-ბორჯომის გამოჩენაც დუშეთში 1871 წელს.

დუშეთის ქსელში მოქცეული საცხოვრებელი შენობების კვლევა ნათელს ხდის, რომ ქალაქი ურბანულ ერთეულად სწორედ 1870-იანი წლების დასაწყისიდან 1880-იანი წლების დასასრულამდე ჩამოყალიბდა. და აქ, საარქივო მასალის მიხედვით, არქივში შემონახული უამრავი პროექტის მიხედვით უდიდესი როლი არქიტექტორ ფონ ჰაიდერ-ბორჯომის ეკუთვნის. აღსანიშნავია, რომ ბორჯომის მიერ ხელმოწერილი რამდენიმე პროექტის მიკვლევა დუშეთის მკვიდრი მოსახლეობის რამდენიმე პირად არქივშიც მოხერხდა.

ბორჯომის მიერ აშენებული სახლების სიმრავლე, როგორც ქალაქის ცენტრში (დღევანდელი რუსთაველის ქუჩის ქვედა წელზე, რუსთაველისა და შამანაურის ქუჩების გადაკვეთაზე), ისე ისტორიული ქალაქის გარე პერიმეტრის შიგნით (ყოფილი აზნაურთა (Дворянская), დღევანდელი თეატრის ქუჩა), გვაფიქრებინებს, რომ დუშეთის ქუჩებისაგან ჩამოყალიბებული ქსელის შემოქმედიც ფონ ჰაიდერ - ბორჯომია. ბორჯომის პროექტებზე დღევანდელი დუშეთის ცენტრალური ქუჩები ჯერ კიდევ უსახელოა და შემდეგნაირად არის სახელდებული: Большая Въезжая улица ან Большая улица ან ხშირად უბრალოდ улица).

გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი გარემოება, კერძოდ, კი ისტორიული დუშეთის იმ ნაწილში, რომელიც ქსელის განსაკუთრებული სიმკვრივით

5 იხ. ვახტანგ ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ. I, თბილისი, 1983, გვ. 82.

გამორჩევა და განაშენიანება არა კარმიდამოს ტიპის სახლებით არის მიღებული, არამედ მიჯრით მიწყობილი ბაღჩიან-ეზოიანი სახლებით და სავაჭრო შენობებით (დუქნებით), რამდენიმე ძველი, ბოროვსკის პერიოდის სახლი არ არის გადარჩენილი და მათ მაგივრად გვიანი პერიოდის (1890-იანი წლების, XX საუკუნის დასაწყისის) ნაგებობები დგას, რომელთა სარდაფები, ბოროვსკის მიერ აშენებული სარდაფიანი სახლების ანალოგიით, 1870-იანი-1880-იანი წლებით შეიძლება დავათარილოთ და შესაბამისად ბოროვსკის დროს მივაკუთვნოთ.

ფუნქციური თვალსაზრისით ბოროვსკის საერო ნაგებობები სამი ტიპის არის:

1. მხოლოდ საცხოვრებელი ფუნქციის მქონე შენობები. ეს უპირატესად ერთსართულიანი ნაგებობებია, იშვიათია მხოლოდ საცხოვრებლად გათვალისწინებული ორსართულიანი შენობები;
2. დუქნიანი საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც, როგორც წესი, ორსართულიანია და პირველ სართულზე სავაჭრო სადგომებს, მეორე კი საცხოვრებელ ოთახებს შეიცავს.
3. საგანგებოდ სავაჭრო ფუნქციისათვის აშენებული ერთსართულიანი შენობები - დუქნები.

ბოროვსკის პროექტების მიხედვით, საცხოვრებლები გეგმის მხრივ რამდენიმე ტიპის არის:

1. გამოკვეთილად წაგრძელებული გეგმის მქონე ერთსართულიანი ან ორსართულიანი შენობები სადგომთა ანფილადური განლაგებით. ხშირად ორ-ორ ბუხრიანი სადგომი ყრუ, კაპიტალური კედლით არის გამიჯნული ერთმანეთისგან. ასეთ სახლებს წინ მიწაზე დაყრდნობილი, ხის აივანი მიუყვება და, როგორც წესი, ყრუ ხურგი აქვს (სურ. 3,4,5).
2. უმნიშვნელოდ წაგრძელებულ სწორკუთხედში მოქცეული, ოთხოთახიანი შენობა, რომელიც შედგება ქუჩისპირა ნაწილში მოქცეული პარადული, დიდი ბუხრიანი ოთახისა და კიდევ ერთი სადგომისაგან და ბაღის ან ეზო-ბაღჩის მხარეს ერთმანეთისგან ტალანით (კორიდორით) გამიჯნული კიდევ ორი ბუხრიანი ოთახისაგან. კომპაქტური გეგმარებით გამორჩეულ სწორკუთხედს ღია აივანი ორმხრივ შემოუყვება (სურ. 6).
3. დუქნიანი საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც პირველ სართულზე სადარბაზოს და დუქნის სადგომებს მწკრივს მოიცავს, მეორე სართულზე კი კიბის უჯრედს და მხოლოდ საცხოვრებელ სადგომებს (სურ. 7, 8).
4. კაპიტალური კედლებით გარშემორტყმულ სწორკუთხედში ჩაწერილი, ტიხრით ერთმანეთისგან გამიჯნული ორსადგომიანი სახლები ღია აივნის ისეთი დაგეგმარებით, როდესაც იგი არა მიდგმული, არამედ სწორკუთხედის კონტურშია მოქცეული და მას ჩაშენებული შეიძლება ვუწოდოთ (სურ. 9).

აღნიშნული გეგმები ძველი დროიდან ფართოდ არის ცნობილი ევროპასა და წინა აღმოსავლეთის საერო არქიტექტურაში. მსგავსი გეგმები გვხვდება XIX საუკუნის საქართველოს ქალაქურ არქიტექტურაში. სადგომთა მსგავსი განლაგება სხვა ქართული ქალაქების XIX საუკუნის საერო შენობებსაც უღვევს საფუძვლად.

მაგრამ ბოროვსკის მიერ დაპროექტებული საცხოვრებელი სახლების და სავაჭრო ნაგებობების არქიტექტურა საინტერესოა გარეგნული სახის და რაც უმთავრესია - სივრცითი აგებულების მხრივ.

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკის საცხოვრებელი სახლების გარეგანი სახე და სივრცითი სტრუქტურა

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკის დუშეთში ჩამოსვლისათვის დუშეთის რეგულარული ქუჩების ქსელი მონიშნული, მაგრამ ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი უნდა ყოფილიყო. საცხოვრებელი კვარტალები ახლად იგეგმებოდა. მაგრამ ბოროვსკის დროისათვის გადარჩენილი უნდა ყოფილიყო არაგვის ერისთავების დროინდელი შენობების ნაშთები და უძველესი საცხოვრებლის ნიმუშებიც, უკვე ჩამოყალიბებული იყო XIX საუკუნის დუშეთის საცხოვრებელი სახლის ქართულ-ქალაქური სახე. დუშეთის ქსელში დღემდე არსებული, მაღალი არქიტექტურული ღირებულებით გამორჩეული რამდენიმე საცხოვრებელი სახლის ნიმუში მრავალი ნიშნით მათ ადრეულ, სავარაუდოდ XIX საუკუნის დასაწყისის და შუა ხანების წარმომავლობაზე მიგვანიშნებს. ქრონოლოგიურად აღნიშნული ჯგუფის დუშეთის სახლების მთავარი განმასხვავებელი მოგვიანო ეპოქისაგან, მთელი მთავარი ფასადის გაყოფებით არსებული, ქუჩისა თუ სხვა ღია სივრცისკენ მიმართული ხის ძლიერად შვერილი, გადახურული, არა შეკიდული, არამედ ხის ბოძებზე დაყრდნობილი აივნებია. აივნები, რომელნიც ქართული ქალაქური არქიტექტურის განვითარების ტრადიციისამებრ, ქართულ-ქალაქურად გარდაქმნილ კლასიკურ ელემენტებს ერწყმის და მთლიანად განსაზღვრავს საცხოვრებლის მხატვრულ-არქიტექტურულ სახეს.

ბოროვსკის საცხოვრებელი შენობების ფასადებზე, დუშეთის სახლის მხატვრული სახის განმსაზღვრელი უმთავრესი კომპონენტი, ხის აივანი უარყოფილია. ბოროვსკის სახლის ფასადი ან უაივნოა, ან, ორსართულიანი სახლის შემთხვევაში, მას რკინის აჟურულმოაჯირიანი აივანი აქვს. მაგრამ, ამავე დროს, ბოროვსკის დუშეთის სახლი შეიცავს რამდენიმე ისეთ ნიშანს, რაც მის შენობებს საქართველოს ქალაქური არქიტექტურის ტრადიციებთან აახლოვებს და მეტიც, მის შემოქმედებას ძველი დუშეთის საცხოვრებლის ევოლუციის განუყოფელ ნაწილად და მნიშვნელოვან ეტაპად წარმოგვიდგენს.

საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული მრავალი ათეული პროექტი ხელმოწერილი ბოროვსკის მიერ მის ფასადებს, ერთი შეხედვით სიმარტივის მიუხედავად, კომპოზიციური მრავალფეროვნების მთელი სიმდიდრით წარმოგვიდგენს.

ბოროვსკის სახლების ფასადების უმრავლესობა ასიმეტრიულია. ერთსართულიანი ნაგებობების შემთხვევაში იგი ფასადის სიბრტყეზე ფანჯრის დიობთა უწყვეტ რიგს ქმნის მუდამ. მცირე მოცულობის სახლების შემთხვევაში შესაძლოა ორი ან ოთხი სარკმელი იყოს ერთ რიგში ჩამწკრივებული მხოლოდ. ოღონდ ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც კედლის სირტყე გაგრძელებულია და მასში კარის დიობია გაჭრილი. აღნიშნული კარი უშუალოდ უერთდება ხის აივნის სივრცეს, რომელიც სახლს ერთ ან ორმხრივ შემოუყვება და ეზო-ბაღჩას

6 დუშეთის ურბანულ ქსელში დღემდეა შემონახული სავარაუდოდ XVII-XVIII საუკუნეების საცხოვრებლებისაგან გადარჩენილი სარდაფები და XIX საუკუნის შუახანების ნაგებობა შინართული, მაღალმხატვრულობით გამორჩეული, XVIII საუკუნის 70-იანი წლების მოხელეთა დარბაზის უგვირგვინო, ორ დედაბოძიანი ინტერიერი.



უყურებს. ფასადის განაპირა მხარეს მოქცეული კარის ღიობის კომპოზიცია, რომელიც არქიტექტურული მორთულობის თვასლასაზრისით ისეთივეა, როგორც ფანჯრის ღიობები, აქცევს ამა თუ იმ ფასადის კომპოზიციას ასიმეტრიულად (არტემ ქავთაროვის სახლის პროექტი, 1875 და 1881; გლახა ღლონტის სახლის პროექტი, 1886; დუშეთის მოქალაქის სერგეი წამალოვის (Цималов, Sic!) სახლის პროექტი; დუშეთში მცხოვრები დავით ხოხლოვის სახლის პროექტი, 1879; ანდრეი გრიგოლოვის სახლის პროექტი, 1879 და სხვ. სურ. 3, 5, 6, 10, 11⁷).

ფასადების ზემოთ აღწერილი კომპოზიციის შემთხვევაში მათ კლასიციზ-ტურად დამუშავებული სადა პარაპეტი ასრულებს. შესაძლოა ფასადის განაპირა მხარეები სადა პილასტრებით იყოს მონიშნული ან იშვიათად, პილასტრის ორ-დერით დანაწევრებული.

ორსართულიანი ნაგებობის შემთხვევაში მთავარი ფასადის კაპიტალური კედლის მხოლოდ პირველი სართულია გაგრძელებული, რომელშიც კარის ღიობია გაჭრილი და რომელიც უშუალოდ უერთდება პირველი სართულის ხის აივანს, აღნიშნული კარიანი კომპოზიციის თავზე კი მეორე სართულზე მდებარე ხის აივნის გვერდია დაყრდნობილი. ყოველივესასიმეტრიულობის ელემენტი შეაქვს ფასადის კომპოზიციაში, რაც ასიმეტრიულს ხდის ნაგებობის სივრცით სტრუქტურასაც (დუშეთის მოქალაქის ალა შადინოვის სახლის პროექტი, 1881⁸, სურ. 3).

ფასადის კაპიტალური კედლის განაპირა ნაწილში კარის ღიობის გაჭრა, რომელიც უშუალოდ ერწყმის ეზოსპირა ხის აივნის სივრცეს და მის ნაწილს მისაღების ფუნქციას ანიჭებს, სახლის გარემოსთან დაკავშირების ერთ-ერთი ხერხია საქართველოს ქალაქების არქიტექტურაში. მაგრამ სხვა ქართულ ქალაქებში ასეთი შესასვლელის მქონე სახლები განაშენიანების ძირითად ტიპს არ ქმნის და მხოლოდ ცალკეული ნიმუშების სახით გვხვდება ურბანულ ქსოვილში გაბნეული (თელავი, სიდნაღი).

შესასვლელის სივრცითი მოწყობის ასეთივე კომპოზიცია XIX საუკუნის ადრეული ეტაპის თბილისის საცხოვრებელი სახლებისთვისაც იყო დამახასიათებელი, თუმცა იგი ძველთბილისური საცხოვრებელი სახლის მრავალფეროვანი ტიპოლოგიის ერთ-ერთი ტიპი იყო მხოლოდ. საფასადო სიბრტყის კაპიტალურ კედელში გაჭრილი კარი, რომელიც აივნის სივრცეს უშუალოდ ერწყმის და მას თავისებურ მისაღებ სივრცედ (entrée-დ) აქცევს ჯერ კიდევ თბილისის უძველესი უბნებისთვის იყო დამახასიათებელი და რამდენიმე ნიმუში ისევ კალამ და ისანმა შემოგვინახა.

7 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, Дело Тифлисского Губернского Правления, Отделение Строительное, წიგნი 1, საქმე № 4024 , 1875 და № 2111, Об утверждении проектов частных построек в Душетском Уезде, 27.04.1882-16.09.1882, Проект на постройку каменного двух этажного дома Душетского гражданина Артема Кавтарова в городе Душете, გვ. 2-6; საქმე № 608 Об утверждении проектов частных построек в Душетском Уезде, 1886-1887, საქმე № 608, Проект на постройку каменного с подвалом дома Душетского жителя Глаха Глonti в г. Душете; საქმე № 381, Проект на постройку одно этажного дома Душетского жителя Сегия Цималова в г. Душете; საქმე № 381, გვ. 14, Проект на постройку каменного одно этажного дома Душетского жителя Давида Хохлова в г. Душете; გვ. 40, Проект на постройку каменного одно этажного дома Душетского жителя Андрея Григолова в г. Душете და სხვ.

8 იქვე, ფონდი № 204, წიგნი № 1, საქმე № 2068.

დუშეთის ურბანული ქსელის შემადგენელი ყველა დროის თითქმის ყველა სახლისათვის ხის აივანი *entrée*-ა, რომელში შესასვლელიც საფასადო სიბრტყეშია გაჭრილი. გამონაკლისს შეადგენს სიმეტრიული გეგმარების სახლები სიმეტრიული ფასადებით.

დუშეთში მთელი XIX საუკუნის მანძილზე და XX საუკუნის დასაწყისშიც ნაგებობების სივრცითი ორგანიზაციის აღნიშნული ტიპი ყველაზე უფრო დომინანტურია. მეტიც, სივრცითი აგებულების ანალოგიური პრინციპი ახასიათებს დუშეთის რამდენიმე საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობის ერთიან სახესაც. დუშეთის საცხოვრებელი სახლის ხანგრძლივი დროის მანძილზე შემუშავებული სივრცითი ორგანიზაცია გავლენას ახდენს დუშეთის საზოგადოებრივ შენობებზეც.

ბოროვსკის მიერ დაპროექტებული საცხოვრებელი სახლების მცირე ნაწილი იდეალური სიმეტრიის ფასადებსაც შეიცავს. ასეთ შემთხვევაში გრძივად განვითარებულ ფასადს ბოროვსკი განაპირა პილასტრებს შორის მოქცეულ ფანჯრის ღიობების მწკრივით ანაწევრებს და კომპოზიციის შუა ღერძზე კარის ღიობს ათავსებს. კარის ღიობთან რამდენიმე საფეხურიანი ქვის კიბე მიუყვება. ხის აივანი სახლს ეზოს მხრიდან გრძივად აქვს მიდგმული (დუშეთის მოქალაქის დავით კაკალოვის სახლის პროექტი, 1882).

სიმეტრიული ფასადის მქონე ორსართულიანი სახლის შემთხვევაში, პირველი სართული დუქნის ფართო ღიობებს უჭირავს, მეორე სართულის ფანჯრის და კარის ღიობები კი რკინის აჟურულმოაჯირიან აივანზე იხსნება. სახლში შესასვლელი ან ეზოსპირა აივნიდან არის მოწყობილი (გუკას ავალოვის სახლის პროექტი, 1872,⁹ სურ. 12), ან ფასადის სიმეტრიის ღერძზე, დუქნის ღიობებს შორის არის მოქცეული (გრიგოლ გიგოლოვის სახლის პროექტი, 1881, სურ. 7¹⁰).

ბოროვსკის მიერ დაპროექტებულ ორსართულიან, იდეალურად სიმეტრიული ფასადის მქონე სახლებს შორის აღსანიშნავია ფასადის ისეთი კომპოზიციაც, როდესაც იდენტურად მორთულ ორ განაპირა რიზალიტს შორის მოქცეული კედლის სიბრტყე წვრილი თაღების მწკრივს უჭირავს. სახლში შესასვლელი ერთ-ერთ რიზალიტში გაჭრილ ფართო თაღოვან ღიობშია მოწყობილი, რომელიც სადარბაზოს უკავშირდება. მეორე სართულის შუა ნაწილს რკინის აჟურულმოაჯირიანი აივანი ამკობს (მღვდელ იოანე კეზელის სახლის პროექტი, 1872, სურ. 8, 17, 18).

ბოროვსკის მიერ დაპროექტებულ ორსართულიან სახლებს შორის არის ისეთი შემთხვევაც, როდესაც მეორე სართულს ფანჯრის ღიობების მწკრივი ანაწევრებს, პირველს კი დუქნის ფართო ღიობები, სახლში შესასვლელი ვიწრო ღიობი კი ასიმეტრიულად, სამი ფართო ღიობიდან პირველ ორს შორის ასიმეტრიულად თავსდება ფასადზე (აჭვალის მცხოვრების ივანე გულაშვილის სახლის პროექტი დუშეთში, 1879,¹¹ სურ. 13).

ბოროვსკის დუშეთის მოქალაქეებისათვის დაპროექტებული სახლების ფასადებს შორის გამოირჩევა ისეთი სახლებიც, რომელთა ფასადები მთლიანად

9 იქვე, ფონდი № 204, წიგნი 1, საქმე №3997.

10 იქვე, ფონდი № 204, წიგნი 1, საქმე №4122.

11 იქვე, ფონდი № 204, წიგნი 1, საქმე №381.

ხის დაყრდნობილ აივნებს უჭირავს, აივნის შიგნით მოთავსებული, ფანჯრის და კარის ღიობებით დანაწევრებული საფასადო სიბრტყე კი კლასიციზტური ელემენტებით არის შემკული. სახლების ასეთ მხატვრულ გადაწყვეტას ბოროვსკი იმ შემთხვევაში მიმართავს, როდესაც გრძივად განვითარებული ნაგებობა არა ქუჩის განაშენიანების წითელ ხაზს მიუყვება, არამედ განაშენიანების სიღრმეშია მოქცეული და ქუჩის სივრცისგან ეზო-ბაღით არის გამიჯნული (ისაკ როინოვის სახლის პროექტი, 1879. მეორე სართული არ განხორციელებულა, სურ. 4).

არაგვის ერისთავებისდროინდელი (XVII-XVIII სს.) საამშენებლო მასალა დუშეთში რიყის ქვა იყო. რიყის ქვასთან ერთად აქა-იქ დიდი ზომის კვადრატული აგურიც გამოიყენებოდა. XIX საუკუნის განმავლობაში დუშეთში კი სახლებს ძველი (კვადრატული) აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობით აშენებდნენ. ისევე როგორც თბილისში და სხვა ქართულ ქალაქებში სავარაუდოდ 1890-იანი წლების დასაწყისიდან ძველ, კვადრატულ აგურს ახალი, ე.წ. რუსული აგური ცვლის.

ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკის ნაგებობები, ისევე როგორც შენობები XIX საუკუნის მთელ მანძილზე დუშეთში, ძველი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობის არის.

ბოროვსკის ფასადები, შენობის ტანისგან განსხვავებით, ძველი აგურით არის ნაშენი და როგორც წესი, შეუღლესავია. ღიობთა საპირეები და მათი გამაერთიანებელი თაროები ზოგჯერ საგანგებოდ დამზადებული წიბომომრგვალებული აგურით არის გამოყვანილი, რომელიც ჭრილში არა სწორკუთხა, არამედ მომრგვალებულ ეფექტს იძლევა. ფასადების აღნაგობა გეომეტრიულად მკაფიოა და არქიტექტურული მორთულობის უკიდურესი სისადავით ხასიათდება. ბოროვსკის ყველა ფასადი კლასიციზტურ ტრადიციას მისდევს.

ფასადის ნახაზზე ბოროვსკისთან ნაჩვენებია ძირითადად მისი კომპოზიციური აღნაგობა და კლასიციზტური სტილის მიმანიშნებელი ყველა ელემენტი არ არის დატანილი. სართულშუა გადახურვის მომნიშვნელი, აგურით გამოყვანილი საღებები, დეტალურად გამოსახული, მცირე ზომის პილასტრები-სა და ჰორიზონტალური სწორკუთხა ჩაღრმავებებისაგან შემდგარი პარაპეტი, სარკმელთა ქვემოთ მოთავსებული სწორკუთხა ჩაღრმავებები, ფასადის განაპირა მხარეების მომნიშვნელი სადა პილასტრები - ყოველივე კლასიკური არქიტექტურის რეპერტუარიდან არის აღებული და კლასიციზტურ სტილზე მიგვანიშნებს. თუმცა, ზოგიერთი პროექტის შემთხვევაში ბოროვსკი რენესანსულ-ბაროკულ ფორმებსაც (კედლის რუსტირებული სიბრტყე, რუსტირებული პილასტრები, ფანჯრის ღიობების დამასრულებელი რკალური ფრონტონები და სხვ.) მიმართავს (არტემ ქავთაროვის სახლის ორივე პროექტი, 1875 და 1882, იოანე კეზელის სახლი, 1872 და სხვ., სურ. 14, 15, 17, 18).

გარდა სახლის გარემოსთან კავშირის ზემოაღნიშნული ხერხისა, ბოროვსკის საცხოვრებელი სახლები შეიცავენ რამდენიმე ისეთ ნიშანს, რაც ტრადიციულად დუშეთშია და, ამავე დროს, საქართველოს ქალაქების საცხოვრებელი სახლების სივრცითი სტრუქტურისათვის არის დამახასიათებელი. ასეთია მაგალითად, კედლის სისქეში დატანებული, სხვენზე ამავალი ან სარდაფში ჩამავალი კიბე. კიბის საფეხურები, ტრადიციისამებრ რიყის ქვის და ძველი აგურის მონაცვლეობითი წყობის არის და საფეხურები ხის კოჭებით არის დახურული (სურ.). კიბის ხის კოჭები გარედან, გვერდით რიყის ქვის და ძველი აგურის



მონაცვლეობითი წყობის შეუღესავ კედელზე, შიშვლად მოხანს და კედლის სობრტყეზე საფეხურებად განლაგებულ აქცენტებს ქმნის, რაც ტექტონიკურობას ჰმატებს გვერდითი კედლის მწყობრ წყობას. კედლის სისქეში მოწყობილი კიბე სხვა ქართული ქალაქების ადრეულ (XIX ს. I ნახევარი) სახლებშიც გვხვდება (სიღნაღი, თელავი, გორი, თბილისი). კიბის კედლის სისქეში მოწყობა შუასაუკუნეებრივი ტრადიციაა. კედლის სისქეში დატანებული კიბე გვიანშუასაუკუნეებრივი ბანიანი სახლების აუცილებელი ელემენტიც არის. სამშენებლო მასალის მიხედვით ისინი განსხვავდება ერთმანეთისგან. კიბე ეწყობოდა რიყის წყობის კედელში, რიყის ქვის და აგურის შერეულ წყობაში, მხოლოდ ძველი აგურის წყობაში და სხვ. ბანიანი სახლებიდან მომდინარე კედლის სისქეში დატანებული კიბე გვხვდება გვიან შუა საუკუნეების ხანის კომპებსა და სასახლეებში. რიყის ქვის კედელში დატანებული ხის კოჭებიანი კიბის საფეხურები დუშეთის არაგვის ერისთავების დროინდელ გადარჩენილ ნიმუშებშიც შეგვხვდა (XVII და XVIII სს.).

კედლის სისქეში დატანებული კიბე დუშეთის სავაჭრო ნაგებობების აუცილებელი ნაწილიც არის. საინტერესოა და დიდად საყურადღებო, რომ თუ თბილისურ საცხოვრებელ სახლებში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში კედელში კიბე აღარ ეწყობა, აღნიშნულ ელემენტს დუშეთი სახლი არა მხოლოდ მთელი XIX საუკუნის მანძილზე, არამედ XX საუკუნის დასაწყისშიც, მოდერნის ხანაშიც ინარჩუნებს.

ასევე ძველ დროს უკავშირდება ქართულ საერო არქიტექტურაში დიდად გავრცელებული, ბოროვსკის საცხოვრებელი სახლების ინტერიერის მორთულობის ისეთი მნიშვნელოვანი დეტალები, როგორც არის კედლის სისქეში ამოღებული თახჩები, წალოები და განჯინები. ნიშა-განჯინების, წალოების, თახჩების, სასანთლე თუ საჭრაქე ნიშების მოწყობის ტრადიცია საქართველოში, როგორც ცნობილია, უძველესია და დასაბამს ჯერ კიდევ განვითარებულ შუა საუკუნეებში იღებს. ბოროვსკის მიერ დუშეთში აშენებული, დღემდე მოღწეული ყველა საცხოვრებელი სახლი ძველი ქართული საცხოვრებლის ინტერიერის მორთულობის ზემომოსხენიებულ ელემენტებს ყველას, თითქმის უკლებლივ შეიცავს, მეტიც. ბოროვსკის ინტერიერების მხატვრული მნიშვნელობის განსაზღვრისათვის არსებითია წალოების თუ თახჩების ის გადარჩენილი ხის მოხარატებული ან მარტივი გეომეტრიული ფორმებით შექმნილი ხის კარები, რომლებიც მათ დღემდე ამშვენებს. ყოველივე, კი ადგილობრივი ტრადიციის წიაღიდან აღზრდილი დუშეთი ოსტატების წვლილია, შეტანილი ამა თუ იმ საცხოვრებელი სახლის ინტერიერის მოწყობაში. აქ საქმე გვაქვს ნამდვილ შემოქმედებასთან და შეთანამშრომლებასთან, ორგანულ სინთეზთან, რომელიც დუშეთშიც და სხვა ქართულ ქალაქებშიც, ქართული ქალაქური არქიტექტურის ცნობილ ფენომენს ბადებს. ბოროვსკიც ის შემოქმედი, რომელიც ქართული ქალაქური არქიტექტურის ფესვებს ხალხურ არქიტექტურაში ეძებს.

ქართული ქალაქური სახლის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი, რომელიც არათუ ცალკეული სახლის, არამედ მთლიანად ქალაქის ან ურბანული ქსელის სახეს და სივრცით სტრუქტურას განსაზღვრავს ხის ძლიერად შვერილი აივანია. იგი დუშეთის ქუჩების ქსელის განუყოფელი ნაწილიც არის.

დუშეთის ხის აივანი განსხვავებულია თბილისის, თელავის, სიღნაღის, გორის თუ სხვა ქართული ქალაქების ხის აივნებისაგან. ძირითად განსხვავებას

კონსტრუქტიული სისტემა ქმნის. ძველი დუშეთის აივანი ფასადის თუ ეზო-ბაღის მხრიდან არ არის შეკიდული. იგი დაყრდნობილ-დაბჯენილია. დღევანდელი დუშეთი, ფასადის მხრიდან შეკიდული აივნის ერთად ერთ გამონაკლისს იცნობს მხოლოდ.

ბოროვსკიც ხის აივნიან სახლებს აპროექტებს და აშენებს. ოღონდ მის მიერ დაპროექტებული ორსართულიანი სახლის ფასადები ხის აივანს არ შეიცავს. ისინი რკინის შეკიდული აივნებით არის უკვე შეცვლილი (სურ. 8, 12). 1870-იან-1880-იანი წლებისათვის დუშეთში, ისევე როგორც თბილისში, ხის აივანი აღარ არის სახლის მხატვრული სახის განმსაზღვრელი.

ბოროვსკის დუშურ შემოქმედებაში გამონაკლისს ერთი სახლი შეადგენს მხოლოდ. იგი დუშეთის ბულვარის აღმოსავლეთი გვერდის მომფარგლავი განაშენიანების შუაში მდებარეობს. ელევანტური პროპორციების მქონე ფასადის მეორე სართულს მთელ სიგრძეზე ხის, ძლიერად შევრილი დაყრდნობილი აივანი მიუყვება. საფასადო სიბრტყეს ფანჯრის ოთხი სწორკუთხა დიობი (მეორე სართულზე) და განაპირა კარის და ორი შუა ფანჯრის დიობი (პირველ სართულზე) ანაწევრებს. პროექტის გეგმაზე მცირე ზომის აივანია მონიშნული (იხ. დუშეთის მოქალაქის ჯიმშერ გოგიევის სახლის პროექტი, 1881, სურ. 21, 22)¹². საფიქრებელია, რომ ადგილობრივი ოსტატების წყალობით მომცრო და ალბათ რკინის აივნის ნაცვლად, 1881 წელს ხის ძლიერად შევრილი, დუშური კონსტრუქციის აივანი განხორციელდა. აღსანიშნავია, რომ ბულვარის აღმოსავლეთი გვერდის მთელი მოშენება ბოროვსკის დაპროექტებული აღმოჩნდა და იგი 1881 წლით არის დათარიღებული (დუშეთის მოქალაქის ზაქარია თაბორიძის სახლის პროექტი, 1881, დუშეთის მოქალაქის ჯიმშერ გოგიევის სახლის პროექტი და სხვ. სურ. 10, 21, 23¹³).

თბილისისა და სხვა ქართული ქალაქების არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ცნობილი ტენდენცია ხის აივნის გაქრობისა ფასადის მხარეს და რკინის აივნის გაჩენა მის ნაცვლად საქართველოს ყველა ქალაქს შეეხო.¹⁴

ბოროვსკის სახლების ეზო-ბაღებისაკენ მიმართული აივნები ტრადიციულად დუშურია და დასაყრდენს ქართლის მთიანეთის ხალხურ არქიტექტურაში პოულობს. გარდა კონსტრუქციული გადაწყვეტისა, დუშეთის ხის აივნის ერთ-ერთი განმასხვავებელი ელემენტი თბილისური ან თელავური აივნებისაგან, ქვის ბაზისია, რომელსაც ხის სვეტი ეყრდნობა. ქვის ბაზისებიანი აივანი კეთდებოდა როგორც მთავარი ფასადის, ისე ეზო-ბაღის მხრიდან. ქვის ბაზისები დუშეთში უხშირესად წაკვეთილი კონუსის მოყვანილობის არის. უბაზისო ხის სვეტი დუშეთში არ შემხვედრია. დუშეთის ქსელის დათვალიერებისას ადამიანი ხშირად წააწყდება მიტოვებული (სურ. 24) ან აღარარსებული სახლის ადგილას მიმოფანტულ ან ადგილმოუცვლელად დატოვებულ, მწკრივად განლაგებულ ქვის ბაზისების რიგს.

ბოროვსკის მიერ დუშეთში აშენებული ყველა სახლი ეზოს მხრიდან ხის ძლიერად შევრილ, მიწაზე დაყრდნობილ აივანს შეიცავს.

12 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, საქმე № 2068.

13 იქვე, № 2068.

14 იხ. ვახტანგ ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ. II, თბ. 1963, გვ. 112-155.

ის, რაც ბოროვსკის დუშურ პროექტებზე არ არის ასახული და მის მიერ აშენებული შენობების განუყოფელი ნაწილია ხის დაყრდნობილ აივანთან ერთად, ეზოს ზღუდეა, რომელიც სახლის, როგორც მხატვრული მთელის ნაწილია და ფასადის გაგრძელებას წარმოადგენს ხშირად. ზღუდეში ტრადიციულად, მშვილდათალოვან ან არქიტრავულ დიობში მოქცეული ალაყაფის კარი ან ჭიშკარი (“ვარატა”, რუს. Ворота) არის დატანებული. ზღუდე დაბალია ფასადის სიმაღლესთან შედარებით და იმავე საამშენებლო მასალისგან არის აშენებული, რითიც სახლი მთლიანად და შეუღლესავია. დუშური სახლის ზღუდეს აგურით გამოყვანილი კარნიზი ასრულებს.

დუშური სახლის და, კერძოდ, ბოროვსკის სახლების ზღუდეს, თბილისური ან თელავური სახლის ზღუდისგან განსხვავებით, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, დამატებითი შესასვლელი კარის დიობი არ აქვს, ფასადის საერთო კომპოზიციაში მოქცეული შესასვლელი კარის არსებობის გამო, რომელიც ხის აივნის სივრცეს ერწყმის და სახლის მთავარ შესასვლელს წარმოადგენს.

ზღუდის აღწერილი კომპოზიცია ზოგადად საქართველოს ქალაქური არქიტექტურისთვის არის დამახასიათებელი (თელავი, სიღნაღი) და ადრეული ტრადიციდან მომდინარეობს.

კედლის სისქეში დატანებული კიბე, ეზოსპირა ხის დაყრდნობილი აივნები, ინტერიერის მორთულობის მრავალი დეტალი, ზღუდის სპეციფიკური ხასიათი, შესასვლელის მოწყობის დუშური ხერხი და სხვა – ყოველივეს განხორციელებაში, ცხადია, უდიდესი როლი ადგილობრივ ოსტატებს ეკუთვნის. დუშელი ოსტატების – მშენებლების, ხის ხუროების, მღესავების, ქვის მთლელების (ხის სვეტების ბაზისები) როლი სამაზრო დუშეთის შექმნაში უდიდესია. ტრადიციის ძალა ამ სახით დუშეთში იმდენად ძლიერი იყო მუდამ, რომ მისი არგათვალისწინება ისეთი შემოქმედისთვის, როგორიც ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკია, შეუძლებელი იქნებოდა.

მაგრამ ბოროვსკი დუშური ძველი არქიტექტურის გავლენას სხვა მხრივაც განიცდის. რამდენიმე საფასადო კომპოზიციაში იგი ცდილობს დუშეთის ძველი არქიტექტურის ზოგიერთი ელემენტის გამოყენებას.

ამ მხრივ საინტერესოა დუშეთის მოქალაქის არტემ მარტიროზოვის ქვის ერთსართულიანი სახლის დუქნით (1875, სურ. 25) ¹⁵ ფასადის არქიტექტურული მორთულობაზე დაკვირვება და მისი შედარება დუშეთის ისტორიულ ნაწილში დღემდე უცვლელად შემონახული, ვახტანგ (ალმასხან) ბატონიშვილის დროინდელი (XVIII ს. 70-იანი წწ.) მოხელეთა დარბაზის ორი დედაბოძის ზედა ნაწილთან შედარება (სურ. 26). არტემ მარტიროზოვის დუქნიანი შენობის დიდი ქუჩისკენ (Большая Улица) მიპყრობილი, განაპირა პილასტრებით მონიშნული ვიწრო ფასადის დამაგვირგვინებელი სადა, კლასიციტურ ყაიდაზე გამართული პარაპეტის შუა ნაწილი, პროექტის მიხედვით, პარაპეტის საერთო ხაზიდან ამოზიდულ სამკუთხა ფრონტონს უჭირავს, რომლის განაპირა მხარეები არასრული (არაშეკრული) წრეხაზის ფორმით არის ამოჭრილი. ფრონტონიანი ნაწილის შუაში, კი კონცენტრულ წრეში მოქცეული ნაძერწი ტონდოა. პარაპეტის აღწერილი კონტური, ჩვენი დაკვირვებით, მოხელეთა დარბაზის დედაბოძების ზედა მხარის (თავის) კომპოზიციას იმეორებს. ოღონდ კომისია, რომელიც დუშეთის

15 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, წიგნი № 1, საქმე № 4025.

პროექტებს ამტკიცებს, უწუნებს ბოროვსკის კლასიკურ-კლასიციციტური ნორმებიდან გადახრას და წითელი მეღნით ხაზს უსვამს სამკუთხაფრონტონიან კომპოზიციას (სურ. 25). მართლაც, ნატურაში, პარაპეტის სადა, უსამკუთხაფრონტონო, ვარიანტი განხორციელდა (სურ. 27).

საყურადრებოა და გასაკვირი, რომ იგივე ბედი ეწია გორის ერთ პროექტზე გამოყენებულ, დუშეთის მოხელეთა დარბაზის შთაგონებით შექმნილ ანალოგიურ კომპოზიციას ფასადის ფრონტონზე. გორის მოქალაქის სახლის ფრონტონიც მიუღებელი აღმოჩნდა გორის პროექტების განმხილავი კომისიისათვის.

1871 წლიდან გორსა და დუშეთში დროებით დამკვიდრებული ფონ პაიდერ ბოროვსკი, ცხადია, არაგვის ერისთავების მოხელეთა დროინდელ დარბაზის ინტერიერს კარგად იცნობდა. მეტიც, აკვირდებოდა და სწავლობდა მას. აღნიშნული დარბაზი ბოროვსკის დროსაც და დღესაც მისი იმდროინდელი პატრონის აპრილოვის დარბაზის სახელით არის ცნობილი დუშეთშიც და სამეცნიერო ლიტერატურაშიც.

საარქივო მასალა მოწმობს, რომ ბოროვსკი საცხოვრებელ სახლებს დუშეთისა და გორისათვის ერთმანეთის პარალელურად აპროექტებდა. დუშეთისათვის დაპროექტებული საცხოვრებელი სახლების პროექტების შედარება გორის პროექტებთან ბევრ მსგავსებასაც ავლენს და ბევრ განსხვავებასაც. ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში განსხვავება უფრო არსებითია.

უპირველეს ყოვლისა, გორის პროექტებში თვალშისაცემია უხისაივნო გეგმების საკმაო რაოდენობა (დიმიტრი ჩუტკაროვის სახლის პროექტი, 1872; პეტრე კუხანოვის სახლის პროექტი, 1872 და სხვ.)¹⁶. თუმცა ბოროვსკის გორის სახლების მრავალი პროექტი ხის აივნებსაც შეიცავს ეზოს მხრიდან.

ის განსხვავება, რაც ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანია საცხოვრებელი სახლის ერთიანი სივრცითი სტრუქტურის გააზრების თვალსაზრისით, ეს ბოროვსკის დუშეთის სახლებისაგან განსხვავებული შესასვლელის მოწყობის ხერხია. ბოროვსკი გორის სახლების ფასადებს შესასვლელისგან დამოუკიდებლად იაზრებს. აქ შესასვლელი კარი ფასადის კაპიტალური კედლის სიბრტყეში კი არ არის გაჭრილი, როგორც ეს დუშეთის სახლშია, არამედ ფასადის სიბრტყეზე შესასვლელი კარი და შემდეგ ჭიშკარი (“ვარატა”, რუს. Ворота) მიდგმულია. საყურადღებოა, რომ ბოროვსკის დუშეთის პროექტებზე „ვარატა“ არ დააქვს, გორის გეგმებზე კი შესასვლელთან ერთად მთავარ ფასადზე მიდგმული „ვარატა“ მუდამ დატანილია. აღნიშნულ პრინციპზეა აგებული გორის მოქალაქის ივანე ჩუტკაროვის სახლის პროექტი, 1872; აბრაგიმ ბერძიშვილის სახლის პროექტი; გიორგი ხიმშივეის სახლის პროექტი, 1873; დიაკონ ზაქარია კოპინოვის სახლის პროექტი, 1874; გუბერნსკი სეკრეტარ გრიგოლ ზუბალოვის სახლის პროექტი, 1876; ივანე გაბრიელის ძე სამსონოვის სახლის პროექტი, 1887¹⁷ და სხვ. სურ. 28, 29, 30.

16 ბოროვსკის მიერ დაპროექტებული უხისაივნო საცხოვრებელი სახლების. საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, საქმე №№ 3995, 3993 და სხვ.

17 ბოროვსკის მიერ დაპროექტებული საცხოვრებელი სახლები ფასადზე მიდგმული შესასვლელით, იხ. საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, საქმე №№ 3995, 2732, 4004, 4017, 2054, 4146 და სხვ.).

ბოროვსკის გორის საცხოვრებელი სახლების პროექტებში ასახული ფასადზე მიდგმული ხის კარიც უშუალოდ ხის აივნის სივრცეს ერწყმის ხშირად. ოღონდ გორის ფასადების მიდგმულკარიანი კომპოზიცია დუშური სახლისგან სრულიად განსხვავებულ სივრცით სტრუქტურას ქმნის. შესასვლელის დუშური გადაწყვეტა, მთავარი ფასადის აგებულებას კიდევ უფრო კომპაქტურ სახეს ანიჭებს და ფასადის საერთო დანაწევრებასთან ერთად, მონოლითურობითა და ტექტონიკურობით გამოარჩევს (არტემ ქავთაროვის სახლის პროექტის ორივე ვარიანტი, 1875, 1882¹⁸, სურ. 6, 14).

ბოროვსკის მიერ გორში დაპროექტებული სახლების ფასადების გაცნობა, სტილისტური თვალსაზრისით მეტ მრავალფეროვნებას ავლენს ვიდრე დუშეთისა. ჩამოსვლისთანავე ბოროვსკი ფასადებს XIX საუკუნის შუა ხანების თბილისისთვის დამახასიათებელი და ამავე დროს გორში უკვე დამკვიდრებული, კლასიკური და რენესანსული მოტივებით, მონოტონურად ფასადზე განთავსებული, ნახევარწრიულთაღოვანი ფორმით დაბოლოებული არქივოლტებიანი სარკმლების მწკრივებით ამუშავებს. (გორის მოქალაქე დიმიტრი ჩუტკაროვის სახლის ფასადი, 1872 წლის 22 იანვარი¹⁹).

ფასადების დამუშავებისას ბოროვსკი მიმართავს როგორც შუასაუკუნეებრივ გუთურ ეკლექტიზმს (პრაპორშნიკ ალექსანდრე ფიცხელაურის სახლის პროექტის ფასადი ისრულთაღებიანი სარკმლებით, კვადრიფოლიუმებიანი ალათებით და კბილანებიანი ზღუდით, 1873), ისე ბაროკულ ფორმებსაც (გენერალ-მაიორ მამაცაშვილის სახლის ფასადი²⁰). აღსანიშნავია აგრეთვე კლასიციზტურ-რენესანსული ფორმებით შექმნილი ფასადები (პოლკოვნიკ მიხეილ ერისთავის გადასასვლელიანი სახლის ფასადი, 1874). ბოროვსკის გორის ფასადებს შორის ყველაზე უფრო ხშირია სადა კლასიციზტური ფორმები (დიაკონ ზაქარია კოპინოვის სახლის ფასადი, 1874; აბრაგიმ ბერძიშვილის სახლის ფასადი; ივანე სამსონოვის სახლის ფასადი, 1887 და სხვ.).

გორის ფასადების საფუძვლად სხვადასხვა ისტორიული სტილის გამოყენება ბოროვსკის ძიების პროცესზე მიუთითებს. ბოროვსკის გორში ჩამოსვლისთვის გორის უკვე ჩამოყალიბებული ქუჩათა ქსელი სტილისტური თვალსაზრისით გამართულ მრავალ შენობას შეიცავდა, რომელიც ტონს აძლევდა ახალი მშენებლობის წარმოებას გორში²¹, ამავე დროს, სამაზრო ქალაქი გორი განახლებას მოითხოვდა. მაგრამ მაინც, სტილისტური ჩამოყალიბებლობის მიუხედავად, ბოროვსკი თავის სახლებს გორის სპეციფიკას უსადაგებს ნაგებობათა სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით. შესასვლელის მოწყობის ზემოაღწერილი ტრადიცია ბოროვსკის ადგილობრივ არქიტექტურაში უნდა ამოეკითხა, რომელიც მან დასაყრდენად გამოიყენა გორის საცხოვრებელი სახლების დაპროექტებისას.²²

18 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, ანაწერი №1, საქმე №№ 2111.

19 იქვე, საქმე № 3995.

20 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204.

21 იხ. არქიტექტორების – ევგენი ბელოის ან აბესალომოვის მიერ საცხოვრებელი შენობების პროექტები გორში, 1870, 1867, საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი №204, ანაწერი №1, საქმე №№ 3142, 3031 და სხვ.

22 1920 წლის გორის მიწისძვრის დროს, გორს, როგორც ცნობილია, დიდი ზიანი მიაღწა. განადგურებულ შენობებს შორის უთუოდ ბოროვსკის შენობებიც დაზიანდებოდა და



ბოროტების პროექტების აბსოლუტური უმრავლესობა ვატმანის ქაღალდზეა შესრულებული შავი ტუშით. გეგმები და ჭრილები დაფერილია ნარინჯისფრად. რკინის აივნების წარმოსაჩენად იგი ლურჯ მელანს ხმარობს. ბოროტების ნახაზებს დახვეწილობა და სინატიფე გამოარჩევს.

იშვიათი გამონაკლისის სახით კალკაზე შესრულებული პროექტებიც გვხვდება. ასეთ შემთხვევაში ბოროტები მიმართავენ XIX საუკუნის პროექტებში და უფრო მოგვიანოდაც გავრცელებულ ხერხს, როდესაც გეგმები და ჭრილები ქაღალდის მეორე მხრიდან იფერება მუქად, რაც მიზნად ისახავს შენობის კონსტრუქციული ნაწილის გამოვლენას, ნახაზის ადვილად და მკაფიოდ წაკითხვის მიზნით.

ბოროტების დუშური პროექტების შესწავლა, მათი შედარება და შეჯერება ცოცხალ ნაგებობებთან ბოროტების დიდ პროფესიონალიზმს ავლენს. მის მიერ აშენებული საცხოვრებელი სახლებისა და სავაჭრო შენობების გარეგნულ სახეში კი ბოროტების მკვეთრი ესთეტიკა ჩანს.

ევროპული არქიტექტურული ერთ მთავროვნე ფონ ჰაიდერ-ბოროტები, ამასთანავე, ძველ, არაგვის ერისთავების დროინდელ და ადრეული XIX საუკუნის, ადგილობრივი ოსტატების ნამოღვაწარ დუშურ სახლებს აკვირდება, სწავლობს და ახალი ნაგებობების დაპროექტებისას ეყრდნობა მათ. აღნიშნული დამოკიდებულება მის უკლებლივ ყველა პროექტში ჩანს. დუშური სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად მას არც საცხოვრებლის ნიმუში შეუქმნია, და არც სავაჭრო შენობის ნიმუში. მეტიც, ცალკეული ნაგებობის დაპროექტებისას ის ქუჩათა ქსელის მთლიანობას ხედავს, ხატავს და აზუსტებს. ძერწავს იგი სამაზრო ქალაქ დუშეთის სივრცით სტრუქტურასაც.

ბოროტები, საქართველოში მოღვაწე მრავალი ევროპელი არქიტექტორის მსგავსად, არათუ ითვალისწინებს ადგილობრივ ტრადიციებს და ანგარიშს უწევს მას, არამედ საზრდოს იღებს მისგან. ბოროტების არქიტექტურა დუშეთში საქართველოს ქალაქებისა და ქართლის მთიანეთის ხალხური არქიტექტურით არის ნაკვები. ბოროტების დუშური სახლების არქიტექტურის ძირი, გარდა ქართული ქალაქების არქიტექტურისა, ქართლის მთიანეთის არქიტექტურაში უნდა ვეძებოთ.

ბოროტების მიერ აშენებული სახლების ყველა ფასადი უკლებლივ შეუღესავი აგურის არის და არქიტექტურული მორთულობის უკიდურესი სისადავით, ზოგჯერ სიძუნწითაც კი გამოირჩევა.

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროტების მიერ შექმნილი ძველი დუშეთის ქუჩათა ქსელი და მისი შემავსებელი შენობების არქიტექტურა ტრადიციათა ორგანული შერწყმის შედეგია. მის ყველა ნამუშევარში იგრძნობაწიგნიერება და ნიჭიერება. ბოროტების დიდნიჭიერება სწორედ ადგილობრივი ტრადიციების ღრმა ფესვების წვდომაში გამოიხატა. ბოროტების სახლები ჰკრავს და კომპაქტურს ხდის დუშეთის ქუჩების ქსელს, მისი ნაგებობების სივრცითი სტრუქტურა

დაინგროდა. საქართველოს ეროვნული არქივი ფონ ჰაიდერ ბოროტების გორისთვის დაპროექტებულ კიდევ ბევრ პროექტს ინახავს. გორის საარქივო მასალის შესწავლა და ცოცხალ ქალაქთან შედარება, სავლელ პირობებში ნაგებობების მოძებნვა და ინდენტიფიკაცია, შესაძლოა გამოავლენს ბევრ სიახლეს, რაც გორის შენობების როგორც კლასიფიკაციისთვის, ისე დათარიღებისთვისაც იქნება მნიშვნელოვანი.



კი სამაზრო ქალაქ დუშეთს სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით ერთიან ორგანიზმად აქცევს.

ბოროვსკი ქალაქ დუშეთის ქუჩათა ქსელის ერთ-ერთი ავტორი და შემოქმედია. მისი სახლები დღემდე განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს ოდესღაც ქართლის მთიანეთის, საარაგვოს ერთადერთ ქალაქ დუშეთს.

ბოროვსკის მიერ დუშეთში აშენებული, დღემდე გადარჩენილი შენობების შესწავლამ მისი სიძველისადმი დამოკიდებულებაც გამოავლინა. ყველა იმ კონკრეტულ შემთხვევაში, სადაც ახალი მშენებლობისთვის ბოროვსკის არქეოლოგიური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ფენა დახვდა, იგი მან გადაარჩინა და ახალი სივრცითი კომპოზიციის ნაწილად აქცია.

არქივში მოძიებული ბოროვსკის პროექტებიდან დუშეთის ისტორიულ ნაწილში ბევრს ვერ მივაკვლიეთ. ზოგმა დღემდე ვერ მოაღწია, ზოგიც ძლიერადაა სახეცვლილი. არადა ბოროვსკის სახლები დღესაც ამშვენებს ძველი დუშეთის ქუჩებს. არაგვის ერისთავების ფეოდალური ხანის ქალაქი რუსეთის იმპერიის სამაზრო ქალაქად გარდაქმნის პერიოდში კიდევ უფრო განვითარდა და ჩამოყალიბდა. ეპოქების კვალდაკვალ ძველი დუშეთის საცხოვრებელი შენობები დროის მოთხოვნის მიხედვით, ერთმანეთს ცვლიდა. XIX საუკუნის მიწურულმა, საფიქრებელია, ბოროვსკის არაერთი შენობა გააქრო. მაგრამ ის, რაც გადარჩა ბოროვსკის შემოქმედებისაგან დუშეთის უფრო ადრეულ და მოგვიანო ფენებთან ერთად, დუშეთის ურბანული და არქიტექტურული მემკვიდრეობის განუყოფელი და ჭეშმარიტად დასაცავი ფასეულობაა.

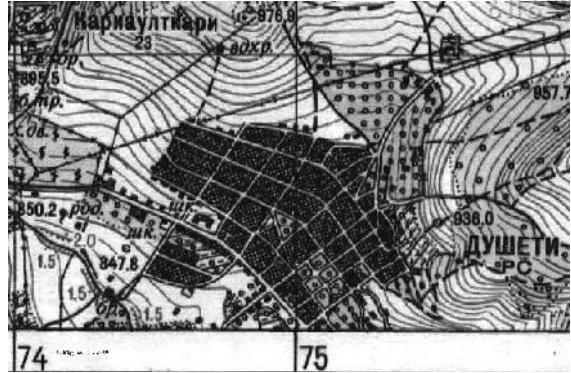
Maia Mania

Theodor von Haider-Borovsky – Creator of Dusheti City

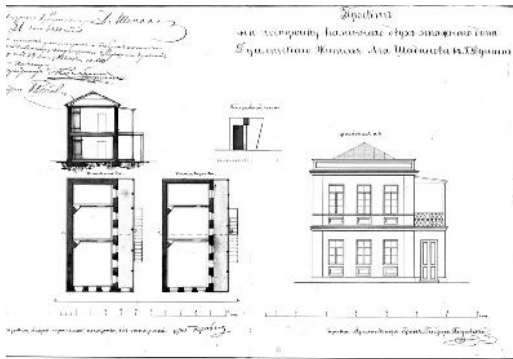
Dusheti city (eastern Georgia, Mtskheta-Tianeti district, historic Kartli) – residence of the Aragvi aristocrats over the centuries – was built at the road crossing the Caucasus ridge. 17th-18th cc. buildings and their fragments, as well as the 8th-9th cc. church of St. Gregory the Theologian are still preserved here, but they are embedded in the 19th c. regular street network, formed of the 19th c. and early 20th c. residential houses and commercial buildings. The city is marked by the hand of a foreigner-architect, who, taking into account old traditions, had to a considerable extent contributed to its image. This is architect Theodor von Haider-Borovsky. Before coming to Dusheti, in 1850-1860s, he built vodka distilleries in Russia, and from 1871, he worked as Gori and Dusheti district architect and supervisor of the road construction activities. On 1.IX.1886, he resigned, but still continued his activities as an architect. Street network of Dusheti (1870s) was designed by him; he built residential houses and commercial buildings. He mainly designed asymmetric facades, typical of Dusheti, with the door leading to the balcony facing the courtyard at the facade edge; however, symmetric facades can also be found among the buildings designed by him, as well as those with a garden in front and balconies supported by the columns (traditional for Dusheti). The houses are built with traditional technique – brick and stone mixed masonry, while the facades are of non-plastered brick (in certain cases window and door framing is plastered); decoration elements are Classicistic, sometimes, Renaissance and Baroque. Staircases arranged in the depth of the wall, wall niches and recesses in the depth of the walls for keeping goods, all are rooted in the medieval tradition and testify to the architect's collaboration with the local craftsmen; likewise traditional for Dusheti are balconies facing the courtyard with columns on stone bases. It is noteworthy that in Gori houses, according to the local tradition, doors and gates are arranged in the courtyard enclosure adjoining the main exterior wall.



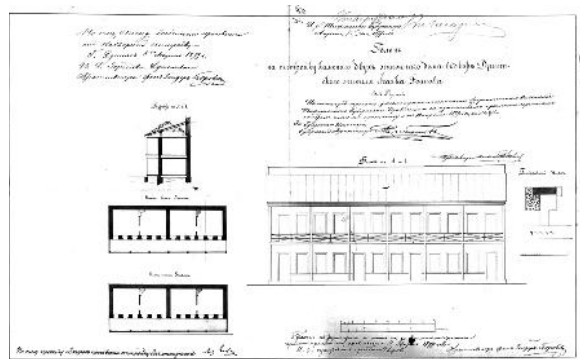
სურ. 1. დუშეთის ხედი კანჯის ქედიდან. 2011



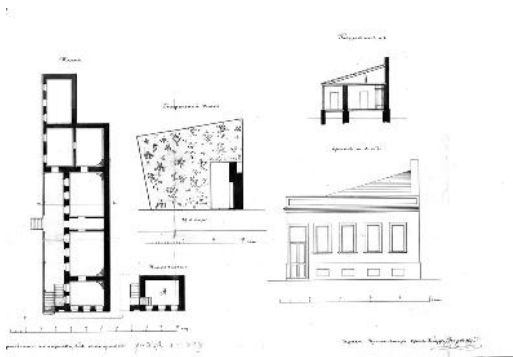
სურ. 2. დუშეთის ქუჩათა ქსელი. 1855 წლის ტოპოგრაფიული რუკის ფრაგმენტი



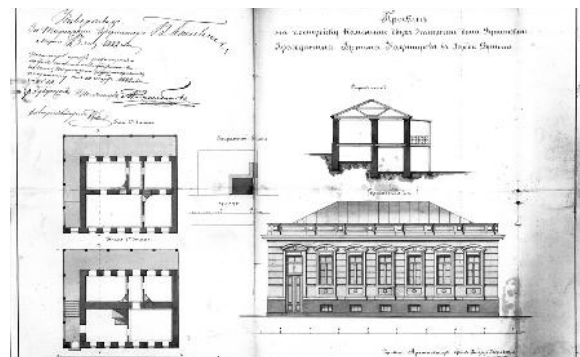
სურ. 3. დუშეთის მოქალაქის ალა შადინოვის სახლის პროექტი, 1881, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



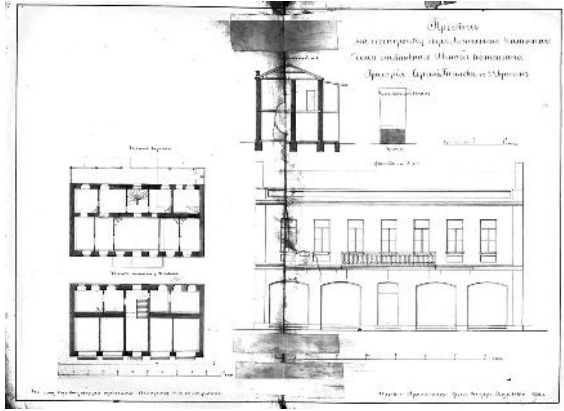
სურ. 4. დუშეთის მცხოვრების ისაკ როინოვის სახლის პროექტი, 1879, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



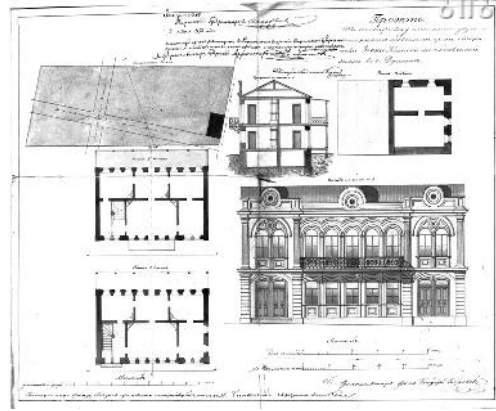
სურ. 5. დუშეთის მცხოვრების ანდრეი გრიგოლოვის სახლის პროექტი, 1879, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



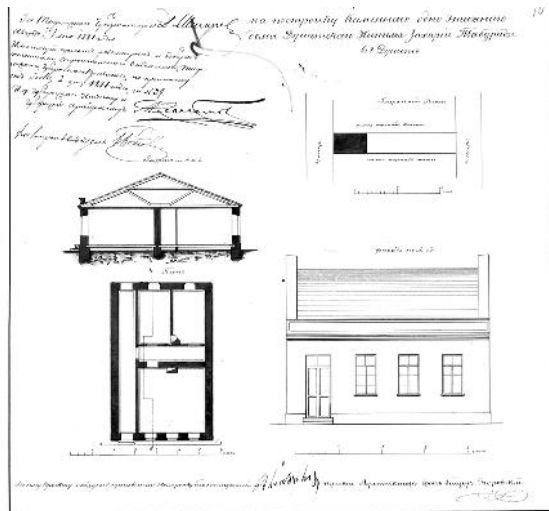
სურ. 6. დუშეთის მოქალაქის არტემ კავთაროვის სახლის პროექტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



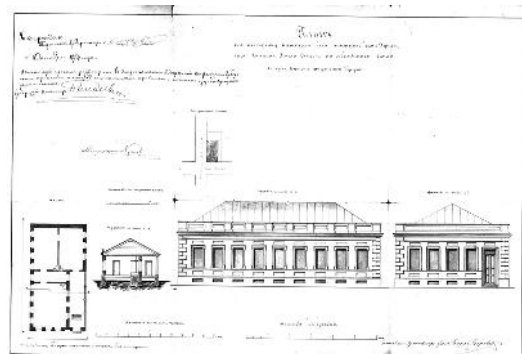
სურ. 7. ოტსტავნოი შტაბსკაპიტანის გრიგოლ ვიგოლოვის სახლის პროექტი, 1881, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



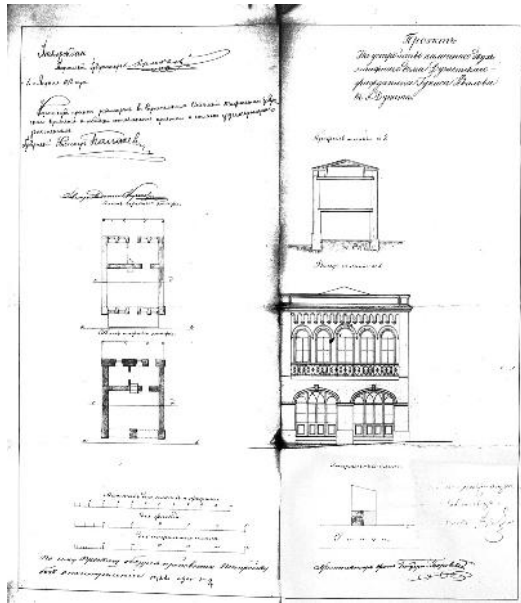
სურ. 8. მღვდელ იოანე კეზელის სახლის პროექტი, 1872, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



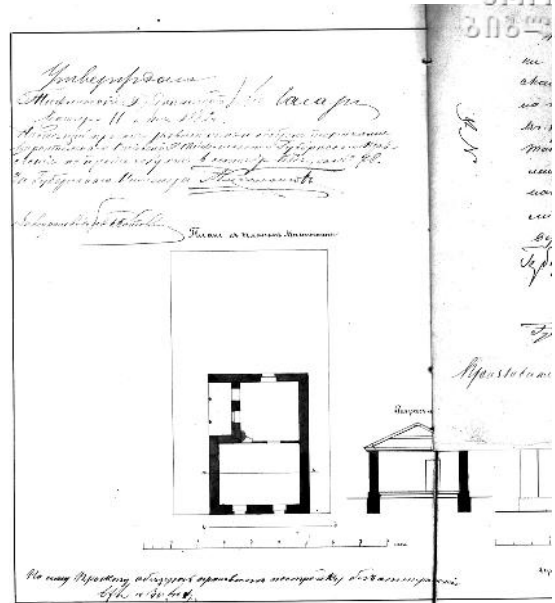
სურ. 9. დუშეთის მცხოვრები ზაქარია თაბორიძის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



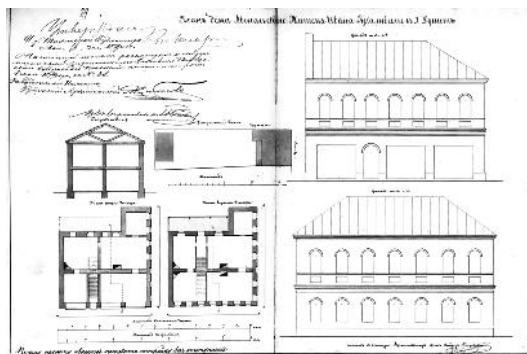
სურ. 10. დუშეთის მცხოვრები ზაქარია თაბორიძის სახლის პროექტი, 1881, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



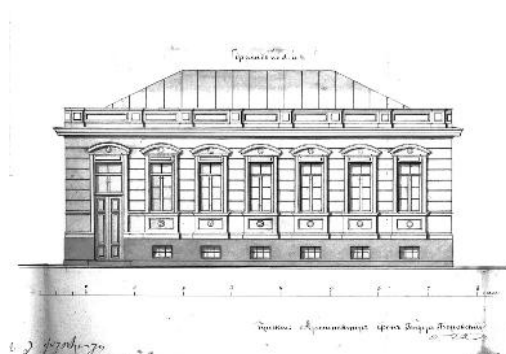
სურ. 11. ღუშეთის მცხოვრების გიგოლა ონევის (ოგანეზოვის) სახლის პროექტი, 1874, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 12. ღუშეთის მოქალაქის გუკას ავალოვის სახლის პროექტი, 1872, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 13. ავჭალის მცხოვრების ივანე გულაშვილის სახლის პროექტი ღუშეთში, 1879, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

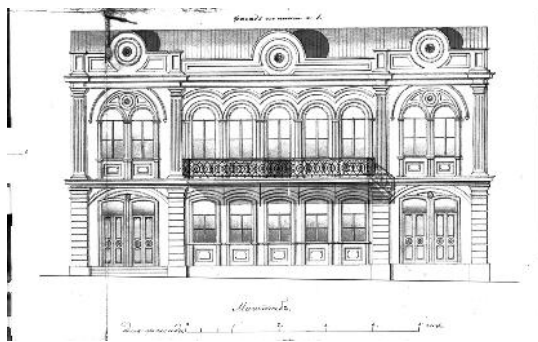


სურ. 14. ღუშეთის მოქალაქის არტემ ქავთაროვის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



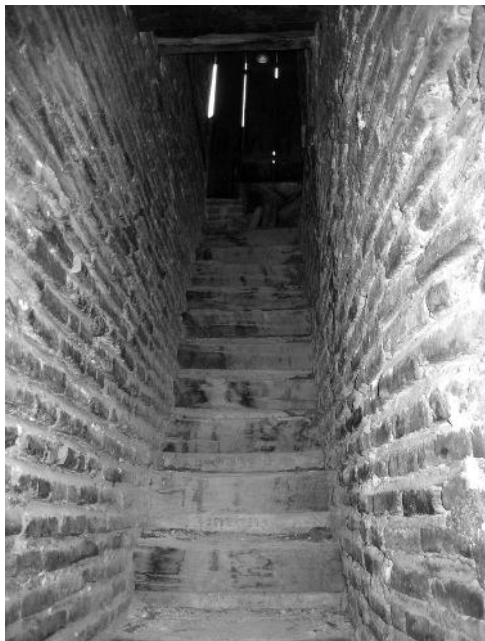
სურ. 15. დუშეთი, ყოფილი აზნაურთა, გლეხთა, ობსერვატორიის, სააკაძის (დღევანდელი თეატრის) ქუჩის № 18. მთავარი ფასადი, 2006

სურ. 16. დუშეთი, ყოფილი აზნაურთა, გლეხთა, ობსერვატორიის, სააკაძის (დღევანდელი თეატრის) ქუჩის № 18. სახლის საერთო ხედი, 2006

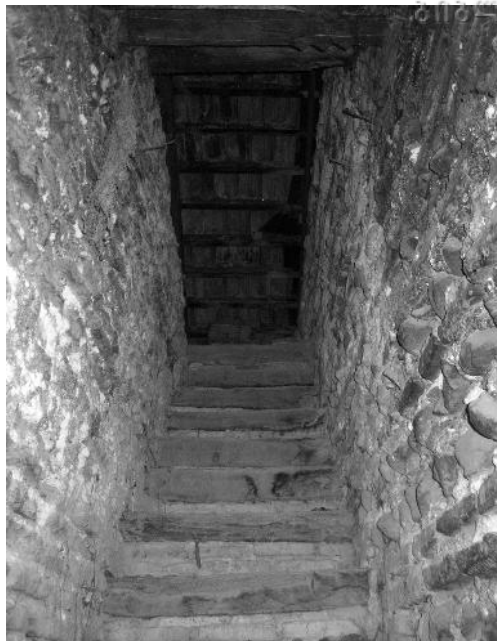


სურ. 17. მღვდელ იოანე კეზელის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1872, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

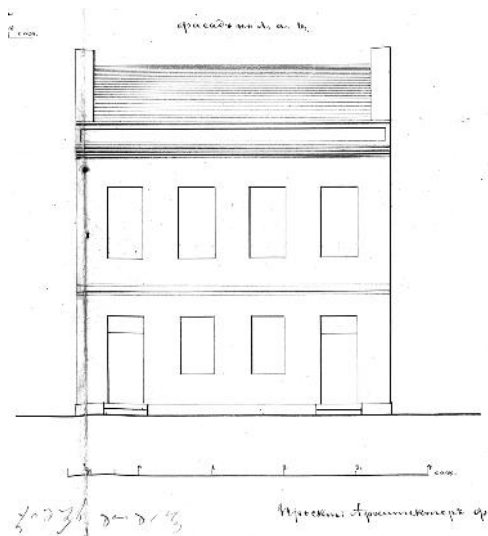
სურ. 18. დუშეთი, რუსთაველის ქუჩა № 23. 2009



სურ. 19. დუშეთი, ყოფილი აზნაურთა, გლეხთა, ობსერვატორიის, სააკაძის (დღევანდელი თეატრის) ქუჩის № 18. კედლის სიქეში მოწყობილი კიბე, 2009



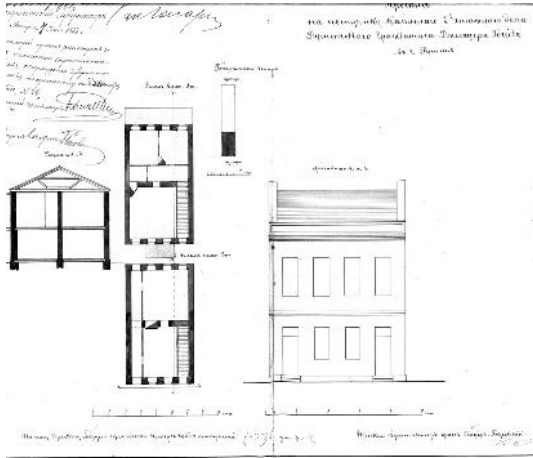
სურ. 20. დუშეთი, წმ. ნინოს ქუჩა № 35, კედლის სიქეში მოწყობილი კიბე, 2014



სურ. 21. დუშეთის მოქალაქის ჯიმშერ გოგიევის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ შაიდერ-ბოროვსკი



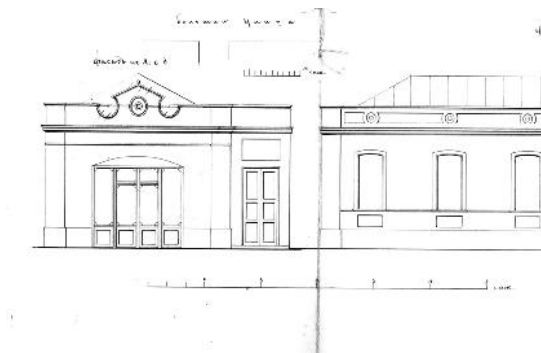
სურ. 22. დუშეთი, ილია ჭავჭავაძის ქუჩა № 11, 2009



სურ. 23. დუშეთის მოქალაქის ჯიმშერ გოგიევის სახლის პროექტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 24. დუშეთი, აივანის ხის სვეტების ბაზისები, 2013



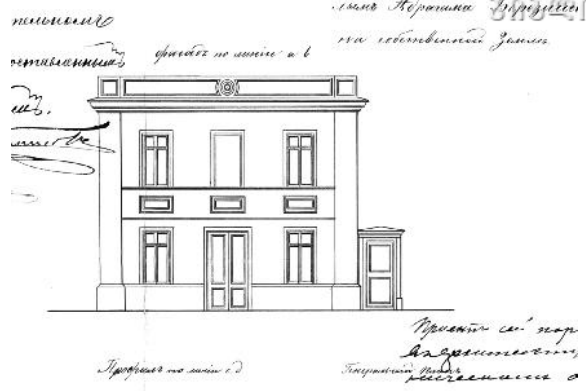
სურ. 25. დუშეთის მოქალაქის არტემ მარტიროზოვის სახლი დუქნით. პროექტის ფრაგმენტი, 1875, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



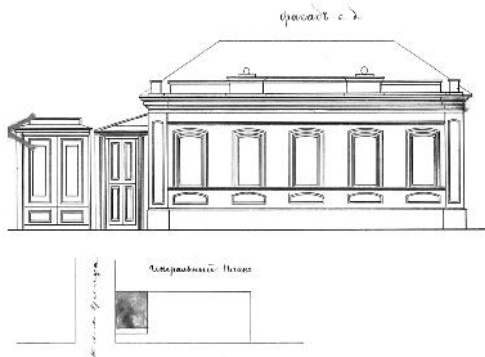
სურ. 26. დუშეთი, დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16. დარბაზის დედაბოდის ფრაგმენტი. 2009



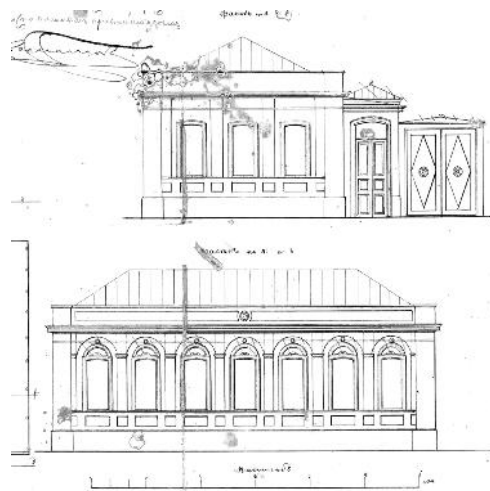
სურ. 27. დუშეთი, შოთა რუსთაველის და შამანაურის ქუჩების გადაკვეთა. არტემ მარტიროზოვის ყოფილი დუქანი, 2013



სურ. 28. გორის მოქალაქის აბრაგიმ ბერძიშვილის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1871, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 29. დიაკონ ზაქარია კოპინოვის სახლის პროექტის ფრაგმენტი გორში, 1874, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 30. აზნაურ გიორგი ხიმშიევის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1872, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

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

სტამბოლის ფერიქოის ქართული კათოლიკური მონასტერი

1861 წელს ქართველმა კათოლიკე მღვდელმა პეტრე ხარისჭირაშვილმა სტამბოლის ფერიქოის უბანში ქართული კათოლიკური ეკლესია ააშენა და იქვე დედათა და მამათა მონასტრები დააარსა¹. მალევე, 1864 წელს, ვატიკანმა მხოლოდ აღნიშნული მონასტრებისთვის ქართულენოვანი ტიპიკონი სცნო². პ. ხარისჭირაშვილის რამდენიმეწლიანი გარჯის შედეგად, ის ოფიციალურად დაუმტკიცდა სტამბოლის ქართულ კონგრეგაციას³. ქართველ კათოლიკეთათვის ეს მშობლიურ წესსა და ენაზე დაბრუნებას ნიშნავდა, თუმცა ლიტურგიული თვალსაზრისით არსებითად ლაპარაკი იყო ბერძნულ-კონსტანტინეპოლურ (ბიზანტიურ) რიტზე. 1905 წლამდე რუსეთის იმპერიაში კათოლიკეებს ბიზანტიური რიტის გამოყენება ეკრძალებოდათ. ამის გამო ქართველი კათოლიკეების ერთი ნაწილი (ძირითადად სამცხე-ჯავახეთში) სომხურ რიტს მისდევდა, მეორე – ლათინურს. ამ ფონზე ქართულად ლიტურგიის ჩატარების უფლების მოპოვებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.

ქართული კათოლიკური თემისათვის მშობლიურ ენაზე წირვა-ლოცვის ჩატარების მართებულობაზე დავა 1840-იანი წლებიდან დაიწყო, როცა ახალციხეში ერთმანეთს ორი ჯგუფი დაუპირისპირდა. ერთნი, გასომხებული ქართველი მღვდლის, პავლე შაჰყულიანის მეთაურობით, თვლიდნენ, რომ კათოლიკე ქართველები უნდა დარჩენილიყვნენ სომხურ ტიპიკონზე, ხოლო მეორენი, რომელთაც პროდასავლური შეხედულებების მღვდელი, შაჰყულიანისავე მოწაფე პეტრე ხარისჭირაშვილი ხელმძღვანელობდა, ამტკიცებდნენ, რომ საეკლესიო მსახურება მხოლოდ მშობლიურ ენაზე – ამ შემთხვევაში ქართულად – ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ლათინურად უნდა ყოფილიყო⁴. ლათინური რიტის დაბრუნებისა და ახალციხეში ევროპული მისიონების დაარსების საკითხი ცხარე კამათის საგანი გახდა. თუ ქართველი კათოლიკესათვის ლათინური ენაზე წირვა-ლოცვის ჩატარება მის „ტომით ქართველობას“ საფრთხეს არ უქმნიდა, სომეხი კათოლიკე მღვდლები სასტიკად ეწინააღმდეგებოდნენ ახალციხეში ლათინი პატრების დაფუძნებას სწორედ მათი უცხო გვაროვნობის გამო. სომეხი კათოლიკე მოძღვრის, ალექსანდრე არარატიანის 1846 წლის ქართულ ენაზე დაწერილ მიმართვაში მრევლისადმი სახელწოდებით „ჩვენის გვარის სასულიეროთა და ერთა საცოდნელი საჭირო მოადგილეებანი“ ვკითხულობთ: „კარგათ ვიცით ჩვენ რომ ჩვენი მომავალი ჩამომავლობა სულიერ უუმფროსოდ არ დაშთება, მაშ აქ ვიფიქროთ,

1 Rev. Christopher Lawrence Zuger, *The Forgotten, Catholic of the Soviet Empire from Lenin through Stalin*, New York, 2001, გვ. 56.

2 ნ. დობორჯგინიძე, ზოგიერთი რამ ილიასეული ბარაქლას შესახებ. კადმოსი, 4, 2012, გვ. 90, სქოლიო 39.

3 შ. ლომსაძე, გვიანი შუასაუკუნეების საქართველოს ისტორიიდან, ახალციხური ქრონიკები, თბილისი, 1979, გვ. 72.

4 იქვე, გვ. 65.

თუ ჩვენის გვარისაგან გვეყვდეს უფროსი, ის რიერთიც უმოწყალო იყოს, მაინც გვარის სისხლისაგან ძალდატანებული, ნამდვილი მშობელი დედის ღმობიერება ექნება ჩვენ ზედა, ხოლო თუ თანამორწმუნე უცხო გვარისგან გვეყოლება ჩვენ უმფროსი, ის რიერთიც გულკეთილი იყოს ჩვენზედა, მაინც დედობილის გული და თვალი ექნება ჩვენ ზედა”⁵.

ბუნებრივია, სომხური კათოლიკური ეკლესიის მესვეურები პრაგმატულად უყურებდნენ შექმნილ სიტუაციას. მათთვის რომის კათოლიკური ეკლესია ჩვეულებრივი მეტოქე იყო. ეს უკანასკნელი მათ მრევლის მნიშვნელოვან ნაწილს ეცილებოდა, რაც, ერთი მხრივ, შეზღუდავდა სომხური კათოლიკური ეკლესიის ძალაუფლებას რეგიონში, მეორე მხრივ, მნიშვნელოვნად შეამცირებდა მის შემოსავალს. ქართველი მრევლისთვის სომხური კათოლიკური ეკლესიისგან გამოყოფა იყო ერთგვარი გამოწვევა, რომელსაც სათანადოდ მომზადებული უნდა შესხვედროდა.

პეტრე ხარისჭირაშვილს მიზნის მისაღწევად ერთ-ერთ მთავარ პირობად ქართველ კათოლიკე მოსახლეობაში განათლების დონის ამაღლება ესახებოდა. ჯერ კიდევ ახალციხეში ცხოვრების პერიოდში, ის აუცილებლად მიიხნევედა ქალაქში ქართული სემინარიის გახსნას, მოგვიანებით ქუთაისში სამსახურის დროს კი დიდ დროს უთმობდა მოწაფეებისათვის ქართული და ლათინური წერა-კითხვის სწავლებას⁶.

სტამბოლში ქართული მონასტრის დაარსებით პ. ხარისჭირაშვილს სემინარიის გახსნის შესაძლებლობაც მიეცა. მან, დაიწყო მომზადება მღვდლებისა, რომლებიც მომავალში, უკვე სამშობლოში დაბრუნებულნი, ქართულ კათოლიკურ ეკლესიებს უწინამძღვრებდნენ. მართლაც, 1890-იან წლებში, როცა სამცხე-ჯავახეთის ქართველ კათოლიკეთა თემმა განსაკუთრებით აქტიურად დაიწყო საკუთარი ეთნიკური იდენტობის დაცვა-დამტკიცება, ეროვნული მოძრაობის წინამძღოლები სწორედ ფერიქოის მონასტერში აღზრდილი მღვდლები გახდნენ.

გასაკვირი არ არის, რომ ევროპული განათლების მქონე პეტრე ხარისჭირაშვილისთვის მონასტერს მხოლოდ წმინდა რელიგიური დანიშნულება არ ჰქონია. სემინარია, რომელშიც სამოქალაქო დისციპლინის საგნებიც ისევე ისწავლებოდა, როგორც საღმრთო სჯული, და სტამბა, რომელშიც საღვთისმეტყველო წიგნების გარდა სასწავლო და საყოფაცხოვრებო წიგნებიც მრავლად იბეჭდებოდა, მონასტრის განუყოფელ ნაწილებს შეადგენდა.

სამწუხაროდ, ფერიქოის მონასტრის ბედი მომავალში მთლად ისე არ წარიმართა, როგორც მის დამაარსებელს წარმოედგინა. პ. ხარისჭირაშვილის გარდაცვალების შემდეგ (1892 წელს) სტამბოლის ქართული საძმოს წევრებს შორის ურიერთდაპირისპირებამ იჩინა თავი. ერთნი ამის მიზეზად მის მიერ მონასტერში პრიორიტეტების არასწორად დაყენებას მიიხნევენ, რადგან თვლიდნენ, რომ თუმცა კი განათლება აუცილებელია, მაგრამ ის არ შეიძლება ღვთისმოსიშებაზე მაღლა იდგეს. ეს უკანასკნელი მთავარი უნდა იყოს ღვთის ჭეშმარიტი მსახურისთვის. 1901 წლის 20 მაისს სტეფანე გიორგიძე მიქაელ თამარაშვილს სწერდა: „... ჩვენს ფერი-ქოვშიდ, რომ ერთობა და სიყვარული ტრიალებს, ამაზედ მეტს არ უნდა მოელოდებოდეს კაცი. ნათქვამია გლეხურათ ანდაზა, „როგორიც

5 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №4159.

6 შ. ლომსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 68, 69.

აღხანა, ისეთიც ჩაღხანაო”. როგორც დაიწყო და ჩაყარა საძირკველი, ცხრნებულმან (პ. ხარისჭირაშვილმა – ნ. ნ.) ისეც მიდის, უფრო მოჩვენებით და მოკალვით, ვიდრემც ნამდვილ სიმართლით და ღმერთზედ ყოველიურთ მინდობილობით და ძებნით ნამდვილი მონაზონებრივი სულით ჩადგმისა ყოველთა მათი, რომელნიც იყვნენ მას ხელთა და ვერაც ეს წოდება არ ეტყობოდა განეშორებინა საზოგადოებისაგანა, რომ ავი ძმებისაგან კარგნიც ავათ არ ქცეულიყვნენ! მაგრამ ის დალოცვილი მარტო რიცხვის გამრავლებას ფიქრობდა და მოწაფის აღზრდას, სწავლებას რაც აუცილებრივ საჭირო იყო თვითეულისათვისა, გამოცდას გამო და კარგათ თვითეულის გულის და მიდრეკილობის გაცნობასა და შემდეგ ფიქრობას მღვდლობისა ასე უქმნიათ ყოველას, რომელთაც დღეს ჩვენ, ჩვენი თვალით შევცქერით, რომ მათშიდ სწავლა-განათლება, სიმდაბლემოკვდინება, საკუთართ ნებას უარის ყოფა, უდრტვინველათ ასრულება თავისი აღთქმავალდებულობისა, და შრომად შემწეობა ეკკლესიისა ქრისტესი და ყველასფერშიდ ძებნა დიდება ღვთისა და არა თავისი და სხ... ესენი ტრიალებენ მათს სულშიდ და გულშიდ და კიდევ მიდიან წინ სულიერათა და ნაყოფიც მრავალი გამოაქვს ...მათი ასრეთი სიყვარულით და თავგანწირულობით ცხოვრება და შრომა ერთადერთი ღვთისათვის და მისი წმინდა ეკკლესიისათვისა: ჩვენში დღეს რომ ვხედავ და იმ 6 წელიწად მათ გამაცნო თვითეულნი მათგანი, რომ ვადარებ ნამდვილ მონაზნობასა, ჩვენი მომდის და მეჩვენება, მოჩვენებულ მონაზნობათა. ვაი ცოდვაჲ!... ილოცეთ წმიდა პეტრეს საფლაგზედ და შესთხოვეთ სულიერათ აღდგენა ამ სატირელი მონასტრისა. ამინ”⁷.

კონგრეგაციაში არსებული მდგომარეობა განსაკუთრებით მძიმედ არის აღწერილი მისი წევრის გრიგოლ ათითოვის წერილებში, რომლებიც მან მიხეილ თამარაშვილს 1897 წელს გაუგზავნა. როგორც ჩანს, იმხანად მონასტერი ფინანსურ პრობლემებსაც განიცდიდა. პეტრე ხარისჭირაშვილის გარდაცვალების შემდეგ მონასტრის წინამძღვარი გახდა ზემოთნახსენები სტეფანე გიორგიძე⁸. მის მიერ ეკლესიის ეზოში წამოწყებული მცირე სამშენებლო სამუშაოებისა და მონასტრის გაფართოების მიზნით მიწის ნაკვეთის სავარაუდო შეძენის გამო გრიგოლ ათითოვი 1897 წლის 23 ივლისს მიწერილ წერილში მ. თამარაშვილთან ჩივის „...საყიდელ მიწას იყიდის თუ არა აქ ჩვენ მშვიერ მწყურვალეს გვხუთამს და შიშველს გვიშვამს-ო...”⁹.

მომდევნო წერილში (დათარიღებულია 1897 წლის 28 სექტემბრით) გრიგოლ ათითოვი მონასტრის მწირ მენიუზე და უხარისხო საჭმელზე იწერება. მისი თქმით, თავად პატრი სტეფანე და მისი მოადგილე ალექსანდრე¹⁰ საუკეთესოდ

7 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №1294.

8 სტეფანე გიორგიძე მონასტრის წინამძღვარი იყო 1892-1898 წლებში. ზ. ჭიჭინაძის ცნობით: „მოდღვარს დიდი შრომა აქვს დათესილი კონსტანტინეპოლის ქართველთა კათოლიკეთ მონასტრის შენობების შენებაზედ, სკოლაზედ და ეკლესიაზედ, ამა შთენთა აღშენების საქმე სწორედ სამონასტრო საგანს წარმოაგდენს და ამ საინტერესო მხარესთან მჭიდროთ არის დაკავშირებული პატრი სტეფანეს განვლილი ღვაწლი და დღევანდელი შრომა“ (ზ. ჭიჭინაძე, ქართველ კათოლიკეთ მოღვაწენი და მესხეთ-ჯავახეთის ცნობები, თფილისი, 1904, გვ. 66).

9 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №346.

10 აქ უნდა იგულისხმებოდეს ალექსანდრე მეღვინიშვილი, 1896 წელს მონასტერთან არსებული სკოლის მასწავლებელი. იხ. შ. ლომსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 79.



იკვებებიან, როცა მათ ქვემდგომებს ნორმალური სატყელო ენატრებათ, თუ როდისმე ჩვენთან სჭამა მაშინაც ძალიან აპატივებს ჩვენი აგვისტინე ყოველას კერძით რადგანაც უმფროსის მეორეა (იგულისხმება მამა ალექსანდრე – ნ. ნ.). ამის გარდა ბოლოკი დაათესინა მუდამ პ. სტეფანე და პ. ალექსანდრე მიირთმევენ და პ. ალექსანდრეს ბრძანება გაუცია არავინ ხელი მიჰყოსო ჩემთვის არისო. როგორც პ. სტეფანე სალათებს ათესინებს და ერთი ტუფი რომ იღევა მეორე ესწრობა, ასე რომ გამოუღეველათ სალათა აქვს მუდამ და ახლა პოლისაც (სკოლის მასწავლებელი – ნ. ნ.) დიდი პატივისცემა აქუს და მასაც უწილადებს საცალკეო რამეებს. ვიდრედ პ. სტეფანემ თავისთვის ზეთის და ძმრის ჭურჭლები იყიდა და მასთანვე ზეთი თავის სალათისთვის საცალკეოთ და ჩვენთვისაც მოჩვენებით აწყობინებს ზეთს და ძმარს, ძმარი მოგესხენება ცარელა წყალი, ზეთი ღმერთმან დაგიფაროს, ზეთის ჭურჭლეს თავი რომ მოხადო სიმყრალისაგან და სიმწარისაგან ადამიანს გული აერევა (10 წლის ზეთია) ეკკლესიისთვის იყო ნაყიდი. ან ჩვენთვის სად არის სალათა. სალათას რომ დავინახამ კბილები კაწკაწ დამიწყობს და სხ... ამას გარდა პ. სტეფანე თავის ქეიფს არასფერში არ იშლის რაც არ აღუმატა არასფერი არ დააკლო. შენ რომში კარდინლებთან და პაპთან კი არა მამა ღმერთანაც რომ ახვიდე ეს თავისას შერება, გაშეყვრებული და წელში გამართული დაიარება. შენი წასვლით ეს სიკეთე უყავ ამას რომ გაადვიძე და ესეც თავისას ცდილობს რასაკვირველია. სანთლით ეძებს სტუმრებს რომ მესამე ყათში (sic!) სუფრა გააწყობინოს და იქ ქათმები მიირთვას და დანარჩენი რამდენიმე დღეს გამოიზოგოს; ახლა წითელს რგვალს ყველს მიირთმევს, რადგან გაბეზრდა გალიაცვის ყველის ჭამით”¹¹.

გრ. ათითოვის წერილებით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ წინამძღვარი და მასთან დაახლოებულ პირთა წრე კონგრეგაციის სხვა წევრებს საკმაოდ უდიერად ეპყრობოდნენ. 1897 წლის 23 ივლისს მ. თამარაშვილისადმი მიწერილ წერილში იგი ჰყვება ისტორიას პატრი ანტონისა¹², რომელიც ჯანმრთელობის სერიოზულ პრობლემებს განიცდიდა და ერთი თვე იწვა სტამბოლის საავადმყოფოში, სადაც გრ. ათითოვის თქმით, ერთხელაც არ მოუნახულებია სტეფანე გიორგიძეს. მონასტერში დაბრუნების შემდეგ პატრი ანტონის მდგომარეობა გაუარესებულა და მას მკურნალის მოყვანა უთხოვია: „...ყურადღება არ მიაქციეს, გავიდა სამი დღე არ ვინ უპატრონა დაიწყო ტირილი საწყალმან, ცოცხალს ხომ ვერ ჩამვლამთო. რა უსვინდისო ადამიანები ყოფილხართ თქვენ, აღარც ღმერთი გრწამსთო და აღარც რჯული გაქუსთო”¹³.

გრ. ათითოვს თუ ვენდობით, სახარბიელო მდგომარეობა ფერიქოში არც სწავლის მხრივ ყოფილა. 1897 წლის 28 სექტემბრის წერილში იგი მკაცრად კიცხავს სემინარიის პედაგოგებს: „...ისევ პოლმან დააწყობინა სწავლა ამ ჩვენ სამღვდელელების, შუადღემდინ აკითხამს და შუადღის უკან თითქმის უპატრონოთ არიან თუმც კი პ. ალექსანდრეს აბარია და ვითამ ქართულს აკითხამს, რად და როდის? ანუ თუ რა იცის რა ასწავლოს! ანუ როდის არის სახლში, სრულ რომ

11 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №347.

12 სავარაუდოდ ეს უნდა იყოს ანტონ გოზალიშვილი – 1870-იან წლებში მონასტერთან არსებული სტამბის ხელმძღვანელი. იხ. შ. ლომსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73.

13 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №346.

საქმე არა ჰქონდეს საქმეს იშოვნის გარეთ იაროს”¹⁴. ამავე წერილში ნათქვამია, რომ მოსწავლეებიც გამოთქვამენ უკმაყოფილებას უხარისხო განათლების გამო: „... მამაო მიხაელ გავლილათ რომ მოგწერე შესახებ ბიჭებისა რომ წაენსუბნენ პროფესორს პოლს. პოლს ბიჭებისათვის უთქვია ბოროტები ხართ, აქ ყოფნის ღირსნი არა ხართო და სხვა ... პ. სტეფანესთან აჭრილან და უთქვიათ ან ფრანციაში ან სენ ლუიში ან სენ ბენუაში გაგვაგზავნეო, ჩვენ აქ ვერასფერს ვისწავლითო რადგან კარგი მასწავლებელი არ არისო ...”¹⁵.

მონასტრის ცხოვრების სურათის ობიექტურად წარმოსადგენად უთუოდ გასათვალისწინებელია პატრებს შორის არსებული პირადი წყენა, რომელიც აშკარად ახდენდა გავლენას მათ მიერ მდგომარეობის აღწერაზე. მაგალითად, ალფონს ხითარიშვილი, რომელსაც მონასტრის წინამძღვრის ადგილი 1898-1904 წლებში ეკავა, საქართველოში მაღალი რეპუტაციით სარგებლობდა. ზაქარია ჭიჭინაძე მას ახასიათებს, როგორც „ძვირფას და მრავალნაირი ღირსებით დაჯილდოვებულ“ ადამიანს¹⁶. სტამბოლში გამგზავრებამდე ის თბილისის კათოლიკურ ეკლესიაში მსახურობდა და განთქმული იყო თავისი ქადაგებებით. მისი სტამბოლში გადაყვანის ამბავი ძალიან განუცდია მრევლს. ამის საპირისპიროდ, ფერიქოელი პატრების წერილებში ალფონს ხითარიშვილი ყოველმხრივ უკიდურესად უარყოფით ადამიანად წარმოგვიდგება. 1902 წლის 23 ივნისს ი. მერაბიშვილი სწერდა მ. თამარაშვილს, მონასტრის წინამძღვარი არამარტო უგულვებელყოფს თავის ვალდებულებებს, არამედ გაუსაძლის პირობებსაც უქმნის კონგრეგაციის წევრებს და ამით მათ მონასტრის დატოვებას აიძულებს¹⁷. მას მხარს უბამდა გრ. ათითოვიც და 1904 წლის 16 სექტემბერს მ. თამარაშვილს სთხოვდა არ დაეშვა ა. ხითარიშვილის ხელახლა დანიშნვა წინამძღვრად: „...რაც შეგიძლია ეცადე კარდინალთან რომ ხელახლავ პ. ალფონსი არ დაინიშნოს უმფროსად და თუ კიდევ ეს იქმნა, დაღუპული ვართ სულიერათაც და ხორციელათაც. აღარც წესი და არც რიგი დარჩა აქ. ყველანი უპატრონო თხიებივით დადიან ვისაც როგორც უნდა ისე ირჯება”¹⁸. იმავე წერილში ვრცლად არის ჩამოთვლილი ალფონს ხითარიშვილის სხვა ცოდვებიც: „...პ. ალფონსი უარყოფს თავის აღთქმას. ექვსი წელიწადია აქ არის მონასტრის ტანისამოსი არ ჩაიცვა. ამას თავი დავანებოთ წირვასაც უკაბოთ ამბობს თავისი გრძელი პალტოთი. ამის ცერემონიასაც ნუ იტყვი მასხარა არის აქაურობისა და ჩვენც ჩავკაპრინა მიწაში. ამის უმფროსობაში სამ გზის იუბილე გამოსცა პაპმა და ერთი გზისაც არც თვითონ და არც ჩვენ შეგვისრულებია, საეპისკოპოზოდან რაც ამისთანა ქაღალდებს ამოუგზავნიან მიმალამს სადმე თუ მიაგდებს, თუ მოსთხოვე გიპასუხამს მაგისთანა ქაღალდი არ მიმიღიაო, ხელიდგან ხელშიც რომ მიგეცეს და ანუ პასუხსაც არ მისცემს. ერთხელ ჩვენებმა დაჰკითხეს იუბილეს შესრულებისთვის რა თვეები აქუსო, პასუხი მისცა, საქმე არა გაქუსო რაღაც გამოუგონიათო, აიგერ ეკკლესია ილოცეთ ვინ გიშლისო, ამისმთქმელი, კაცი რას უნდა მოელიდეს ამის გარდა ეს ჩვენი ბატონი დიდ დღესასწაულებში

14 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №347.

15 იქვე.

16 ზ. ჭიჭინაძე, ქართველ კათოლიკეთ მოღვაწენი..., გვ. 39-42.

17 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №2337.

18 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №352.

ანუ რიგის გარეთი სტუმარი თუ იქმნება მაშინ შუადღისა ჩვენთან სადილზედ დაჯდება, სხვა დროს კი მუდამ საათის ორზედ მიირთმევს სადილს ცალკე დიდ კაცურად რასაც თავისი პირის გემო მოითხოვს, სხვათ შორის თუ რამე უთხრეს რაც არ იამება დაიწყობს უშვერს სიტყვებს, გამობებს, შეურაცხყოფას მღვდლებსას ძაღლები ღორები ფურები მირჩენია თქვენისათანა მღვდლებსაო და მერმე შევა წირვას იტყვის ...”¹⁹.

შემდგომ წლებში მონასტრის მდგომარეობა კიდევ უფრო გაუარესდა. კონგრეგაციის წევრებმა ერთმანეთის ბეზღებით იმდენად მოაბეზრეს თავი ეპისკოპოსს, რომ ეს უკანასკნელი მათ მონასტრის დახურვითაც კი დაემუქრა. ჩემს მიერ მოტანილი ბოლო წერილის დაწერიდან შვიდი წლის შემდეგაც კი მონასტრის ზოგიერთი წევრს საუკეთესო გამოსავლად მისი მიტოვება მიაჩნდა. 1911 წლის 14 ივნისს შიო ბათმანიშვილი მ. თამარაშვილს სწერდა: „...ყოვლად პატივცემულ ბატონო, კარგა ხანია წერილი აღარ მიახლებია. რა ვსქნა მონასტერში გული აღარავის აქვს. თავიდან ბოლომდის სულ წუწუნში, ერთმანეთის ბეზღებაში არიან. არავინ სფიქრობს, პრაქტიკულად მაინც, რომ ჩვენ დროს, ერთობა დიდი რამ არის და მის გულისთვის საჭიროა თავიც გაეწიროთ. ძალიან მაფიქრებს ამისთანა მდგომარეობა. ვუცდი ახალ არჩევნებს, თუ მაშინაც ერთობა არ მოხდა, ჩემი საქმე გადაწყვეტილია: თქვენ კვალს დავადგები. მერწმუნეთ, თქვენ ძალიან კარგად მოიქეცით რომ მონასტრიდან გახვევლით (წერილის ავტორი მ. თამარაშვილის სტამბოლის ფერიქოის ქართული კონგრეგაციიდან გასვლას გულისხმობს – ნ. ნ.) საკვირველია ქართველი კაცი! როგორც თვითონ მოსწონს, თუ ისე გარიგდა, ხომ კაი; თუ არა და, ქვა ქვაზედაც ნუ იქნებაო! ამნაირ აღამიანთა ერთად თავის მოყრა და საზოგადო საქმის გარიგება, ძნელზედ ძნელია...”²⁰.

ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა, როგორ შეძლო ქართულმა კონგრეგაციამ ეარსება და სასარგებლო საქმეებიც ეკეთებინა ასეთი ურთიერთწყენის, დასმენებისა და ინტრიგების ატმოსფეროში? აშკარაა, რომ იდეა, რომლის გარშემოც ერთიანდებოდნენ მონასტრის წევრები, ნებისმიერ წყენაზე მაღლა იდგა. ეს იყო შეგრძნება იმისა, რომ ისინი მნიშვნელოვან და აუცილებელ საქმეს ემსახურებოდნენ. ისინი თავს მიიჩნევდნენ საქართველოს წარმომადგენლებად და მისი ინტერესების დამცველებად ქვეყნის ფარგლებს გარეთ. მნიშვნელოვანია, რომ ფერიქოელი პატრების მოღვაწეობა საქართველოშიც სათანადოდ აღიქმებოდა და ფასდებოდა²¹.

1921 წლამდე კონგრეგაციის ზრდა მეტწილად საქართველოდან წასული ახალგაზრდების ხარჯზე ხდებოდა. მათი ნაკადი უზრუნველყოფდა ძმობის მუდმივ შევსებას და თაობათა უმტკივნეულო ცვლას. გასაბჭოების შემდეგ საქართველო ჩაიკეტა და საზღვარგარეთ სასწავლად და, მით უმეტეს, რელიგიური მსახურებისათვის წასვლა შეუძლებელი გახდა. შედეგად, ფერიქოის მონასტრის სამო თანდათან შემცირდა. ბოლო წინამძღვარი პეტრე ტატალაშვილი 1961

19 იქვე.

20 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №981.

21 1897 წელს გაზეთმა „ივერია“-მ თავისი კორესპონდენტი მიავლინა ფერიქოის მონასტერში, რაც ქართველი საზოგადოების მონასტრის და მასთან არსებული სასწავლებლისადმი ინტერესს ადასტურებს. იხ. შ. ლომსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81, 82; გაზეთი „ივერია“, 1897, №185, გვ. 4.

წელს გარდაიცვალა, ხოლო უკანასკნელი პატრი პავლე აკობაშვილი (ადგილად) – 1979 წელს და მონასტერიც დაიხურა²².

ფერიქოის მონასტრის არქიტექტურის განხილვის დასაწყებად ისევ უკან, 1861 წელს უნდა დავბრუნდეთ. როგორც ზემოთ ითქვა, პ. ხარისჭირაშვილმა ცარიელი მიწის ნაკვეთი სტამბოლის იმდროინდელ გარეუბანში, ფერიქოიში მიიღო. მონასტრის აშენებამდე ის აქვე მდებარე ლათინური კათოლიკური ეკლესიით სარგებლობდა, თუმცა ღვთისმსახურებას ქართულ ენაზე ატარებდა²³. შესაბამისი ფინანსური სახსრების მოძიების შემდეგ მან ეკლესიის აშენება შეძლო. შენობის აღმოსავლეთი ფასადის შუაში, წრიულ ფორმის ჩაღრმავებაში ნაღესობაზე ამოკვეთილია ფრანგული წარწერა: N. D. DE LOURDES EGLISE GEORGIENNE F. 1861 R. 1901, რომელიც გვამცნობს, რომ ლურდის ღვთისმშობლის სახელობის ქართული ეკლესია 1861 წელს აიგო და 1901 წელს განახლდა²⁴.

თავიდან ფერიქოის ეკლესია უბიწოდ ჩასახვის სახელობისა იყო. წმინდა ქალწულის უბიწოდ ჩასახვის დოგმა კათოლიკურმა ეკლესიამ 1854 წელს მიიღო სამოციქულო კონსტიტუციით Ineffabilis Deus. რამდენიმე ხნის შემდეგ ეკლესია ხელახლა აკურთხეს ლურდის ღმრთისმშობლის სახელობაზე. ეს სახელობა უკავშირდება ცნობილ სასწაულს – კათოლიკური ტრადიციით, 1858 წელს ქალაქ ლურდის მახლობლად მდებარე მღვიმეში ადგილობრივი მეწისქვილის ქალიშვილს ბერნადეტ სუბირუს (Bernadette Soubirous, 1844-1879) რამდენიმეჯერ გამოეცხადა ღმრთისმშობელი. ლურდის ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა ეკლესიამ ოფიციალურად 1862 წელს დაამკვიდრა და მოკლე ხანში ის არნახულად პოპულარული გახდა მთელ კათოლიკურ სამყაროში. რამდენადაც ლურდის ღმრთისმშობლის კულტის მთავარი იდეა სწორედ მისი უბიწოდ ჩასახვაა, ეს ორი სახელობა არსებითად ერთიდაიგივეა.

იმის წარმოსადგენად, თუ როგორ გამოიყურებოდა ეკლესია 1901 წლამდე, ისტორიული ფოტოსურათები დაგვეხმარება. პირველი ფოტოსურათი, სავარაუდოდ 1894-1900 წლებით უნდა დათარიღდეს. თარიღის ქვედა ზღვრის განსაზ-

22 შ. ფუტკარაძე, სტამბოლის ქართული სახანე, თბ., 2012, გვ. 62.

23 შ. ლომსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72.

24 შ. ლომსაძე ეკლესიის საფუძვლის ჩაყრის თარიღად 1859 წელს ასახელებს. მისივე ცნობით, შესასვლელ თაღზე ამოკვეთილი იყო დიდი ქართული წარწერა: „წმიდაო მარიამ დაიცავ ივერიელნი“ (შ. ლომსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72, 73). სინამდვილეში, ეკლესიის მშენებლობა 1861 წელს დაიწყო და წარწერა, რომლის სრული ტექსტია „მარიამ ღვთის მშობელი იბერიის მოციქულო მეოხ მეყავნ ჩვენ ცოდვილთა ქართველთა“, ინტერიერში, სამხრეთ კედელში მოთავსებული ლურდის ღვთისმშობლის ნიშის პოსტამენტზეა ამოკვეთილი.

ამავე წარწერის განთავსების ადგილად საკურთხევლის ტრაპეზის ქვას ასახელებს ევგენი დალუჯიო დ'ალესიო: „მაღლა სწერია: „მარიამ – ქართველთა მხსნელი“ და ძირს წმინდა საკურთხევლის ქვაზე – „მარიამ ღვთის მშობელი, ივერიის მოციქულო, მეოხ მეყავნ ჩვენ, ცოდვილთა ქართველთა“. მაღლა დგას ... ქალწული ნინო ... თავის ვაზის ჯვრით ...“. (ე. დალუჯიო დ'ალესიო, ქართველები კონსტანტინეპოლში, თარგმანი ფრანგულიდან პ. შალვა ვარდიძისა, სტამბოლი, 1921, გვ. 31, 32). თუმცა დ'ალესიოს ცნობაც არაზუსტია. 1910-იანი წლების ფოტოსურათზე გარკვევით იკითხება, რომ აღნიშნული წარწერა თავიდანვე ლურდის ღვთისმშობლის ქანდაკების პოსტამენტზე იყო მოთავსებული, ხოლო დ'ალესიოს მიერ მოტანილი მეორე წარწერა – „მარიამ – ქართველთა მხსნელი“ საერთოდ არ ყოფილა.

ღერის საშუალებას გვაძლევს ოთხსართულიანი შენობა, რომელიც 1894 წელს არის აშენებული²⁵. მის გარდა ფოტოზე კიდევ ოთხი ნაგებობა ჩანს. უშუალოდ სასტუმროზე მიდგმულია ვიწრო, ასევე ოთხსართულიანი, თუმცა უფრო დაბალი სახლი, რომლის კედელზეც ხის კონსტრუქცია – ჯვრით დაგვირგვინებული სამრეკლოა მიდგმული. ამ სახლს მოსდევს კიდევ ორი ორსართულიანი შენობა. ბოლო ნაგებობის წინ კი კრამიტის ორფერდა სახურავით გადახურული დარბაზული ეკლესია დგას. ეს არის ძალიან უბრალო, სოფლის სამლოცველოს მსგავსი ნაგებობა სრულიად ყრუ და მოურთავი აღმოსავლეთი ფასადით, რომელიც უშუალოდ ქუჩის პირზე გამოდის. ამ ფასადის ორსავე მხარეს ქვის მაღალი გალავანი მიემართება. გალავანში ორი კარია დატანებული. ერთი, რომელიც დღემდე ადგილზეა, ლითონის ავთენტური კარით ზუსტად სასტუმროს წინ არის გაჭრილი, ხოლო მეორე ეკლესიის მარცხენა მხარეს იყო და, როგორც ჩანს, სწორედ აქედან შედიოდნენ ეკლესიის ეზოში. ეს ჭიშკარი მოგვიანებით გააუქმეს. ახალი ეკლესიის აშენების შემდეგ მის ადგილას გალავნის ყრუ კედელია. ახალი ჭიშკარი ეკლესიის მარჯვენა მხარეს მოაწყვეს. მის გასაკეთებლად მოშალეს მანამდე აქ არსებული ყორე ქვით ამოყვანილი გალავნის კედელი და მის ნაცვლად ლითონის ღობე გააგვლეს. ღობის ცენტრში ახალი ეკლესიისთვის შესაფერისი გოთიკური კარიბჭე ააშენეს. სწორედ ამ უკანასკნელის მეშვეობით არის დღეს შესაძლებელი ეკლესიის ეზოში მოხვედრა.

1901 წლის შემდგომ ფოტოსურათებზე უკვე ახალი ეკლესია დგას. მას ძველი ეკლესიისა და ამ უკანასკნელის უკან მდგომი ორსართულიანი სახლის ადგილი უკავია. ნეოგოთიკურ სტილში აგებული ახალი ეკლესია ორჯერ უფრო მაღალია ვიდრე ძველი, თუმცა სიგანეში დიდად არ აღემატება მას. კვლავ კრამიტის ორფერდა სახურავით გადახურული დარბაზული ნაგებობა ყრუ აღმოსავლეთი ფასადით, ძველის მსგავსად, ქუჩის პირზე გამოდის, ხოლო დასავლეთი მხრიდან სამრეკლო აქვს მიდგმული. აღმოსავლეთი ფასადის დაახლოებით შუა ნაწილში, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, წრიული ჩაღრმავებაა, რომელშიც ეკლესიის თავდაპირველი მშენებლობისა და შემდგომ მისი განახლების თარიღებია მოტანილი²⁶.

აღმოსავლეთ ფასადს ნაღესობაზე დატანილი ჰორიზონტალური ღარები დაუყვება და ოთხი კონტრფორსი ამაგრებს. ამ კონტრფორსებს, რომელთაგან ორი კედლის კუთხეებში, ორიც კი ოდნავ სიდრმეშია განთავსებული, ერთი შეხედვით დეკორატიული ფუნქცია უფრო აქვთ, ვიდრე საყრდენი. თითქოს ისინი მხოლოდ იმისთვის ამოუყვანიათ, რომ ნაგებობას მეტად შეეძინა გოთიკური იერი. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს მათი ზედა ნაწილები, რომლებიც კარნიზამდე არმისული წყდება და ბრტყელ ზედაპირზე, როგორც პოსტამენტზე, ოთხი თავისუფლად მდგომი მრგვალი, აკანთის ფოთლებით შემკული კაპიტელებიანი ბოქვინტებით შედგენილი არქიტექტურული მოცულობა დგას. კაპიტელებს ეყრდნობა წინ და გვერდებზე შეისრული თაღებით გახსნილი კუბი, რომელსაც პროფილირებული, რამდენიმესაფეხურიანი კარნიზი და გოთიკური

25 მონასტრის ოთხსართულიანი შენობის ბოლო სართულს სასტუმროს ფუნქცია ჰქონდა (შ. ფუტკარაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 18).

26 ეკლესიის განახლებაზე ბურსადან ჩამოსულ ქართველ მუშებს უმუშავიათ (შ. ფუტკარაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბულა XXVI).

„შპილი“ აგვირგვინებს.

ეკლესიის მარჯვნივ მოწყობილი გოთიკური კარიბჭიდან ვხვდებით უხვად გამწვანებულ ეზოში, სადაც ნაგებობა ჩრდილოეთი და დასავლეთი ფასადებით გადის.

გრძივი კედლები სადაა, გლუვად შელესილი. მათ აუყვება კონტრფორსები (ჩრდილოეთ კედელზე ხუთია, სამხრეთის დათავლიერება ვერ მოხერხდა, მაგრამ აქ ნაკლები უნდა იყოს, რადგან ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზე ორსართულიანი სახლია მიდგმული), რომლებიც ორ ადგილას (შუაწელიდან ოდნავ ზემოთ და პილასტრის თითქმის თავში) დაცვრობებულ კაპიტელებით არის აღნიშნული. ჩრდილოეთი ფასადის ჩრდილო-აღმოსავლეთ მონაკვეთში ორი შეისრულთაღოვანი სარკმელია გაჭრილი, ხოლო სამხრეთი ფასადის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კიდეში – ერთი.

დასავლეთ ფასადზე სამრეკლოა მიდგმული. ის ორსართულიანია, თუმცა გარე დანაწევრება ოთხსართულიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მისი შეისრული ღიობებით გახსნილი პირველი სართული ეკლესიაში შესასვლელი კარიბჭის ფუნქციას ასრულებს. კარიბჭის კამარის დასასრული და მეორე სართულის იატაკი გარედან ჰორიზონტალური სარტყლით არის მონიშნული. მაღალი მეორე სართული, ერთმანეთის თავზე გაჭრილი ღიობების მეშვეობით ისეა დანაწევრებული, რომ სამ დამოუკიდებელ სართულად აღიქმება. ნახევარწრიული თავსართით მონიშნული, პროფილირებული ნაღესობის მოჩარჩოებაში ჩასმული მრგვალი სარკმლების თავზე შეწყვილებული შეისრული ღიობებია გაკეთებული. სამრეკლო-კარიბჭის კუთხეებზე ჰორიზონტალურად დადარულ ზედაპირიანი პილასტრებია აყობებული. სამრეკლო კოშკისებური სახურავით სრულდება.

უშუალოდ ეკლესიის დასავლეთ კედელში ოთხი შეისრული სარკმელია გაკეთებული. ერთმანეთის თავზე გაჭრილი ორ-ორი სარკმელი კარიბჭის აქეთ-იქით არის განლაგებული, ხოლო მეხუთე ღიობი შეისრული კარია, რომელიც სამრეკლოში გადის. ის ინტერიერის განათებისთვის დამატებით წყაროს წარმოადგენს.

დარბაზული სივრცე, რომელიც აღმოსავლეთით ბრტყელი საკურთხევლით სრულდება, საკმაოდ ნათელი და ხალვათია. ინტერიერს დიდწილად შენარჩუნებული აქვს 1901 წლის რეკონსტრუქციის დროინდელი სახე. გრძივ კედლებს ხუთ-ხუთი ორსაფეხუროვანი პილასტრი აუყვება. პილასტრების წინა საფეხურს კომპოზიციური კაპიტელები ამკობს, ხოლო უშუალოდ ორივე საფეხურის დამაგვირგვინებელი პროფილირებული კაპიტელები კედლისა და კამარის გამყოფი, ინტერიერის მთელ პერიმეტრზე გამავალი კარნიზის არეშია მოქცეული. დღეს კედლები თეთრად, ხოლო პილასტრები ცისფრად არის შეღებილი (კომპოზიციური კაპიტელები ოქროსფერია, პროფილირებული – თეთრი). ძველ ფოტოსურათზე ჩანს, რომ პილასტრებიცა და კაპიტელებიც, ისევე როგორც კარნიზი, მარმარილოსია, შეღებვამდე ისინი უფრო ეფექტური იქნება და ინტერიერიც განსხვავებულ შთაბეჭდილებას დატოვებდა მნახველზე.

ცვლილების კვალი ამჩნევია საკურთხეველსაც, კერძოდ კი მის მხატვრობას. საკურთხეველი ძირითადი სივრცისგან გამოყოფილია მარმარილოს დაბალი მოაჯირით. ის შედგება წრეებისაგან, რომლებშიც სტილიზებული „S“-ებია ჩაწერილი. ეს მოტივიც, ისევე როგორც ფასადებზე გამოყენებული კონტრფორსები და ღიობების შეისრული ფორმა, გოთიკის რეპერტუარიდან არის ნასესხები. აღსავ-

ლის ორფრთიანი კარი, რომელიც ისეთივე დაბალი იყო, როგორც მოაჯირი, დღეს დაკარგულია. საკურთხევლის ცენტრალური მონაკვეთი ნაღესობაში გამოყვანილი შეისრული თაღით არის მონიშნული. ის სიმბოლურად განასახიერებს ცის კამარას, რომელზეც ცისფერ ფონზე ოქროსფერი ვარსკვლავებია მოფენილი. თაღის დამჭერი პილასტრების ქვედა ნაწილს გოთიკური ბალდახინის მსგავსი ფორმა აქვს, ხოლო ზედა მონაკვეთი პოსტამენტებია ხის შეღებილი ქანდაკებებისთვის. მარცხენა მხარეს დგას წმ. ანდრია პირველწოდებულის ქანდაკება დიდი X-ისებრი ჯვრით, ხოლო მარჯვენა მხარეს – წმ. ნინოსი.

საკურთხევლის ცენტრი უკავია ღვთისმშობელი ოდიგიტრიის ხატს, რომელიც პოლონური წარმომავლობისა ჩანს. ქვემოთ მას აქვს წარწერა *Pod Twoją obronę uciekamy się* – პოლონურ ენაზე დასაწყისი ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი უძველესი ჰიმნისა *Sub tuum praesidium*. ხატი საგანგებოდ მისთვის შექმნილი მოჩუქურთმებული ხის პანოს ცენტრშია დაბრძანებული. საკურთხევლის კედლის კუთხეებში თითო შეისრული ნიშაა. მათშიც ხის ქანდაკებები დგას. მარცხენაში წმ. ქრისტეფორე ყრმა იესოთი, ხოლო მარჯვენაში – მაცხოვარი. ძველი ფოტოსურათის მიხედვით მაცხოვრის ქანდაკების თავდაპირველი ადგილი მარცხენა ნიშაში იყო, ხოლო მარჯვენა ნიშა სხვა ქანდაკებას ეკავა.

საკურთხევლის ძველი მოხატულობა გადაწერილია. თავდაპირველად ნიშები მცენარეული ორნამენტით იყო გაფორმებული. მათ ზემოთ თითო ანგელოზი ეხატა, წმ. ანდრიასა და წმ. ნინოს ქანდაკებების უკან – წმინდანები, ხოლო შუა არეში, უშუალოდ შეისრული თაღის თავზე – ანგელოზებით გარშემორტყმული „ყოვლისმხედველი თვალი“. დღეს ამ უკანასკნელის ადგილი უკავია მღვიმის ფონზე გამოსახულ ღურდის ღვთისმშობელს და მის წინ დაჩოქილ წმ. ბერნადეტს. წმინდანების და ანგელოზების ადგილას კი ღურდის ღვთისმშობლის მიერ სასწაულებრივი განკურნების სცენებია გამოსახული.

განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მოხატულობის ორი დეტალი. წმ. ნინოს ფიგურის მარცხნივ ნაჩვენებია სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი, ხოლო წმ. ანდრიას ფიგურის მარჯვენა მხარეს – ეკლესია ორი მაღალი კოშკით დასავლეთ ფასადზე. თავისი არქიტექტურით ის ძალიან წააგავს ბათუმის 1898-1903 წლებში აშენებულ კათოლიკურ ეკლესიას და, ვფიქრობ, მის მიხედვით უნდა იყოს დახატული. ამრიგად, წარმოდგენილია ერთი მხრივ, ქართლის უპირველესი ქრისტიანული ტაძარი და, მეორე მხრივ, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და გარესახით ყველაზე ტიპურად კათოლიკური ეკლესია საქართველოში. სამწუხაროდ, ჩემთვის უცნობია, ვინ და როდის შეასრულა ეს მხატვრობა და ვისი შერჩეულია მისი სფუჟეტები. ამის ცოდნა მნიშვნელოვან ინფორმაციას მოგვცემდა მომავალში ქართველ კათოლიკეთა იდენტობის საკვანძო საკითხების საკვლევადა.

როგორც დავინახეთ, ფერწერისა და ერთი ქანდაკების გარდა საკურთხევლის გაფორმებაში 1901 წლის შემდეგ არსებითად არაფერი შეცვლილია. თავდაპირველი სახით არის დარჩენილი ღურდის ღვთისმშობლის ნიშა სამხრეთ კედელში. კლდოვანი მღვიმე, რომელშიც ღვთისმშობლის ხის ქანდაკება დგას, საკურთხევლის მსგავსად, გოთიკური არქიტექტურის ელემენტებით არის გაფორმებული. შეისრულ თაღზე, რომელიც კლდოვან მღვიმეს ზემოდან მოფარგლავს, ოქროსფერი ასოებით დატანილია ფრანგული წარწერა: *Je suis l'Immaculé'e Conception* („მე ვარ უბიწოდ ჩასახვა“) – სიტყვები, რომლითაც მიმართა ღმრთისმშობელმა წმ. ბერნადეტს. ქანდაკების მარმარილოს პოსტამენტზე ქართულად წერია: „მარიამ ღვთის მშობელი იბერიის მოციქულო მეოხ მეყავნ ჩვენ ცოდვილთა

ქართველთა”. საინტერესოა, რომ ეკლესიის მესვეური ქართველები ერთი მხრივ ეთაყვანებიან მთლიანად კათოლიკურ წიაღში შობილ (თან საკმაოდ გვიან – 1862 წელს) ლურდის ღმრთისმშობელს, რომელიც მათი რელიგიური იდენტობის ნაწილია, ხოლო მეორე მხრივ, წარწერაში, როგორც წმ. მარიამის წილხვედრი ქვეყნის შვილები, თავს ავედრებენ ივერიის ღმრთისმშობელს, რომელიც მათი ეროვნული იდენტობის განუყოფელი ნაწილია. იგივე ითქმის ეკლესიის სივრცეში ყველაზე საკრალურ ადგილას – საკურთხეველში დადგმული წმ. ანდრიასა და წმ. ნინოს ქანდაკებების შესახებაც. ცხადია, წმ. ანდრია აქ წარმოდგენილია, როგორც ქრისტიანობის პირველი მქადაგებელი საქართველოში. რაც შეეხება წმ. ნინოს, XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის ქართული კათოლიციზმისათვის დამახასიათებელია ქართლის განმანათლებლისთვის განსაკუთრებული პატივის მიცემა. ამ პერიოდში წმ. ნინომ ქართულ კათოლიკურ ეკლესიაში სხვა წმინდანების გვერდით მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი. ანსელმ მღებრიშვილმა ბათუმის კათოლიკური ეკლესიისათვის წმ. ნინოს ქანდაკება საგანგებოდ დაამზადებინა მილანში²⁷ (თუმცა ეკლესიის მშენებლობის წარმატებით დამთავრებას ის მაინც ლურდის ღმრთისმშობელს უმადლოდა²⁸).

რაფიელ ისარლიშვილი, ავტორი ფრანგულად გამოცემული წიგნისა „საქართველოს ისტორია“, 1910 წელს გუელდაწვევტილი სწერს მ. თამარაშვილს იმის შესახებ, რომ წმ. ნინოს ევროპაში არ იცნობენ: „თქვენი ბოლონდელი პოსტის კარტი მივიღე – წმ. ნინოს ხატის გამო, მწერთ რომ ევროპაში კარგა არ იცნობენო ეს ვისი ბრალია! ... საზოგადოდ რაც დიდი დანაშაული აქვთ ძველ მოქალაქეებსა ამის გამო, ეს ხომ ვიცით მაგრამ მას შემდეგ, სხვებმა რომ ასე უცნობლივ დასტოვეს ეს ჩვენი დიდი წმინდა არა თუ ევროპაში, ჩვენ საქართველოს ეკლესიებშიც სადაც სხვა და სხვა უცხო და უცნობი წმინდანებით აქვსთ კედლები საესე და ჩვენი პატრონი წმინდა კი არსად არ არის. ... ყველა კათოლიკე თავის ღოცვის წიგნში ნახავს მის მშვენიერ სახეს – ჩემ წიგნში ჩართული სურათი ბერძნული ხასიათისაა საჭიროა რომ იყოს სხვანაირი, ან ჩვენი ძველებური ტანსაცმლით, ან ფრანციცულისა, რომელიც არ გაირჩევა ჩვენისაგან“²⁹. განსაკუთრებით საგულისხმოა ბოლო წინადადება, რადგან მასში კარგად ჩანს თუ როდის მოიაზრებს ქართველი კათოლიკე ქართული ეკლესიის წმინდანს „თავისიანად“. თუ გამოსახული წმინდანი ქართული კაბითაა შემოსილი, ის მისაღებია ეროვნული ნიშნით, ხოლო თუ „ფრანგული“ სამოსი (იგულისხმება კათოლიკე წმინდანებისათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობა) მოსავს – კონფესიურით. „ბერძნული“ (მართმადიდებლური) იკონოგრაფია მისთვის მიუღებელია ეროვნულადაც და კონფესიურადაც, ამ იკონოგრაფიით გამოსახული წმ. ნინო ქართველ კათოლიკეს ეუცხოვება.

საკურთხეველის მორთულობისა და სამხრეთი ნიშის გარდა, თავდაპირველია ეკლესიის იატაკიც. ცენტრალურ არეში, სადაც პეტრე ხარისჭირაშვილია და-

27 ა. მღებრიშვილმა მ. თამარაშვილს გაუგზავნა ხატი წმ. ნინოს გამოსახულებით და სთხოვა, მის მიხედვით მილანში დაემზადებინა ქანდაკება. (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №2655). ქანდაკება დღეს ეკლესიის დასავლეთი ფასადის მარჯვენა ნიშაშია მოთავსებული.

28 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №2662.

29 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №1854.

კრძალული³⁰, მარმარილოს დიდი ზომის მოყვითალო-მონაცრისფრო ფილებით დაგებული, ხოლო კიდეებში შავი, თეთრი და ნაცრისფერი ტონების მოზაიკური იატაკი გაფორმებულია მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტებით.

დასავლეთით ხის რიკულებიანი მოაჯირით გაწყობილი, ერთიარუსიანი მრუდხაზოვანი პატრონიკაა. პატრონიკაზე, ისევე როგორც სააღმსარებლო ოთახსა და საკრისტიანოში, ეკლესიის სამხრეთ კედელში დატანებული კარიდან ვხვდებით. ეს ოთახები სამხრეთ კედელზე მიდგმული ორსართულიანი შენობის ნაწილებია.

ჩვენთვის უცნობია თუ როგორ გამოიყურებოდა ეკლესიის შიდა სივრცე 1901 წლის რეკონსტრუქციამდე. სავარაუდოდ, მისი ინტერიერი, ექსტერიერის მსგავსად, სადა იქნებოდა. როგორც ჩანს, რეკონსტრუქციისას გამოიყენეს არსებული კედლები (ძველის დანგრევა და ახლის თავიდან აშენება დიდ და არამიზნობრივ ხარჯებთან იქნებოდა დაკავშირებული, რის უფლებასაც კონგრეგაცია თავის თავს ვერ მისცემდა). ფოტოსურათებით თუ ვიმსჯელებთ, ახალი ეკლესია ძირითადად სიმაღლისა და სიგრძის ხარჯზე გაფართოვდა და ეპოქის შესაბამისად, ნეოგოთიკურ ყაიდაზე გაფორმდა. 1900-იან წლებში ნეოგოთიკური სტილის კათოლიკური ეკლესიები მთელს მსოფლიოში შენდებოდა, მათ შორის სტამბოლშიც³¹. ოსმალეთის იმპერიის დედაქალაქში, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში, როგორც ლათინი, ისე სომეხი კათოლიკეების მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი ცენტრს წარმოადგენდა³², კათოლიკური ეკლესიების გაცხოვრებული მშენებლობა-რეკონსტრუქცია რეფორმაციის – თანზიმათის შემდგომ პერიოდს უკავშირდება, როცა ყველა არამუსლიმს და მათ შორის კათოლიკეებს საშუალება მიეცათ თავიანთი სალოცავების მშენებლობისას განეხორციელებინათ თამამი არქიტექტურული პროექტები.

ფერიქოსის მონასტრის ეკლესია გეგმარებითი სტრუქტურითა და მხატვრული გადაწყვეტით სავსებით ეპასუხება XX საუკუნის დასაწყისის არქიტექტურულ ტენდენციებს. აქაური ქართველი კათოლიკეები თავს იწონებდნენ თანამედროვე, კარგად მოწყობილი ეკლესიითა და უხვად გამწვანებული ბაღით, ვრცელი სამონასტრო შენობებით, სტამბოლსა და წიგნთსაცავით. ერთსაუკუნოვანი მდიდარი ისტორიის მქონე ფერიქოსის ქართული კათოლიკური მონასტერი დღემდე რჩება საზღვარგარეთ ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლად.

30 საფლავის ქვას აქვს ლათინური და ქართული წარწერები. ამ უკანასკნელში იკითხება: „საფლავსა ამას მდებარეა ყდპ. მ. პეტრე ხარისხარიათი დამფუძნელი ქართველთ კათოლიკე სავან(ისა) მონათა და მხევალთა უმანკო ჩასახებისათა. იშვა ჩყიჲ წ. და მიიცვალა თ ოქთ. ჩყუ“. წარწერა ოკრობოკროა და შესრულების ხარისხით მკვეთრად განსხვავდება პატარა თანაბარზომიერი ასოებით გამოყვანილი ლათინური წარწერისაგან. პ. ხარისტირაშვილის გარდაცვალების თარიღი არასწორად არის მითითებული – 1890 ნაცვლად 1892-ისა.

31 მაგალითად, წმ. ანტონის ეკლესიის ფასადის პირველი ვარიანტი, რომელიც უკუიღოს მონგერმ 1906 წელს შეადგინა. სტამბოლის კათოლიკური ეკლესიების შესახებ ვრცლად იხ. P. Girardeli, *Architecture, Identity, and Liminality: on the Use and Meaning of Catholic Spaces in Late Ottoman Istanbul*. *Muqarnas*, Vol. 22 (2005), გვ. 233-264.

32 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. Charles A. Frazee, *Catholic and Sultans: the Church and the Ottoman Empire 1455-1923*, New York, 1983.

Natia Natsvlshvili

Georgian Catholic Monastery in Feriköy, Istanbul

In 1861, Georgian Catholic priest Petre Kharischirashvili built a Georgian Catholic church in the Feriköy district of Istanbul. Along with the church, monasteries for both male and female congregations were founded. Soon, in 1864, Vatican affirmed the Georgian Catholic rite only for these particular monasteries. Taking into account the political situation of 19th century Georgia, Petre Kharischirashvili's achievement had a special importance for Georgian Catholic community. In the Russian Empire, until 1905, Catholics were not allowed to hold a service in Georgian. The use of Georgian language in church service became a subject of discussion among Georgian Catholics themselves. From 1840s, there have been two opposing groups in Akhaltsikhe. One group whose leader was Pavle Shahkulian, an Armenized Georgian priest, believed the Georgian Catholics had to keep Armenian rite, while the others led by the pro-Western priest Petre Kharischirashvili stated that church service ought to have been conducted in native language or in Latin at least.

Petre Kharischurashvili paid particular attention to the education of young Georgian Catholics. In the Feriköy Monastery, he founded a printing house and a school where students from Georgia could get their education. After returning to Georgia, the majority of them became parish priests in villages.

The Feriköy church built in 1861 and dedicated to the Immaculate Conception was a small single nave building, which went under reconstruction in 1901. The building was enlarged and designed in Neo-Gothic style. Its façades are decorated with pilasters and lancet windows peculiar to the Gothic architecture. A two-story belfry is attached to the west façade of the church. In the interior, there is a painted altar in the east, a niche with the statue of Our Lady of Lourdes on the south wall and a wooden upper gallery in the west part of the church.

Georgian Catholic Church in Feriköy is one of the Typical Catholic buildings of Istanbul. It is an important example of Georgian cultural heritage outside the country.



სურ. 1. ფერიქოს ქართული კათოლიკური მონასტერი. 1894-1900 წლების ფოტოსურათი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი



სურ. 2. ფერიქოს ქართული კათოლიკური ეკლესია 1901 წლის რეკონსტრუქციის შემდეგ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი



სურ. 3. აღმოსავლეთი ფასადი



სურ. 4. ეკლესიის ეზოში შესასვლელი მთავარი კარიბჭე



სურ. 5. დასავლეთი ფასადი



სურ. 6. საკუროთხეველი



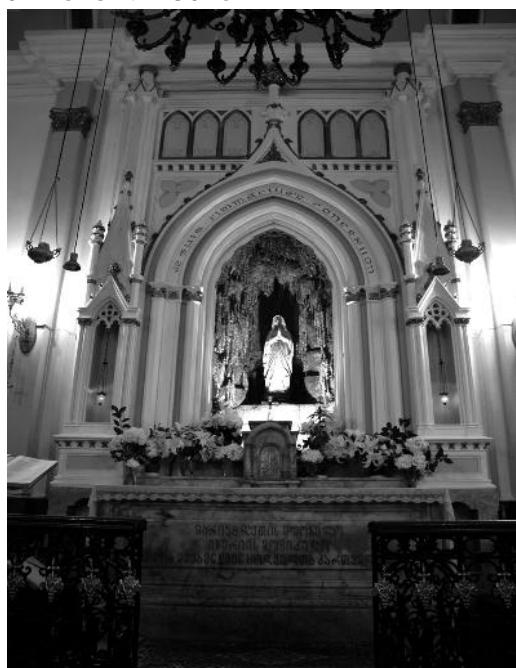
სურ. 7. ჩრდილოეთი კედელი



სურ. 8. საკურთხეველი. 1900-იანი წლების ფოტოსურათი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი



სურ. 9. წმ. ქრისტოფორე ყრმა იესოთი



სურ. 10. სამხრეთი კედელი. ნიშა ლურდის ღვთისმშობლის ქანდაკებით.



სურ. 11. ეკლესიის პატრონიკე.

თბილისის ქაშვეთის წმინდა გიორგის ახალი ეკლესია

XIX საუკუნის მეორე ნახევარი და XX საუკუნის დასაწყისი არქიტექტურის ისტორიაში სტილიზაციის და ეკლექტიზმის ხანადაა მიჩნეული. ამ დროისათვის თბილისი, ისევე როგორც მთელი საქართველო, უკვე მოქცეული იყო საერთო ევროპული განვითარების პროცესში. ამიტომაც ქალაქის არქიტექტურაში, მსგავსად ევროპისა და რუსეთის ქალაქებისა, გაავრცელდა სხვადასხვა ევროპული სტილები, რომელთა უმეტესობა უცნობი იყო საქართველოში.

თბილისის ამ პერიოდის არქიტექტურის განვითარების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო ფურცელია – ქართული ისტორიული ხუროთმოძღვრების ფორმებისა და მოტივების გამოყენება, ე.ი. „ქართული სტილის“ როგორც ისტორიული სტილიზაციის ეროვნული ვარიანტის შექმნა. რა თქმა უნდა, ეს ცდები არ სცილდება იმ ეპოქის არქიტექტურის ძირითად პრინციპებს, მაგრამ ამგვარ სტილიზაციას პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ საქმე გვაქვს ეროვნული თვითშეგნებით გამოწვეულ მოვლენასთან. „ქართული სტილის“ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშია ქაშვეთის წმინდა გიორგის ახალი ეკლესია. იგი ააგეს იმ ადგილზე სადაც ამილახვრების მიერ 1753 წელს აშენებული აგურის ეკლესია იდგა¹ (სურ. 1) და დაახლოებით იქ სადაც მდებარეობდა ჯერ კიდევ VI საუკუნის ნახევარში წმ. დავით გარეჯელის სახელთან დაკავშირებული ტაძარი – შესაძლოა მარტივი ტეტრაკონქი.² XIX საუკუნის მიწურულისათვის ამილახვრების აშენებული ეკლესია იმდენად დაზიანებულა, რომ ამის გამო ქაშვეთის მესვეურთ, კერძოდ, მის მაშინდელ წინამძღვარს მარკოზ ტყემალაძეს, სრულიად ახალი ეკლესიის აგება განუზრახავს. ახალი ეკლესიის ნიმუშად აიღეს საამილახვროში მდებარე კარგად ცნობილი ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლი – XI საუკუნის დასაწყისის სამთავისის ტაძარი. აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ იმ პირობით, რომ „ახალი ეკლესია იქნება აშენებული სამთავისის გეგმით, რომელიც ამილახვრის მამაპაპის აშენებულიაო“³, ივანე ამილახორი, რომელსაც სამთავისი ამილახვრების აშენებულად მიაჩნდა, დათანხმდა მანამდე არსებული ტაძრის დანგრევაზე, რომელიც მისი „მამაპაპის“ აშენებული იყო. პროექტის შედგენა (ახალი ეკლესიისათვის) დაევალა თბილისელ არქიტექტორს ლეოპოლდ ბილფელდს, რომელიც იმ დროს საქართველო-იმერეთის სინოდალური კანტორის არქიტექტორად მუშაობდა. სწორედ მის მიერ 1901 წლის 19 ნოემბერს⁴ შედგენილ იქნა ხარჯთაღრიცხვა ახალი ეკლესიის ასაშენებლად. რაც შეეხება თვით

1 ვახტანგ ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994. ტ.1, გვ.116.

2 კალისტრატე ცინცაძე, ქაშვეთის წმიდის გიორგის ეკლესია ტფილისში, თბ., 1994, გვ.128, 149.

3 იქვე, გვ.37.

4 სტატიაში ყველა თარიღი მოცემულია ძველი სტილით.

ახალი ეკლესიის პროექტს, ჩვენს მიერ მოპოვებულია ამ პროექტის ორი ვარიანტი, რომლებიც ხელმოწერილია არქიტექტორ ლ.ბილფელდის მიერ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პროექტის დაყოფა – პირველ და მეორე ვარიანტად, ჩვენს მიერ არის პირობითად მიღებული, ვინაიდან ასეთი დასახელებით არც ერთი მათგანი არ არის მოხსენიებული (ვგულისხმობთ შესაბამის ისტორიულ საბუთებს და ასავე გრაფიკულ მასალასაც). პირველი ვარიანტი დათარიღებულია 1901 წლის 17 (ან 14) ოქტომბრით, ხოლო მეორე – 1901 წლის 30 ნოემბრით. ამ პროექტის თავდაპირველი ვარიანტიდან ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ერთი პლანშეტი, სადაც წარმოდგენილია ახალი ეკლესიის აღმოსავლეთი და სამხრეთი ფასადები (ნახ. 1).⁵ მეორე ვარიანტი წარმოდგენილი გრაფიკული მასალის მიხედვით უფრო სრულყოფილი პროექტია, ვინაიდან შედგება გენგეგმისაგან, ეკლესიის გეგმისაგან, სამი ფასადისაგან და ორი ჭრილისაგან⁶ (სურ. 3–8), თუმცა პროექტის ამ ვარიანტში რატომღაც ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო, არ არის წარმოდგენილი სამხრეთის ფასადი. პროექტის ეს ვარიანტი ძირითადად, ვინაიდან შემდგომში ზუსტად იგი იყო დამტკიცებული საგუბერნიო მმართველობის ტექნიკურ განყოფილებაში. მთავარი განსხვავება პროექტის ორ ვარიანტს შორის მდგომარეობს იმაში, რომ ეკლესიის ცოკოლი სხვადასხვა სიმაღლისაა და იმითაც, რომ პირველ ვარიანტში დასავლეთი ფასადის მხრიდან გათვალისწინებულია კარიბჭე, რომელიც გოლოვინის (ამჟამად რუსთაველის) პროსპექტზე გასვლის საშუალებას იძლევა. ეს გასასვლელი საფეხებით რეალური იყო თუ გავითვალისწინებთ, რომ ტერიტორია რომელიც უშუალოდ ეკვროდა გოლოვინის პროსპექტს და მასზე განლაგებული შენობებიც თვით ქაშვეთის ეკლესიას ეკუთვნოდა (ნახ. 2). რატომ შეიცვალა ან რამ გამოიწვია პირველი ვარიანტის შეცვლა მეორეთი ჩვენთვის უცნობია. ყოველ შემთხვევაში, უკვე 1902 წლის დასაწყისში, ზემოთ აღნიშნული პროექტის მეორე ვარიანტი, როგორც ქაშვეთის ახალი ეკლესიის პროექტი, წარუდგინეს ეგზარქოს ალექსის, რომელსაც პროექტი არ მოსწონებია, მოუწადინებია ეკლესიაში სამი „ხოროს“ გაკეთება, – სამხრეთ–დასავლეთ–ჩრდილოეთის მხარეებზე, რაც სავალდებულოდ მიუჩნევია ეკლესიის წინამძღვარსაც (ესტატე ელიოზაშვილი). ამის შემდეგ ეგზარქოსი დათანხმებულა, აღედგა შუამდგომლობა საგუბერნიო მმართველობის ტექნიკური განყოფილების წინაშე – დამტკიცებით პროექტი და მისი ხარჯთაღრიცხვა. შუამდგომლობა კი აღუძრიათ, მაგრამ პროექტი მხოლოდ 1904 წლის 12 თებერვალს იქნა დამტკიცებული (კათალიკოს კალისტრატე ცინცაძის ცნობით ამაზე დიდი გავლენა იქონია ეკლესიის კონსტრუქციული ნაწილის დაუმტკიცებლობამ). ამის შემდეგ დამტკიცებული პროექტი (ანუ მეორე ვარიანტი) გადაეცა ქაშვეთის ეკლესიის მამულების გამგე კომიტეტს. მანამდე აღნიშნული კომიტეტის 1903 წლის 31 იანვრის სხდომაზე გადაუწყვეტიათ ძველი ეკლესიის დანგრევამდე, ქაშვეთის ეკლესიის ეზოში, აეშენებიათ დროებითი ეკლესია (უფრო სწორად, სამლოცველო ოთახი). ამ უკანასკნელის მშენებლობა (არქ. ლ.ბილფელდი) 1903 წლის შემოდგომაზე დაიწყო, ხოლო დამთავრდა იგი 1904 წლის აპრილში. ამავე თვეში იგი აკურთხეს. ქაშვეთის ახალ ეკლესიას საპირკველი ჩაეყარა 1904 წლის 12 ნოემბერს; ხოლო მისი აშენება იტვირთვა უკვე აღნიშნული ქაშვეთის

⁵ დაცულია ქაშვეთის ეკლესიაში.

⁶ საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივი. ფონდი 204, საქმე 2275.

ეკლესიის მამულების გამგეკომიტეტმა, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ, ტაძრის საძირკვლის ჩაყრისას, სამრევლოს სამი წარმომადგენელი, კრებული და მოღარე-მნათე, სახელდობრ: ი.ამილახორი (თავმჯდომარე), ა.მუხრან-ბატონი, ნარჯევანიძე (მდივანი), მღვდელი კ.ცინცაძე, მღვდელი გ.ჩაგუნავა, მღვდელი დ.ლაზარაშვილი და მნათე პ.კვირიკაშვილი⁷.

1904 წლის 16 მარტის კომიტეტის სხდომაზე გადაწყდა, რომ ხუროთ-მოძღვრულ სამუშაოთა მწარმოებლად მოწვეულ იქნეს ლ.ბილფელდი, რომელმაც შეადგინა ახალი ეკლესიის პროექტი და ხარჯთაღრიცხვა; მას კომიტეტის წევრობაც მიენიჭა. მოიჯარადე-აღმშენებლად კომიტეტმა მოიწვია თბილისში და ზოგადად მთელს საქართველოში კარგად ცნობილი სამშენებლო ფირმის მეპატრონე ინჟინერი ანჯელო ანდრეოლეტი, რომელმაც, თავის მხრივ, აღმშენებელ-ხუროთმოძღვრად დანიშნა არქიტექტორი ედუარდო ანდრეოლეტი. ეკლესიის მშენებლობის „საზოგადო ხელმძღვანელობა და უმახლობელესი მეთვალყურეობა“⁸ კომიტეტმა ჩააბარა ეკლესიის წინამძღვარს, მღვდელს კ.ცინცაძეს (მომავალი კათალიკოს-პატრიარქი კალისტრატე). ამავე სხდომაზე გადაწყდა (ჟურნალში აღუნიშნავად) ტაძრის ცოკოლის ამადლება გოლოვინის (ამჟამად რუსთაველის) პროსპექტის დონემდე და ცოკოლის სართულში მეორე ეკლესიის მოწყობა; გაითვალისწინეს 1903 წლის 31 იანვრის გადაწყვეტილება, რათა მოთავსებულიყო ტაძრის ქვემოთ სარდაფი საჭირო ნივთების შესანახად (ხალიჩები, კიბეები, მღვდელმთავრის კათედრა, კარადები და სხვ.). როგორც ვხედავთ ცოკოლის ამადლების თემა ანუ გოლოვინის პროსპექტზე გასვლა ჯერ კიდევ პირველი ვარიანტიდან დაწყებული, მუდმივად იდგა დღის წესრიგში. მაგრამ ისიც ნათელია, რომ რაღაც აბრკოლებდა ამ განზრახვის ოფიციალურად, ე.ი. პროექტის დონეზე ფიქსაციას ან თუნდაც სხდომის ჟურნალში შესაბამისი ჩანაწერის გაკეთებას. 1904 წლის 16 მარტის სხდომის ჟურნალი ეგზარქოსმა იმავე თვის 20 მარტს დაამტკიცა და კომიტეტიც შეუდგა მუშაობას. ეკლესიის საძირკვლის გათხრის დროს გაირკვა, რომ პროექტით გათვალისწინებულ სიღრმეზე ანუ 5.34 მეტრზე მყარი ნიადაგი არ აღმოჩნდა. ამოთხარეს კიდევ 5.70 მეტრი. იქაც იგივე „ქვიშანარევი მიწა“⁹ აღმოჩნდა, უფრო მეტიც – 10.67 მეტრის სიღრმის ჭის ამოთხრის შემდეგ გამოჩნდა წყალი და არა მყარი გრუნტი. ამის გამო ხანგრძლივი „ბჭობა-თათბირის“¹⁰ შედეგად გადაწყდა ინჟინერ ანჯელო ანდრეოლეტის წინადადებით მოხდეს საძირკვლის სხვა სისტემით ჩაყრა. ამასთან დაკავშირებით ეკლესიის მთელ ფართობზე მთლიანად უნდა აღებულიყო მიწა 5.0 მეტრის სიღრმეზე, შემდგომ უნდა მოთხრილიყო 16 ორმო სიღრმით 5.70 მეტრისა, ოთხ-ოთხი ყოველივე ფასადის მხრიდან და ასევე 4 ორმო ეკლესიის ცენტრში ბოძებისათვის – თითო 3.56 მეტრის „სიგრძე სიგანისა“¹¹. აღნიშნული ორმოები უნდა შევსებულიყო ბეტონით (ცენტრში მდებარე ოთხი კი ალგუთის მოზრდილი ლოდებით), სადაც შვეულად ჩაყოლებული უნდა ყოფილიყო რელსი. ამავე დროს თვითეული რელსის თავები უნდა შეერთებულიყო ერთმა-

7 კალისტრატე ცინცაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 39.
8 იქვე, გვ. 39.
9 იქვე, გვ. 40.
10 იქვე, გვ. 40.
11 იქვე, გვ. 40.

ნეთთან სამ-სამი რელსით. რელსები ზემოდან უნდა დაფარულიყო ბეტონით (სპეციალისტების აზრით 0.6 მ. – 1.0 მ. სისქის ბეტონით). ფაქტიურად ეს იყო თანამედროვე რკინაბეტონის ფილის მსგავსი ფილა „რასტვერკის“ ელემენტებით, რომელიც მოეწყო ეკლესიის მთელი ფართის ქვეშ და ამ „ხელოვნურ კლდეზე“¹² შემდეგ აღმართეს ეკლესიის საძირკველი. ცვლილებას ძალზე შეუფერხებია ეკლესიის მშენებლობა, ისე, რომ ერთი წლის შემდეგ ზედა ეკლესიის კედლების სიმაღლე მხოლოდ 5.0 მეტრს აღწევდა. ეკლესიის კონსტრუქციულ ნაწილთან უშუალოდ დაკავშირებული იყო სხვა საკითხიც. როგორც ცნობილია, ეკლესიაში და მის გალავანში (ვგულისხმობთ ძველ ეკლესიას) იყო საფლავები. საძირკველის ახალი სისტემის მიღების შემდეგ, რა თქმა უნდა, შეუძლებელი ხდებოდა (ძირითადად ეს შეეხო ეკლესიას) არსებული საფლავების შენარჩუნება. ამიტომაც, როგორც ჩანს, შემდგომში, ახალი ეკლესიის აგების შემდეგ, მოხდა მათი გადასვენება ქვედა ეკლესიაში. მაგალითად, გრიგოლ ორბელიანი დაკრძალული იყო ეკლესიის გალავანში, დასავლეთის კედელთან¹³. საქმე ისაა, რომ იგი გარდაიცვალა 1883 წლის 21 მარტს, იმ დროს, როდესაც ქაშვეთის ეკლესია დაკეტილი იყო წირვა-ლოცვისათვის შეკეთების გამო და შიშობდნენ რომ საფლავის გათხრის დროს „ვაი თუ ტაძარი თავზე დაგვეგებრესო“¹⁴. ამჟამად პოეტი დასვენებულია შიგ ეკლესიაში, საკურთხეველთან ახლოს. კათალიკოს კალისტრატე ცინცაძის წიგნში „ქაშვეთის წმიდის გიორგის ეკლესია ტფილისში“ მოცემულია ძველი ქაშვეთის ეკლესიის გეგმა, სადაც აღნიშნულია, როგორც თვით ეკლესიაში, ასევე მის გალავანში მდებარე საფლავები, სადაც, სხვათა შორის, გრიგოლ ორბელიანის საფლავი დატანილია ეკლესიის გალავანში. ამავე წიგნში აგრეთვე მოცემულია ტაძარსა და მის გალავანში დასაფლავებულთა სია. ეს სია, როგორც ვფიქრობთ, გვიანდელია, ვინაიდან გრიგოლ ორბელიანი ამ სიაში აღნიშნულია როგორც ტაძარში დაკრძალული, და რაც საინტერესოა, იმავე ნომრით, რომლითაც მისი საფლავი დატანილია ძველი ქაშვეთის ეკლესიის ზემოაღნიშნულ გეგმაზე. ის, რომ ეს სია გვიანდელია (ყოველ შემთხვევაში არა 1900–იანი წლების დასაწყისისა) ისიც მიუთითებს, რომ ივანე ამილახორი მასში მოყვანილია როგორც ტაძარში დაკრძალული, თუმცა იგი გარდაიცვალა 1905 წლის 27 აგვისტოს, ე.ი. მაშინ, როდესაც ახალი ეკლესია ჯერ კიდევ შენდებოდა და ამის გამო იგი თავდაპირველად, დროებით დაკრძალეს ეკლესიის გალავანში¹⁵. როგორც ვხედავთ, საფლავების გადასვენებას ნამდვილად ჰქონდა ადგილი. ამაზე თავისთავად მიუთითებს თუნდაც უკვე აღნიშნული ძველი ქაშვეთის ეკლესიის საფლავების გეგმა, რომელიც წინასწარ, ალბათ 1900–იანი წლების დასაწყისში, ყოველ შემთხვევაში ახალი ტაძრის აშენებამდე, გარკვეული მოსაზრებით იყო შედგენილი. ამ თემასთან დაკავშირებით სხვა მაგალითებიც შეიძლება მოვიყვანოთ (კერძოდ, არჯევანიძეების საფლავებთან დაკავშირებით).

მიუხედავად წარმოქმნილი სირთულეებისა მშენებლობა გრძელდებოდა და 1909 წელს ეკლესია დაიხურა და ქვემო ანუ ცოკოლის სართულშიც მოეწყო ეკლესია, რომელიც ამავე წლის 19 აპრილს აკურთხეს სული წმინდის სახელო-

12 კალისტრატე ცინცაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 40.

13 გაზეთი დროება, 27 მარტი 1883, №65.

14 კალისტრატე ცინცაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 31.

15 გაზეთი Кавказ, 30 августа 1905, №220, 1 IX 1905, №223.

ბაზე (1945 წელს რემონტის შემდეგ ეს ეკლესია აკურთხეს წმ. მთავარ მოწამე მარინეს სახელობაზე). მთლიანად კი ეკლესიის მშენებლობა 1910 წელს დაითავრდა (სურ. 2). მისი კურთხევა, რომელსაც დიდძალი საზოგადოება დაესწრო, იმავე წლის 31 ოქტომბერს შედგა¹⁶. ეკლესია, ორსართულიანია – 23.12 მ. X 18.75 მ., სიმაღლე გუმბათის ჯვრიანად 36.25 მ.¹⁷ (სამთავისის ტაძარი – 25.0 მ. X 18.0 მ., სიმაღლე გუმბათის სახურავის წვერამდე – 37.0 მ.)¹⁸. იგი შესმულია მაღალ – ძველი ქართული ტაძრისათვის უჩვეულო – ცოკოლზე, რომლის ფარგლებშიაც მოთავსებულია ქვემო ეკლესია. ორივე ეკლესია ერთმანეთს უკავშირდება სადიაკვნეში მოწყობილი კიბით. ამავე სადიაკვნეში არის რკინის კიბე რომლითაც შესაძლებელია ასვლა საკურთხეველის ბანზე, ხოლო იქიდან ჩრდილოეთ მხარეზე გასასვლელი კარით ეკლესიის სახურავზე. ზემო ეკლესიას აქვს 14 სარკმელი – სამი საკურთხეველში, ხუთ-ხუთი ჩრდილოეთსა და სამხრეთ ფასადზე და ერთიც დასავლეთ ფასადზე; მისგან განსხვავებით ქვემო ეკლესიას (ე.ი. ცოკოლის სართულს) აქვს 13 სარკმელი – ორი აღმოსავლეთ, ექვსი ჩრდილოეთ და ოთხი სამხრეთ ფასადებზე და ერთიც იყო დასავლეთის ფასადზე. თვითვე ეკლესიას (ზემოსა და ქვემოს) ჰქონდა თითო-თითო შესასვლელი კარი სამხრეთის მხრიდან. აღმოსავლეთ ფასადზე არის ორი მცირე ზომის კარი – ერთით შედიან სადიაკვნო ოთახში, ხოლო მეორეთი სამკვეთლოს ქვეშ მოთავსებულ ოთახში, სადაც უნდა განლაგებულიყო ზემო და ქვემო ეკლესიების გასათბობი მოწყობილობა. აღსანიშნავია, რომ სამკვეთლო მოთავსებულია ჩრდილოეთ „ნავის“ ბოლოში, ხოლო სამხრეთისაში სადიაკვნო ოთახი. აგრეთვე, იყო გათვალისწინებული: დასავლეთი ფასადის მხრიდან (რათქმა უნდა, მომავალში) საგანგებოდ მოწყობილი თადის ქვეშ კარის გაჭრა, კარიბჭის აგება და გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტზე გასვლა, ხოლო კარიბჭის გვერდით სამრეკლოს აშენება. ამ მოსაზრების გამო, დასავლეთის ფასადი ნახევრად იყო შემოსილი ქვით, დანარჩენი კი მომავალში უნდა დაეფარა მიშენებულ კარიბჭეს. ეს გეგმა, უფრო სწორად განზრახვა, განხორციელდა მხოლოდ 1991 წელს, როდესაც ქაშვეთის ეკლესიას დასავლეთის ფასადს მიაშენეს კარიბჭე, რომლის საშუალებითაც მოხდა გასვლა რუსთაველის პროსპექტზე (სურ. 4), ხოლო სამრეკლო აშენდა 2000 წელს, მართალია სხვა ადგილზე¹⁹ (სურ. 7). ეკლესიის განსაკუთრებულ თავისებურებას, კათალიკოს კალისტრატე ცინცაძის აზრით, წარმოადგენს კანკელის განსხვავებული დადგმა: იგი გამართულია არა ბოძებს შუა, არამედ წინა ბოძებს უკან. ტრადიციის ეს დარღვევა გამოწვეული იყო სურვილით – ეკლესიაში მეტი ადგილი დათმობოდა მლოცველებს, ვიდრე მღვდელ-მსახურთ. კანკელი რომ ტრადიციულად დადგმულიყო, ამბიონი გამოიწვევდა გუმბათის ცენტრამდე და მლოცველებს ფაქტიურად დარჩებოდათ ნახევარი ეკლესია. კანკელის „უკან დახევამ“ აგრეთვე გამოიწვია ამბიონის განთავსება არა მომრგვალებულად (შუაში), რაც, სხვათა შორის, გათვალისწინებული იყო დამტკიცებულ პროექტში, არამედ სწორ ხაზზე.

16 სახალხო გაზეთი, 31 ოქტომბერი 1910, №146. გაზეთები: Закавказское обозрение, 2 XI 1910, №28; Кавказ, 31 X 1910, №247; Новая речь, 31 X 1910, №246.

17 კალისტრატე ცინცაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 41.

18 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. 5თბ., 1990, გვ. 193.

19 ენციკლოპედია „თბილისი“, თბ., 2002, გვ. 893.



ეკლესიის ცოკოლი ანუ ქვემო ეკლესიის კედლები უფრო მეტი ფერის აღგებობის ქვით, ხოლო თვით ეკლესიის ფასადები – ძეგამის თეთრი ქვითაა მოპირკეთებული. კანკელი, ტრაპეზი, სამკვეთლო, ძველი ხატების კიოტები, ამბიონი, ემბაზი და კანკელის წინ შანდლები იტალიური მარმარილოსია. შესასვლელი კიბის მოაჯირები ეკლარის ქვისაა. ეკლესიის იატაკი მოზაიკისაა, ხოლო საკურთხევლისა და სამკვეთლოსი – პარკეტისაა. საკურთხევლისა და სამკვეთლოს კარი კაკლისაა, ხოლო ეკლესიაში შესასვლელი კარისა – ბრინჯაოსი. გუმბათის ბანი ყვითელი სპილენძისაა, ხოლო ეკლესიისა – თუთიანარევი რკინისაა.

ქაშვეთის ეკლესიის მშენებლობაში ნივთიერ მონაწილეობას იღებდნენ ქართული ბურჟუაზიისა და არისტოკრატის წარმომადგენლები – ამილახვრები, ჯამბაკურ-ორბელიანები, თუმანიშვილები, ლორთქიფანიძეები, არჯევანიძეები, გურიელი, დავით სარაჯიშვილი და სხვ. ისე როგორც მრავალი საუკუნის წინ, ახლაც ეკლესიის ცალკეული სარკმლების მორთულობა, კარი, როზეტები, ჯვარი, კანკელი, ხატები და სხვა – ცალკეული პირთა შეწირულების ხარჯზე გაკეთდა²⁰. ეკლესიის ფასადების მთელი მდიდრული ჩუქურთმა, კანკელის, ბოძების კაპიტელებისა და ბაზების, ტრაპეზისა და სამკვეთლოს გვერდები, კარებისა და სარკმლების საპირეები, კიოტები, შესასვლელი კიბის მოაჯირი, ჯვრები და როზეტები მომზადდა არქიტექტორ ედუარდო ანდრეოლეტის მიერ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული ნიმუშების მიხედვით შედგენილი ნახაზებით, ხოლო შეასრულა იგი ცნობილმა ქართველმა ქვის ოსტატმა ნეოფიტე ავლაძემ. ბრინჯაოს კარი გაკეთდა ედუარდო ანდრეოლეტისა და მხატვარ ჰენრიკ ჰრინგესკის ესკიზის მიხედვით ო.ნოვაკის სახელოსნოში ბ.ღებედას მიერ. ჰ.ჰრინგესკის ეკლესიისათვის ხატებიც დაუხატავს. კანკელის ხის ჩუქურთმიანი კარები გაკეთებულია გ.ბერძენიშვილის სახელოსნოში, სამღებრო სამუშაოები შეასრულა ვ.ჯაფარიძემ, სამჭედლო კი ფ.ჰაუსმა. 1947 წელს ზემო ეკლესიის საკურთხეველი მხატვარმა ლადო გუდიაშვილმა მოხატა²¹.

ქაშვეთის ახალი ეკლესია იმეორებს სამთავისის ტაძრის – აგებულობას, მაგრამ, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, თავისი პროტოტიპისაგან განსხვავებით იგი ორსართულიანია, ვინაიდან შესმულია მაღალ ცოკოლზე, რომლის ფარგლებში ქვემო ეკლესიაა მოთავსებული. ამასთანავე ერთად გეხვდება სხვა ელემენტებიც, რომლებიც უცხოა არა მარტო სამთავისის ტაძრისათვის, არამედ ზოგადად ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის. კერძოდ, ეს არის ორ-ორმარშიანი ორმხრივი ღია კიბე ეკლესიაში (მაშინ ერთადერთი) შესასვლელი კარის წინ, ზემო ეკლესიაში ასასვლელად, რომელიც მოწყობილია სამხრეთის ფასადის ცენტრში, შიგ შუა დეკორატიულ თაღში, მიუხედავად იმისა, რომ ძველ ქართულ ტაძრებში მტკიცედ იყო განსაზღვრული შესასვლელის მდებარეობა; დიდი მოჩუქურთმებული ჯვარი სარკმლის ქვემოთ და ღუნეტისებრი სარკმელი ჩრდილოეთსა და დასავლეთ ფასადებზე, რომელიც უცხოა XI საუკუნისათვის. არაა დაცული სამთავისის ტაძრის საპირეების პროფილთა ხასიათი, თვით ჩუქურთმის სახეებიც ხშირად შორდება პროტოტიპს. განსხვავებულია ახალი ქაშვეთის ეკლესიის კედლების ფერიც სამთავისის ტაძართან შედარებით. ახალი ეკლესიის ფასადები (გარდა ცოკოლისა), როგორც უკვე აღინიშნა, ძეგამის

20 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801–1917 წლები, ტ. II, გვ.88.

21 ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ.10, თბ., 1986, გვ.495.

თეთრი ქვითაა მოპირკეთებული. მათი ცივი ფერი განსხვავდება ძველი ქართული ტაძრების თბილი ტონალობისაგან²². XX საუკუნე განსაკუთრებით იგრძნობა ეკლესიის ინტერიერში. კერძოდ, ზემო ეკლესიის კედლების ქვემო ნაწილის გამოყოფაში მარმარილოს პანელებით, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ძველ ქართულ ტრადიციასთან; სარკმელთა გაზრდილი რაოდენობა და უჩვეულო განლაგება; მარმარილოს კანკელი გართულებული კომპოზიციით, სადაც ქართული წნულის მოტივების გვერდით მოთავსებულია მათთვის სრულიად უცხო, თანამედროვე ხასიათის, ბარელიეფები; ლეონარდოსეული „საიდუმლო სერობის“ მცირე პირი (ფრონტონისებრ ჩარჩოში). ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის უცხო ელემენტები საკმაოდ ხშირად გვხვდება. რა თქმა უნდა, ზოგი რამ შეიძლება აიხსნას ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების შედარებით ზერელი ცოდნით, ამავე დროს იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი მიდგომითაც კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ, ვგულისხმობთ ეკლექტიზმის ხანას. მაგრამ, მაინც გვეჩვენება, რომ მათი არსებობა (უცხო ელემენტების) ძირითადად დაკავშირებულია ან ნაკარნახევია იმდროინდელი ანუ XX საუკუნის დასაწყისის ცხოვრების ახლებური მოთხოვნილებებით, რომლებიც ზოგადად ეფუძნებოდა ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებებს. მაგალითად, ჩრდილოეთსა და სამხრეთ ფასადებზე დამატებითი დიდი სარკმლების მოთავსება, რომლის შედეგად ზემო ეკლესია კარგადაა განათებული, საგანგებო სათავსოს გათვალისწინება ახალი ეკლესიის გასათბობი მოწყობილობის მოსათავსებლად ანდა თუნდაც შესასვლელი კარი, ზემო ეკლესიაში ასასვლელად, რომელიც მოწყობილია სამხრეთი ფასადის ცენტრში, შიგ შუა დეკორატიულ თაღში (თავდაპირველ ვარიანტში კარი ჩრდილოეთი მხრიდანაც იყო). თუმცა თუ გაითვალისწინებთ, რომ ამ პარადული კარის ღიობის სიგანე 180–190 სმ. უდრდა, მივხვდებით რომ ამგვარი კარის ჩასმა სხვა და არა შუა უფრო განიერ თაღში ძალიან რთული, რომ არა ვთქვათ, რომ პრაქტიკულად თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა. ალბათ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სამთავისის ტაძარი ახალი ქაშვეთის ეკლესიისათვის წარმოადგენდა პროტოტიპს, ნიმუშს. ახალი ქაშვეთის ეკლესიის დაპროექტებისას, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, არ ყოფილა დასმული ამოცანა, რომ იგი ყოფილიყო სამთავისის ზუსტი ასლი. პირიქით, მის წინაშე იდგა საკუთარი, სავსებით კონკრეტული ამოცანები, რითაც იგი უკვე თავიდანვე განსხვავდებოდა თავისი პროტოტიპისაგან და რამაც გავლენა მოახდინა მის არქიტექტურაზეც. პირველ რიგში, ეს არის განზრახვა, რომ ახალი ეკლესია დაკავშირებულიყო გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტს, რომელმაც საბოლოოდ განაპირობა ცოკოლის ამადლება, ქვემო ეკლესიის მოწყობა და შემდგომში (უკვე ჩვენ დროს) კარიბჭის მიშენებაც. ფაქტიურად, ამ განზრახვის განხორციელების შედეგად ჩვენ მივიღეთ ჩვენში უჩვეულო ორსართულიანი ეკლესია. ამასთან ერთად, ასეთმა გადაწყვეტილებამ, ჩვენი აზრით, გარკვეულწილად ხელი შეუწყო ძველ ქაშვეთის ეკლესიაში არსებული საფლავების გადარჩენასაც. მიგვაჩნია, რომ ზემოაღნიშნული მოსაზრებების გათვალისწინებით ბევრი ჩვენთვის შეიძლება უფრო ნათელი და გასაგები გახდეს. ამ თვალსაზრისით საინტერესო მასალას წარმოადგენს ცოტა ხნის წინ ჩვენს მიერ მოპოვებული საპროექტო მასალა (პროექტის ორი ვარიანტი). ეს გრაფიკული მასალა

22 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801–1917 წლები, ტ. II, გვ.89.

საშუალებას გვაძლევს, არა მარტო ახალი ქაშვეთის ეკლესიისა და სამთავისის ტაძრის ერთმანეთთან შედარებისა, არამედ, ამავე დროს, პროექტის შედარებას, როგორც სამთავისის, ასევე ახალ ქაშვეთის ეკლესიასთან. საინტერესოა პროექტის ორივე ვარიანტის შედარება ერთმანეთთანაც (ნახ. 2-8). პროექტის პირველი ვარიანტი [1901 წ. 17(ან 14) ოქტომბერი], როგორც უკვე იყო აღნიშნული, წარმოდგენილია ერთი პლანშეტით, სადაც მოცემულია აღმოსავლეთი და ჩრდილოეთი ფასადები (ნახ. 1). პროექტის ეს ვარიანტი განსხვავდება თავისი პროტოტიპისაგან იმით, რომ იგი შესმულია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის უჩვეულო მაღალ ცოკოლზე, დასავლეთ ფასადზე გათვალისწინებულია კარიბჭე; სამხრეთის ფასადს დამატებული აქვს ორი შედარებით მოკრძალებული ზომის სარკმელი (ე.ი. სულ არის სამი სარკმელი) და, გარდა ამისა, აქ უკვე აღნიშნულია ორმარშიანი ორმხრივი ღია კიბე ეკლესიაში შესასვლელი კარის წინ, ზემო ეკლესიაში ასასვლელად. იგი, რაც არსებითია, ამ პირველ ვარიანტში უკვე გათვალისწინებულია სამხრეთ ფასადის ცენტრში, შიგ შუა დეკორატიულ თაღში. ამავე დროს, აღმოსავლეთ ფასადზე, გარდა ამ კიბისა, რომელიც სამხრეთი მხრიდანაა, ნაჩვენებია კიდევ ერთი, ჩვენი აზრით, იდენტური კიბე. უკვე ჩრდილოეთი მხრიდანაც უნდა ყოფილიყო. ჩვენი ვარაუდით, იგი ასევე გათვალისწინებული იყო ჩრდილოეთი ფასადის ცენტრში, შიგ შუა დეკორატიულ თაღში. რაც შეეხება თვით აღმოსავლეთ ფასადს, იგი განსხვავდება თავისი პროტოტიპისაგან მხოლოდ მაღალი ცოკოლით, რომელშიც მოთავსებულია რამდენიმე ღიობი (როგორც ჩანს, აქ გათვალისწინებული იყო ერთი კარი და ექვსი სარკმელი). ამავე დროს, სარკმლები (მცირე ზომის) ფასადზე განლაგებულია ერთ დონეზე და არა აცდენილად, როგორც სამთავისში. პროექტის მეორე ანუ დამტკიცებული ვარიანტის (1901 წლის 30 ნოემბერი) შედარება პროექტის პირველ ვარიანტთან გვიჩვენებს, რომ ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგანაც. ამავე დროს, ერთი და მეორეც განსხვავდებიან თავიანთი პროტოტიპისაგან – სამთავისის ტაძრისაგან, თუმცა დამტკიცებული პროექტი, რა თქმა უნდა, შედარებით უფრო უახლოვდება პროტოტიპს, ვიდრე პირველი და განხორციელებული ვარიანტი. იგი შესმულია შედარებით დაბალ ცოკოლზე (მაგრამ მაინც ცოკოლზე), რომლის ამადლება განპირობებული იყო საფეხურების რაოდენობით (3–5) და დაახლოებით უდრიდა 80–90 სმ. (სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადების მხრიდან). პროექტით აქ გათვალისწინებული იყო სამი შესასვლელი ეკლესიაში ჩრდილოეთი, სამხრეთი და დასავლეთი მხრიდან, როგორც ეს თავის დროს იყო სამთავისში. სარკმელთა რაოდენობა სამხრეთ, ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე უდრის სამთავისის ტაძრის შესაბამისი ფასადების სარკმელთა რაოდენობას (თითო-თითო და ხუთი). რაც შეეხება დასავლეთ ფასადს, აქ განსხვავებით პროტოტიპისაგან ნაცვლად ერთი შეწყვილებული სარკმლისა არის სამი. აღმოსავლეთის ფასადზე სარკმლების რაოდენობა ტოლია სამთავისის ტაძრისა, მაგრამ, ოთხი მცირე ზომის სარკმელი განლაგებულია ერთ დონეზე და არა აცდენილად, როგორც სამთავისში. აღსანიშნავია, რომ პროექტის ორივე ვარიანტში, ასევე როგორც აშენებულ ეკლესიაში, აღმოსავლეთი ფასადი თავისი ზოგადი დანაწევრებით ყველაზე ახლოს დგას თავის პროტოტიპთან. რაც შეეხება ამადლებულ ცოკოლს, მისი ამჟამად არსებული სიმაღლე სამხრეთი ფასადის მხრიდან დაახლოებით უდრის 2.0 მეტრს. სხვათა შორის, ეს სიმაღლე ტოლია თავდაპირველ ვარიანტში მოცემული სიმაღლისა. ამ სიმაღლეს კიდევ ემატება



125–130 სმ., რომელიც წარმოადგენს ქვემო ეკლესიის დონეს არსებული მიწის დონიდან. აქედან გამომდინარე, ქვემო ეკლესიის სიმაღლე დაახლოებით 3.0 მ. უდრის. ჩვენი ვარაუდით, არსებული მიწის დონე განსხვავდება თავდაპირველი დონიდან (ვგულისხმობთ XX საუკუნის დასაწყისს), მან მოიმატა 15–20 სმ. ამაზე, კერძოდ მიუთითებს თავდაპირველი პროექტის სამხრეთ ფასადი (იხ. ნახ. 1, სადაც ცოკოლის სართულის ჩასასვლელ კართან წყვეტილი ხაზით ნაჩვენებია სამი საფეხური. (ამჟამად კიბის ამ მონაკვეთში ოთხი საფეხურია) და აგრეთვე ზ.ერისთავის აკლდამის საფეხურის შემცირებული რაოდენობა, რომლის პროექტი შედგა 1899 წელს²³ (სურ. 8). ამრიგად, როგორც ვხედავთ, განსხვავება არსებობს არა მარტო ახალი ქაშვეთის ეკლესიის პროექტის ორ ვარიანტსა და სამთავისის ტაძარს შორის, არამედ ამ ვარიანტებს შორისაც. გარდა ამისა, ცვლილებები შეიმჩნევა როგორც თვით აშენებული ახალი ქაშვეთის ეკლესიასა და სამთავისის ტაძარს შორის, არამედ აშენებულ ეკლესიას და მისი პროექტის ორივე ვარიანტს შორის. ეს ცვლილებები, როგორც ჩანს, გაკეთდა უშუალოდ მშენებლობის პროცესში. იმ ხანებში ეს საფეხებით დასაშვები იყო და ამის მაგალითებიც არსებობს. აღმოსავლეთ ფასადზე ნაცვლად ხუთი, ამჟამად სამი სარკმელია (სურ. 3), ვინაიდან სამკვეთლო და სადიაკვნე ახლა უკვე ნათდება დამატებითი დიდი (განაპირა) სარკმლებით, რომლებიც მოთავსებულია ჩრდილოეთსა და სამხრეთ ფასადებზე (სურ. 5, 6, 8). ცოკოლის სართულში აღმოსავლეთი მხრიდან მხოლოდ ორი შესასვლელი კარი და ორი სარკმელია. ეს თემა თითქოს დაიხვეწა კიდევ, თუ შევადარებთ მას პროექტის პირველ ვარიანტს (ნახ. 1), სადაც შვიდი დიობი იყო. დასავლეთ ფასადზე გაჩნდა ღუნეტისებრი სარკმელი, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უცხო ელემენტია, თუმცა პრინციპში იგი კარგად მოერგო ამ ფასადს, მით უმეტეს კარიბჭის მიშენების შემდეგ (სურ. 4). ჩრდილოეთი ფასადის დიდი მოჩუქურთმებული ჯვარი სარკმლის ქვემოთ (სურ. 5), რომელიც გარკვეულად ავსებს ცარიელ სივრცეს, რომელიც წარმოიქმნა ცოკოლის ამღლებისა და ამავე დროს შესასვლელი კარის გაუქმების შემდეგ (შეადარეთ ნახ. 6 და სურ. 5). ამავე დროს ეს ელემენტი თითქოს აწონასწორებს სამხრეთი ფასადის საკმაოდ პარადულ კომპოზიციას (სურ. 8). ცოკოლის სართულში გათვალისწინებული იყო შეწყვილებული სარკმლები (სურ. 1), ამჟამად ისინი დაცილებული არიან ერთმანეთს (სურ. 5, 8). ზედა ეკლესიაში ასასვლელი კიბე თითქოს იგივეა, მაგრამ მასაც შეეცხო ცვლილებები, მართალია, უმნიშვნელო, რომელიც შეეხო მის გარეგნულ სახეს (კიბის დაბოლოება, დეკორატიული ხასიათის სკამები, სურ. 2, 8). დამატებითი დიდი სარკმლები (ოთხ–ოთხი) ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე ზედა ეკლესიის უკეთესი განათების მიზნით იყო მოწყობილი, თუმცა მათი განლაგება ფასადზე განაპირობა არქიტექტურულ–მხატვრულმა მოსაზრებებმა. ეს იმიტაც დასტურდება, რომ ისინი ინტერიერში უჩვეულოდ დაბლაა განლაგებული. გაუქმდა ჩრდილოეთი და დასავლეთი შესასვლელები და დარჩა მხოლოდ სამხრეთი შესასვლელი, ზემო ეკლესიაში ასასვლელი ღია კიბით, რომელიც ობიექტურად უფრო მოხერხებული იყო. აგრეთვე სახე იცვალა კანკელმა, რომელსაც დამტკიცებულ პროექტში შედარებით მარტივი კომპოზიცია აქვს. გარდა ამისა, დამტკიცებული პროექტისგან განსხვავებით, კანკელმა შეიცვალა თავისი ტრადიციული დადგმის ადგილი

23 საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივი. ფონდი 204, საქმე 4036.



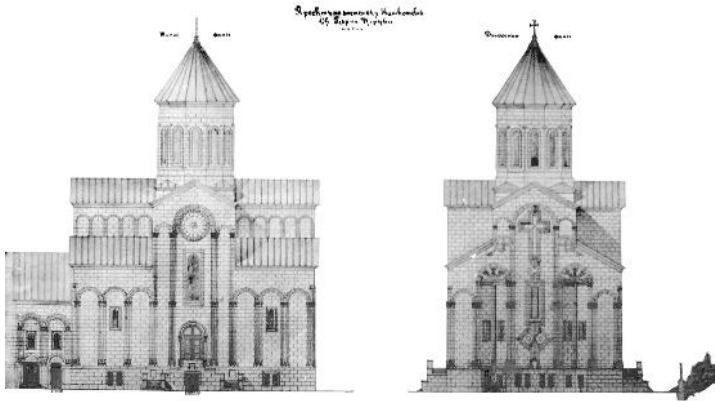
- უკან დაიხია, რამაც განაპირობა ამბიონის სწორხაზოვნება. მიგვანჩნია, რომ ამ ასე ვთქვათ დამატებითმა ცვლილებებმა, მთლიანობაში გარკვეულად შეცვალა კიდევაც ახალი ქაშვეთის ეკლესიის გარეგნული სახე თუ შევადარებთ მას, როგორც მისი პროექტის ორივე ვარიანტს ასევე მის პროტოტიპს. ასევე საინტერესოა ქვემო ეკლესიის ანუ ცოკოლის სართულის დაგეგმარების საკითხი. დამტკიცებულ პროექტში ცოკოლის სართული არ არის ნაჩვენები (ნახ. 2-8). პროექტის პირველ ვარიანტში ცოკოლი ამადლებულია (ნახ. 1), მაგრამ გათვალისწინებულია თუ არა აქ ქვემო ეკლესია, ამის თქმა გვიჭირს. მაინც ვფიქრობთ, რომ აქ ალბათ უფრო სარდაფის მოწყობას ითვალისწინებდნენ. ამაზე მიუთითებს უკვე აღნიშნული თავდაპირველი პროექტის სამხრეთი ფასადი (იხ. ნახ. 1), სადაც წყვეტილი ხაზით ცოკოლის სართულის შესასვლელ კართან ნაჩვენებია სამი საფეხური, რომელიც განლაგებულია მიწის მაშინდელი დონიდან დაახლოებით 50 სმ. სიღრმეზე, რაც ბუნებრივად მიგვანიშნებს გათვალისწინებული სათავსოს იატაკის დონეს. თუ საფეხურების სიმაღლეს დაუმატებთ ამადლებული ცოკოლის სიმაღლეს, მივიღებთ 220–230 სმ. სიმაღლის სათავსოს, რომელიც ჩვეულებრივ საკმარისია სარდაფის მოსაწყობად და არა ეკლესიისა. აგრეთვე, რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია ეკლესიის გამგე კომიტეტის 1903 წლის 31 იანვრის მიღებული გადაწყვეტილება, რომელიც ითვალისწინებდა ეკლესიის ქვემოთ სარდაფის მოწყობას საჭირო ნივთების შესანახად. რაც მთავარია, მხოლოდ 1904 წლის 16 მარტის კომიტეტის სხდომის გადაწყვეტილება ითვალისწინებდა ეკლესიის ცოკოლის ამადლებას გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტის დონემდე და ცოკოლში ანუ ცოკოლის სართულში მეორე ეკლესიის მოწყობას (მართალია, ჟურნალში აღუნიშნავად). მაგრამ, გასაგებია, რომ ქვემო ეკლესიის დაგეგმარებასაც, რაც უნდა მარტივი ყოფილიყო იგი, ესაჭიროებოდა არქიტექტორი (კერძოდ, საკურთხეველის, სამკვეთლოს, სადიაკვნეს განლაგება და სხვ.). სახე იცვალა ზემო ეკლესიის კანკელმა, რომელიც დამტკიცებულ პროექტში სქემატურადაა მოცემული და შედარებით მარტივი კომპოზიცია აქვს. ზემოაღნიშნულიდან ჩნდება კიდევ ერთი კითხვა, რომელზედაც პასუხის გაცემა, გასაგებია, რომ საკმაოდ რთულია – ვინ შეიტანა ცვლილებები ქაშვეთის ეკლესიაში მისი მშენებლობის დროს. ცნობილია, რომ არქიტექტორ-მშენებელს იმ წლებში უფრო მეტი უფლებები ჰქონდა. მაგრამ ახალ ქაშვეთის ეკლესიას, როგორც ჩანს, წერილობითი წყაროებიდან, ფაქტიურად ორი არქიტექტორ-მშენებელი ჰყავდა: არქიტექტორი ლეოპოლდ ბილფელდი, რომელიც მოიწვია კომიტეტმა და არქიტექტორი ედუარდო ანდრეოლეტი, რომელიც არქიტექტორ-მშენებლად დაინიშნა იმავე კომიტეტის მიერ მოიჯარადრე-აღმშენებლად მოწვეულმა ანჯელო ანდრეოლეტიმ. როგორც დღეისათვის ცნობილია, ედუარდო ანდრეოლეტიმ ძირითადად ეკლესიის ფასადების მდიდარი დეკორატიული მორთულობის ნახაზები მოამზადა, ამავე დროს ზემო ეკლესიის კანკელიც მისი გაკეთებულია. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ მისი საქმიანობა გარკვეულწილად შეეხო, როგორც მშენებარე ეკლესიის ფასადებს, ასევე ეკლესიის ინტერიერსაც. ამიტომაც, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ იგი ეკლესიის არქიტექტორ-აღმშენებელიც იყო, სავსებით დასაშვებია, რომ, კერძოდ, კანკელის უკან დაწევა, ამბიონის სწორ ხაზზე მოთავსება და, გარდა ამისა, ზემო ეკლესიის კედლების ქვემო ნაწილის გამოყოფა იტალიური მარმარილოს პანელებით, თვით სარკმელთა გაზრდილი რაოდენობა ზემო ეკლესიის უკეთესი განათების მიზნით

და სხვ., მისი ნამოღვაწარი ყოფილიყო. აქ ალბათ ისიც არის გასათვალისწინებელი, რომ დამტკიცებულ პროექტში ეკლესიის დეკორატიული მორთულობა საკმაოდ სტემატურად არის მოცემული. ზოგადად, გარკვეული მონაცემების გათვალისწინებით, რომელსაც ჩვენ ვუკავშირებთ ეანდრეოლეტის სახელს, იგი წარმოგვიდგება არა მარტო ეკლესიის ფასადების მთელი ჩუქურთმის ნახაზების ავტორად, არამედ არქიტექტორად, რომელიც განსაზღვრავდა კიდევაც ეკლესიის აგებასთან დაკავშირებულ გარკვეულ არქიტექტურულ-მხატვრულ ამოცანებს. აქედან გამომდინარე მისი როლი ახალი ქაშვეთის ეკლესიის მშენებლობაში უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ჩვენ აქამდე გვეგონა. სხვათა შორის, მის აქტიურ მონაწილეობას ახალი ქაშვეთის ეკლესიის მშენებლობაში ადასტურებს ერთი ფაქტი მოყვანილი უკვე მოხსენიებულ კათალიკოს კ. ცინცაძის წიგნში – „ძველი (ამილახვრების მიერ აშენებული) ეკლესიის დანგრევის დროს განგებ ადევნებდნენ თვალყურს საძირკველს არქიტექტორები ლეოპოლდ ბილფელდი და ედუარდო ანდრეოლეტი და ცნობილი ტექნიკოს-მოიჯარადრე ანჯელო ანდრეოლეტი“. მიგვაჩნია, რომ ყოველივე ზემოთ აღნიშნულთან დაკავშირებით შესაძლებელია, რომ არქიტექტორი ედუარდო ანდრეოლეტი ჩავთვალოთ ახალი ქაშვეთის ეკლესიის პროექტის თანაავტორად. და ბოლოს, მიუხედავად იმ არსებული განსხვავებისა თავისი პროტოტიპის მიმართ, ახალი ქაშვეთის ეკლესიას უდაოდ გააჩნია გარკვეული ღირსებები. იგი ინარჩუნებს ძველი ქართული ტაძრისათვის დამახასიათებელ სტრუქტურას, მთლიანობაში ინარჩუნებს პროტოტიპის ჰარმონიულობასა და დახვეწილობას და, რაც მთავარია, გააჩნია საკუთარი, ინდივიდუალური სახე. ეკლესია კარგად მოერგო რუსთაველის პროსპექტის მასშტაბს. უფრო მეტიც, მისი მდებარეობის გამო, ქაშვეთის ეკლესია თავისი სილუეტითაც დღესაც ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თანამედროვე ქალაქის ცენტრის ანსამბლში.

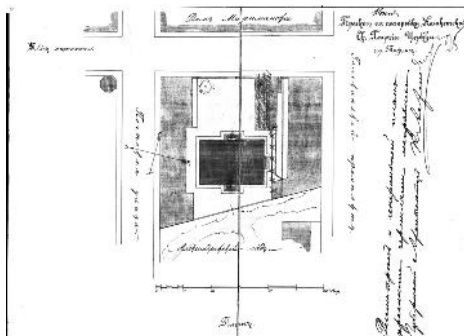
Tamaz Gersamia

New Kashveti Church of St. George in Tbilisi

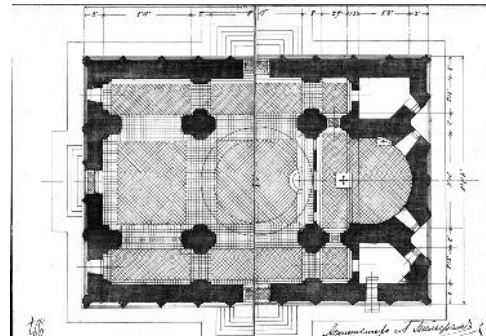
The new Kashveti church is a sample of the so called 'Georgian style' – on the one hand, of the contemporary historical stylisation and, on the other, an embodiment of the national self-consciousness. It was built in 1753 by prince Amilakhvari, on the site of the older, 6th c. church (traditionally, erection of the latter is attributed to St. David Garejeli); at present 'new' church is erected here as an imitation of the 11th c. Samtavisi cathedral. In 1901, two versions of the design were prepared by the architect Leopold Bielfeld (I – south and east facades; II, approved – master plan, plan, three elevations (excluding the south one), two sections), which differ by the height of socle and existence of a porch in the I version. On 16.III.1904, Committee for the Church Property Management, decided to provide the church with the ground floor with the chapel in it, due to which, the upper church was raised to the level of the Golovin (present Rustaveli) avenue. Construction of the church was begun on 12.XI.1904, by the Angelo Andrioletti construction company, represented by the architect Eduardo Andrioletti. During the works, it appeared that the earth was non-stable, due to which A. Andrioletti proposed to use ferro-concrete structural framework. Besides, old graves, which were in the church, as well as some from the courtyard, were to be moved into the lower church. 14.IV.1909, the lower church was consecrated as a chapel of St. Marina and the upper church was consecrated on 31.X. 1910. Respectively, the church proved to be quite unusual for the old Georgian architecture: it is a two-storied structure; it was planned to build a porch and a bell-tower to the West (the porch was built in 1991 and the bell-tower – in 2000, but in the south-east corner of the courtyard); the chancel-barrier is shifted to the East, as compared to the traditional arrangement. It should be noted that the exterior decoration of the church, its marble chancel-barrier, shrines of the icons and staircase railing were designed by E. Andrioletti, while bronze entrance door was designed by E. Andrioletti and H. Hrinewsky. Comparison with the design versions by L. Bielfeld shows that the E. Andrioletti can be considered as a co-author of the church (e.g., arrangement of the facade windows seems to belong to him). Quite remarkable is that the church does not mechanically imitate Samtavisi cathedral and certain changes, characteristic of the epoch, are made.



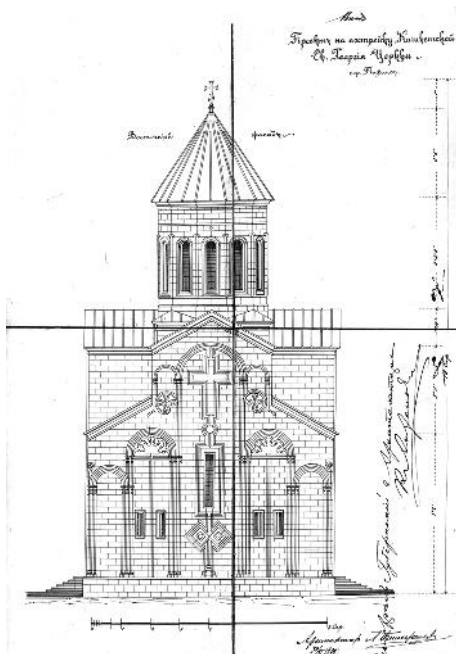
ნახ. 1. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის პროექტის პირველი ვარიანტი.



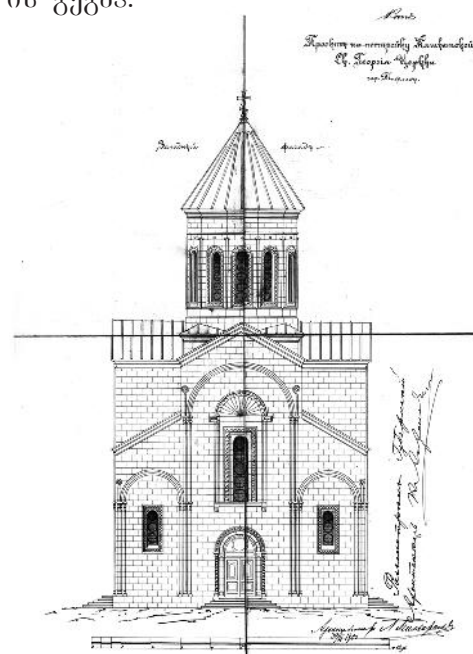
ნახ. 2. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. გენგეგმა.



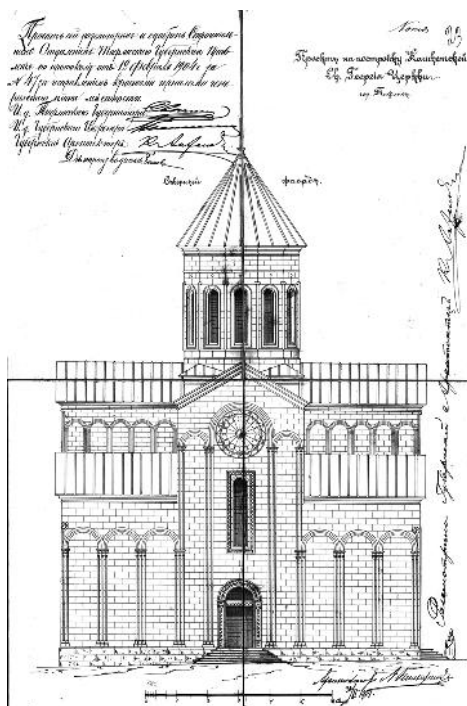
ნახ. 3. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. ეკლესიის გეგმა.



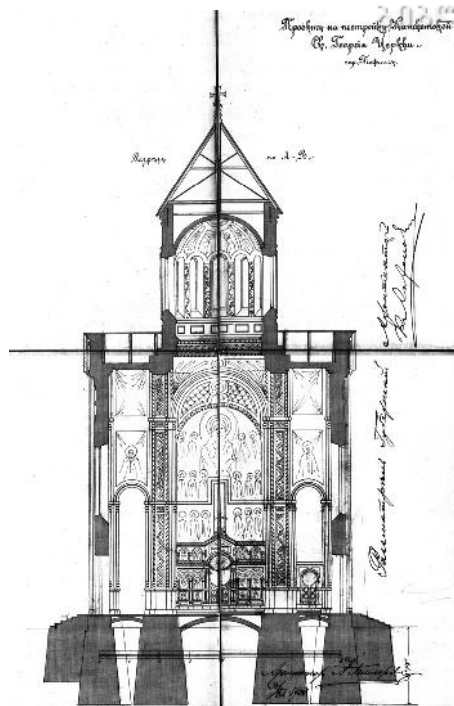
ნახ. 4. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. აღმოსავლეთი ფასადი.



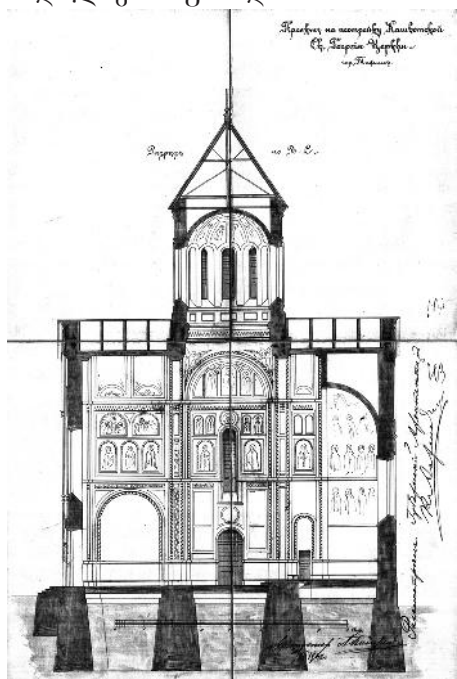
ნახ. 5. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. დასავლეთი ფასადი.



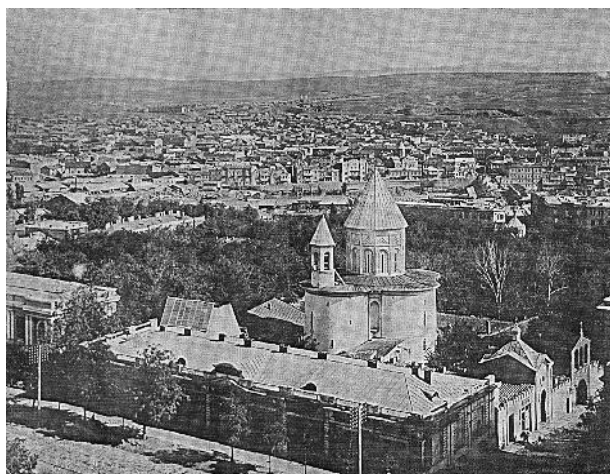
ნახ. 6. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. ჩრდილითი ფასადი.



ნახ. 7. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. განივი ჭრილი.



ნახ. 8. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. გრძივი ჭრილი.



სურ. 1. ქაშვეთი. ძველი ეკლესია. 1890–იანი წლების მიწურულის ფოტო.



სურ. 2. ქაშვეთი. სამხრეთი ფასადი. ფოტო 1910.



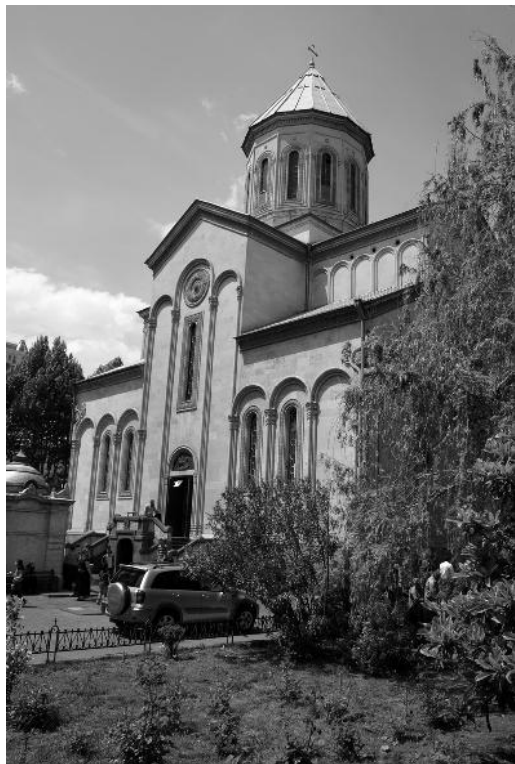
სურ. 3. ქაშვეთი. აღმოსავლეთი ფასადი. ფოტო 2014.



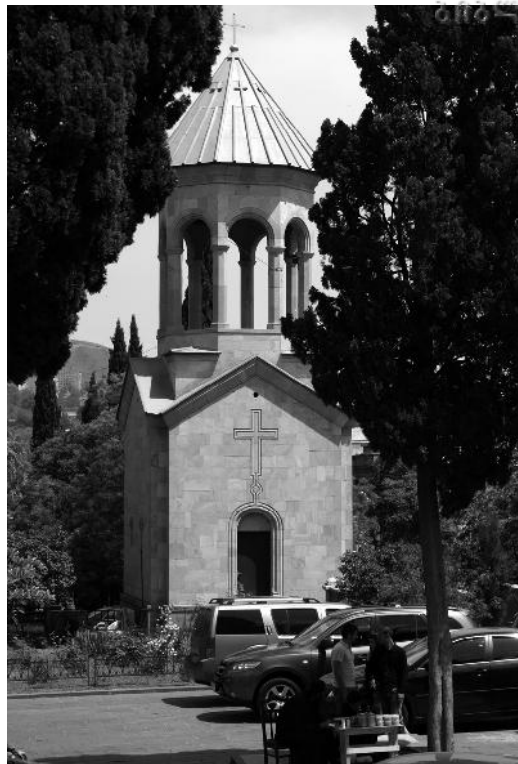
სურ. 4. ქაშვეთი. დასავლეთი ფასადი. ფოტო 2014.



სურ. 5. ქაშვეთი. ჩრდილოეთი ფასადი. ფოტო 2014.



სურ. 6. ქაშვეთი. სამხრეთი ფასადი. ფოტო 2014.



სურ. 7. ქაშვეთი. სამრეკლო. ფოტო 2014.



სურ. 8. ქაშვეთი. სამხრეთი ფასადი. ფრაგმენტი. ფოტო 2014.



ქართული მოდერნიზმის რაობისთვის

ქართული მოდერნიზმი – XX საუკუნის დასავლური ავანგარდის ქართული „კულტურული ეკვივალენტი“; რა განასხვავებს ქართულ მოდერნიზმს ევროპულისაგან? რა ქმნის მის თავისებურებას? ამ ზოგადი საკითხების გასარკვევად მოკლედ მიმოვიხილავთ იმხანად არსებულ სპეციფიკურ პირობებს, რომელიც გასული საუკუნის დასაწყისში ევროპიდან შემოსულ ახალ მხატვრულ ტენდენციებს დახვდა ჩვენს ქვეყანაში.

მრავალსაუკუნოვანი მართლმადიდებლურ-ქრისტიანული ხელოვნების ძლიერი ტრადიციისა და მონარქიული ფეოდალიზმის კვალად საქართველო იმთავითვე ცენტრალური ევროპული სახელმწიფოებისაგან მსხვაობარ სოციო-კულტურულ „ველს“ განეკუთვნებოდა. ბუნებრივია, რომ რეალისტური მხატვრობის ისტორია საქართველოში დასავლეთ ევროპისაგან განსხვავებული „სცენარით“ განვითარდა.

XIX საუკუნის შუა წლებამდე სახვითი ხელოვნების ძირითად ხაზს ქრისტიანული საეკლესიო ხელოვნება – კედლის მონუმენტური მხატვრობა, საფასადო მქანდაკებლობა, ხატწერა, მინანქარი, საეკლესიო ნივთთა შემკულობა და ნაქარგობა – ქმნიდა. ყველაფერ ამას თავის თავში აერთიანებდა და ადამიანთა აღქმაში კუთვნილ ალაგს ამქვეყნიური საკრალური სივრცე – სატაძრო ხუროთმოძღვრება მიუჩნდა. XVIII საუკუნემდე სახვითი ხელოვნების მთავარ დარგს საქართველოში კედლის მხატვრობა წარმოადგენდა, სახვითი საშუალებების განვითარების ყველაზე ფართო ასპარეზსაც სწორედ იგი იძლეოდა. დაზგური ფერწერისათვის ერთადერთ სარბიელს XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის, ევროპული მხატვრობის გავლენით შექმნილი ქართული პარადული პორტრეტი და XIX საუკუნის შუა წლებში მდიდარ ვაჭართა თუ წარჩინებულ ქალაქელთა პორტრეტული ჟანრის ფართოდ გავრცელებული გამოსახულებები – ე.წ. „თბილისური პორტრეტი“ წარმოქმნიდა. რეალისტურ დაზგურ ფერწერას კი საქართველოში საფუძველი მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლოს, 1880-90-იან წლებში ჩაეყარა. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ რეალისტურ ნაკადს სახვით ხელოვნებაში ქართული კულტურა „მოუმზადებელი“ დაუხვდა.¹ ამ დროს სამოდვაწეო ასპარეზზე გამოსული მხატვრები (გიგო გაბაშვილი, რომანოზ გველესიანი, დავით გურამიშვილი, ალექსანდრე ბერიძე, ალექსანდრე მრეველიშვილი, მოსე თოიძე) რუსეთში (უფრო იშვიათად ევროპაშიც) მიემგზავრებიან აკადემიური განათლების მისაღებად. შესაბამისად, სწორედ რუსული რეალისტური სკოლის გავლით ეცნობა საქართველო რეალისტური ფერწერის მრავალსაუკუნოვან მონაპოვარს. რუსული სახვითი ხელოვნება აღმოჩნდა ის შუალედური რგოლი, რომლის საშუალებითაც საქართველო, მართალია, დაგვიანებით, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ეზიარა დაზგური მხატვრობის საიდუმლოს. ამ პერიოდში „ქართულ კულტურაში შემოდის ახალი ინფორმაციის ნაკადი, რომელიც საგრძნობლად ცვლის მის

¹ სწორედ ამას გულისხმობს დ. კაკაბაძე, როდესაც ამბობს: „თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში ჯერ სურათი არ ყოფილაო“, თავის დროებას კი ახალი დაზგური ფერწერის შესაქმნელად შესაფერისად მიიჩნევს და მიზნად სახავს „შეძლებისამებრ ქართულ მხატვრობაში სურათის სახე“ შეიტანოს. დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“, თბ., 1983, გვ. 35.



კულტურულ მენტალობას.”² თხუთმეტსაუკუნოვანი მართლმადიდებლურ-ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციის მქონე ერისთვის ეს არა მხოლოდ სიახლე, არამედ ძირეული გარდატეხა იყო. ქართველმა მხატვრებმა თითქოს მიიხნიეს, რომ მათთვის საესეებით უცხო მხატვრული მეთოდების დასაუფლებლად ძველის დავიწყება იყო საჭირო. ასე წყვეტს ქართული მხატვრობა კავშირს შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან; სამაგიეროდ, იგი ახალი გამომსახველობითი საშუალებებითა და ჟანრებით მდიდრდება: შემოდის და მკვიდრდება ყოფითი ჟანრი, პეიზაჟი, ნატურმორტი, თემატური მრავალფიგურიანი კომპოზიციები. ის სიღრმისეულად ქართული კი, რაც ხაზის დინჯ მდინარებაში, თავშეკავებულ ფერადოვნებასა თუ ძნელად ამოსახსნელ მონუმენტურობაში დაუნჯებული და ჯერაც მფეთქავი, მაგიურად შემოინახა ქართულმა საეკლესიო კედლის მხატვრობამ, დროებით მიივიწყეს. მის ნაცვლად ქართულსა და ეროვნულს უფრო გარეგნულ გამოსატყულებებში – სახასიათო ტიპაჟებში, ხალხურ წეს-ჩვეულებებში, ნაციონალურ კოსტიუმებსა და აქსესუარებში ეძიებენ. ჭეშმარიტად ქართულს, ამიერიდან, გარეგნულ ნიშან-თვისებებში თავჩენილი ნაციონალური ჩაენაცვლება. ასე ყალიბდება ნელ-ნელა ქართული აკადემიზმი, ამ მოვლენისთვის დამახასიათებელი ოდნავი შეზღუდულობით, სიახლისადმი სწრაფვის დასაზღვრულობითა და შემოქმედებითი თავისუფლების ერთგვარი „რეგლამენტირებულობით“, თუმც კი უხადო ტექნიკური ოსტატობითა და მაღალი პროფესიონალიზმით.

სულ რაღაც 20-30 წელიწადში ვითარება მკვეთრად იცვლება. განვითარების ამ ეტაპზე მყოფს „მიუსწრო“ ქართულ მხატვრობას და ახალი სისხლი გადაუსხა, ნაწილობრივ, კვლავაც რუსეთის გავლით, თუმც უმეტესწილად, უშუალოდ ევროპიდან შემოქონილმა ავანგარდულმა მიმდინარეობებმა. მხატვრული პროცესების განვითარების ამგვარი დინამიკა სრულიად გამორჩეულ პოზიციაში აყენებს ქართულ კულტურას, რომელსაც რუსეთისა და ევროპული ქვეყნებისაგან განსხვავებით, რეალისტური ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი განვითარების გზის გავლა წარმოუდგენლად დანქარებული ტემპით, „ნახტომისებურად“ (ი. არსენიშვილი) მოუხდა. ლ. მამალაძე-ანთელავა ამის შესახებ წერს: „მე-19 ს-ის ბოლო და 20 ს-ის დასაწყისი უმნიშვნელოვანესი პერიოდია, როდესაც ევროპული მხატვრობის 500 წლიანი გამოცდილება ერთდროულად შემოდის და მკვიდრდება ჩვენში. ძალზე მოკლე დროის მანძილზე, სულ რამდენიმე ათწლეულში, საქართველო ეცნობა ევროპული მხატვრობის მთელ გზას კლასიკურ, არაკლასიკურსა და მოდერნისტულ ხელოვნებას ერთდროულად (და მის ინვარიანტებს რუსული მხატვრობის სახით). ამ მოცულობის ინფორმაციის დაძლევა, მიღება-გადამუშავება – ურთულესი საკითხია, როდესაც ეს არ არის გავლენა-ნასესხობა, ამ მხატვრობის მხოლოდ მიმბაძველობა, არამედ არის ქართულ კულტურულ საფუძველზე მისი კულტურული იდენტურობის შენარჩუნებით, მსოფლადქმაში ახალი ინფორმაციის გათვალისწინებით, ახალი მხატვრული ფორმის დაბადება.”³

სწორედ ახალი მხატვრული ფორმის შექმნა ხდება ხლადჩამონაკეთული ქართული მოდერნიზმის მთავარი საზრუნავი. მისი პროგრამული ორიენტირია აღმოსავლურ-დასავლური კულტურული მონაპოვარის ქართულთან შეჯერების

2 ლიანა მამალაძე-ანთელავა, სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში. საქართველოს სიძველენი, 13, თბ., 2009, გვ. 245.

3 იქვე; გვ. 241
ამის შესახებ წერს არაერთი ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსი: მ. ციციშვილი, ი. არსენიშვილი, გ. ხოშტარია, თ. ტაბატაძე, ნ. ყიფიანი, თუ არაქართველი, მათ შორის ჰარშა რამი.

გზით შეიქმნას ახალი, „თანამედროვე“ ეროვნული ფორმა, რომელიც იქნება სიღრმისეულად ქართული, მაგრამ ახლებურად გამართული და იმავდროულად ინტერნაციონალური, რათა ორგანულად ჩაეწეროს მსოფლიო კულტურის კონტექსტში. ამასთან, ახალი ქართული ფორმების ძიება ხდება არა შემთხვევით, ფორმის ძიებისას უბრალოდ ხელისცეცებით, არამედ გააზრებულად და მეთოდურადაც. ქართველ მხატვრებს თანამედროვე – ახალი დროის შესაფერის, იმავდროულად კი ჭეშმარიტად ქართული ფორმების ქმნის უმთავრეს პირობად ეროვნული, ტრადიციული ქართული ხელოვნების საფუძველზე აღმოცენებული სახვითობა ესახებათ. ტყუილად არ ამბობს დავით კაკაბაძე: „ქართული მხატვრობის შესაქმნელად საჭიროა, მხატვარმა მონახოს ის ქართული „მხატვრული ენა“, რომლის მაგალითი ჩვენ გვაქვს წარსულში“⁴, „ენა“, რომელიც ქმნიდა ჩვენი წარსული მხატვრობის ფორმას.“⁵ გერონტი ქიქოძე კი პირდაპირ მითითებას იძლევა, თითქოს: „ფარული კულტურული ფონდი სავსებით არ განიავებულა და ჩვენს შეუგნებელ ბუნებაში სიზმრის მოჩვენებასავით თვლემს დიდი ქართული სტილის გრძნობა. კიდევ შეიძლება მისი აღდგენა,“ – წერს იგი.⁶ ამისათვის იგი საკუთარი ერის წარსულის, წინაპართა სულიერი გამოცდილების სწავლისაკენ მოუწოდებს საზოგადოებას: „ეს შესწავლა გვაპოვინებს სავსებით ჩვენს თავს, ჩვენს ეროვნულ „მეს“ და შეგვაძლებინებს ორიგინალურსა და განათლებული კაცობრიობისათვის შესაფერ შემოქმედებას, უნიჭო და საცოდავი წაბაძულობის მაგივრად.“⁷ გრიგოლ რობაქიძე ამას „ერის სულს“ უწოდებს და ამბობს: „მხატვრის სულში მთლიან არსად ცოცხალი: იგი უშრეტი წყაროა, იგი ქმნე-ძალაა სხვადასხვა ხატებისა...“ და იქვე დასძენს: „ყოველი ხელოვანი ორგანული ნაწილია ერის სულისა, სული მისი ინდივიდუალური სახეა ერის სულისა... თვითონ ერის სული კი ცოცხალი, მთლიანი არსია, რომელიც მთლიან სიცოცხლედ ფეთქავს ხელოვანის ბუნების შეუცნობელ კუთხეში...“⁸ საფრანგეთში მყოფი შალვა ქიქოძე კი წერს: „ყოველი ხელოვნება ყოველი ერისა იქმნება ნაციონალურ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ აქვს მას ფასი. ეგვიპტის ხელოვნება, ჩინეთის და იაპონიის ბუდეები და პერგამენტები, ან, უფრო ახლო, თვით დიდი პიროვნებანი, რომელთა პატივისცემას ჩვენ შევეჩვიეთ მხატვრობაში, ხუროთმოძღვრებაში, ქანდაკებაში, პოეზიაში, მუსიკაში, პირველ ყოვლისა, თავისი ერის შვილები იყვნენ და თავისი შემოქმედების თესლებს საკუთარი ხალხიდან და ბუნებიდან აგროვებდნენ. მხოლოდ ამისთვის არიან ისინი დიდებულნი და საერთოდ დაფასებულნი, მხოლოდ ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებულ ფორმას ეძლევა საერთაშორისო მნიშვნელობა, რადგან ხელოვნებაში მიმბაძველობა და ფორმის გამეორება – ეს ერთდროული და უსაფუძველო ცდაა; უსაფუძველო, რასაკვირველია, ხელოვნების ფორმის დამორჩილებისათვის. ცხადია, თუ მაგ., ქართულ მხატვრობას უნდა სახე მიიღოს, ის უნდა განვითარდეს ეროვნულ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ იქნება ის საინტერესო.“⁹

4 დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბ., 1983, გვ. 17.

5 იქვე; გვ. 28.

6 გერონტი ქიქოძე, რჩეული თხზულებები, I-II ტომი, თბ., 1964, გვ. 144

7 გერონტი ქიქოძე, ეროვნება, ენა და ესთეტიკური კულტურა. კრ. წერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბ., მერანი, 1985, გვ. 33

8 გრიგოლ რობაქიძე, ერის სული და შემოქმედება. სახალხო გაზეთი, 12 აპრილი, 1913, №870, გვ. 3

9 ირინე აბესაძე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე – კულტურული მემკვიდრეობა, თბ., 2005, გვ. 54-55.



ამგვარად, ამჟამად, რომ „ქართული მოდერნიზმის მსოფლმხედველობის, მისი მხატვრული და საზოგადოებრივი შემეცნების ერთ-ერთი უმთავრესი და საერთო-გამაერთიანებელი ორიენტირი ეროვნული ფასეულობები და ღირებულებებია. [...] ეროვნულობის იდეა ხელოვნებაში ლამის იდეოლოგიამდგა აყვანილი.“¹⁰ სწორედ აქ იჩენს თავს ძირეული განსხვავება ქართულ მოდერნიზმსა და დასავლურ ავანგარდს შორის. დასავლური ავანგარდი, რომელიც ახალი მხატვრული პროგრამით მოდის, მიზნად ისახავს დაუპირისპირდეს ყველაფერს, რაც ტრადიციული, დრომოჭმულია და სრულიად ახალი სახვით-ენობრივი სისტემა შექმნას. იგი ტრადიციისადმი ნიჰილისტური მიდგომით, მისი უარყოფისა და, თუ საჭირო გახდა, ნგრევის ტენდენციით გამოირჩევა¹¹ (ეს ნაკლებად ითქმის რუსულ ავანგარდზე).¹² ქართული მოდერნიზმი საკუთარი ფესვებისაკენ მიიღტვის, ისტორიულ წარსულში ეძიებს საყრდენს და, რაც მთავარია, საკუთარი კულტურული პარადიგმის ამ კონტექსტში გააზრებას იწყებს. ახლის შექმნის სურვილი ქართველ მხატვრებს არ უბიძგებს, დაივიწყონ ძველი; პირიქით, ისინი მიზანმიმართულად უბრუნდებიან წარსულის ხელოვნებას და საკუთარი ქვეყნის საუკუნოვანი სახვითი ხელოვნების კვლევასა და სწავლას იწყებენ,¹³ რადგან მასში ეძებენ ახალ შემოქმედებით იმპულსებს.¹⁴ ძველსა და ახალს შორის უწყვე-

10 თეა ტაბატაძე, არტისტული კაფე ქიშკრიანი და მისი მოხატულობა. ტფილისი, 1919 წელი, თბ., 2009, გვ. 41-42

11 ეს, ბუნებრივია, რადგან XX საუკუნის ევროპული სახვითი ხელოვნების უშუალო წინამორბედი ტრადიციული, რეალისტური ვერწერაა (იქნება ეს კლასიციზმი, რეალიზმი, რომანტიზმი თუ სხვ.), რომელიც ბუნებრივად ჩამოყალიბდა-ჩამოინაკვთა, იგი შუა საუკუნეების რელიგიური მხატვრობის თავისებური გაგრძელებაა, თავად მასშივე გაჩენილი ახალი ტენდენციების (უფრო სწორი იქნება, ალბათ, რომ ვთქვათ, ძველის დასრულების) ლოკიური განვითარების შედეგია. დროთა განმავლობაში თანდათანობით ცვალებადმა მსოფლგანცდამ ბუნებრივად მოიტანა ფორმისადმი ახლებური დამოკიდებულება, შესაბამისად კი ჩამოყალიბდა ახალი ესთეტიკური მოთხოვნილებები, რომელთან შესაბამისობაშიც იცვლებოდა სახვითი ხელოვნების გეზი. XX საუკუნის ავანგარდს ტრადიციად სწორედ მრავალსაუკუნოვანი რეალისტური ხელოვნება დაუხვდა, რომელთან მიმართებითაც ავლენს იგი კრიტიკულ პოზიციას.

12 არც იმის მტკიცება შეიძლება გადაჭრით, თითქოს მხოლოდ ქართველი ავანგარდისტები ეძიებენ საკუთარ ფესვებს და ტრადიციებს. ერთი შეხედვით, იგივე პროცესი მიდის რუს და ევროპულ ავანგარდისტებთანაც. რუსები გატაცებულნი არიან ხალხოსნური ნაკადით, ე.წ. „ლუბოკით“, ევროპელები სწავლობენ შარტრის ტაძრის რელიეფებს და ავროპელებს ბავშვის ნახატებს. ამით სურს გონებაგადაძაბულ, მოღლილ ხელოვანს უშუალოების, გულუბრყვილობის, ფართოდგახელილი (და არა პროფესიულად მოჭუტული) თვალთ სამყაროს დანახვა და აღქმა. მაგრამ ქართულ მოდერნიზმში მხატვრული მეტყველების ამგვარად გარდაქმნის გზამ დასავლური ავანგარდისგან განსხვავებით უფრო „უალტერნატივოდ“ გაიარა ქვეყნის შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების ტრადიციაც.

13 უნდა ითქვას, რომ ჯერ კიდევ პირველი თაობის ქართველი მხატვრები იწყებენ ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების დოკუმენტირებას (აკეთებენ მონუმენტური კედლის მხატვრობის ასლებს, იხატავენ ეკლესიების გეგმებს, მუშაობენ ხატების აღდგენაზე და ა.შ.), თუმც ამ ტიპის საქმიანობისას მათ მეტწილად ეთნოგრაფიული ინტერესი ამოძრავებდათ და არა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სიღრმისეულად შესწავლის სურვილი.

14 „იყო ერთი, ყველასათვის საერთო და უაღრესად მნიშვნელოვანი მიზანსწრაფვა, ზოგთათვის ართქმული, ზოგიერთი მათგანისთვის კი გააზრებული და თეორიულად

ტობის განცდა, ყოველივე ახლის ძველიდან ორგანულად აღმოცენების სურვილი კარგად ჩანს დ. კაკაბაძის შემდეგ სიტყვებში: „ტრადიციის დაცვისათვის და ქართული მხატვრული პრინციპების გაგებისათვის საჭიროა შევიგნოთ ჩვენი წარსული მხატვრობა. საჭიროა შევგნება არამც თუ ჩვენი წარსული მხატვრობის, არამედ ხუროთმოძღვრებისა, ქანდაკებისა და მწერლობისა.“¹⁵ დ. კაკაბაძე, რომელიც, უთუოდ, მისი ეპოქის შემოქმედთა გულისხნადებს აცხადებს, წარსულიდან მაყურებელი მხერით გასცქერის მომავალს, რაც სრულიად მიუღებელი პოზიციაა და წარმოუდგენელია მისივე თანამედროვე ევროპელი ხელოვანისთვის. ქართველთათვის წარსულის, აწმყოსა და მომავლის უწყვეტობა, მათ შორის უხილავი შინაგანი სულიერი კავშირის არსებობა ეროვნული თვითშეგნებისა და თვითმყოფადობის შენარჩუნების გარანტი იყო. გერონტი ქიქოძე ამ კავშირს მეტაფიზიკურ პლანში იაზრებს: „ჩვენი სამშობლოს წარსული მატერიალური მდგომარეობა მოქმედებს ჩვენს დღევანდელ ნაციონალურ არსებობაზე არა პირდაპირ, არა უშუაშაველოდ, არამედ სოციალ-ფსიქიური გამოცდილების შემწეობით, რომელიც ერთი თაობიდან მეორე თაობამდე იზრდება და მრავალ-ფეროვნდება. მატერიალური კულტურა წინ მიდის და მისი განვითარების ერთი საფეხური უარყოფს მეორეს, ეროვნება კი, მიუხედავად ამისა, ირჩენს იგივეობას და ნათესაობას თავის წარსულთან სულიერი შემოქმედების საშუალებით.“¹⁶

ევროპული ავანგარდისაგან განსხვავებით, ქართული მოდერნიზმი არ გადადის რადიკალიზმში, არ ჩემულობს ინდივიდუალიზმს, ყველასა და ყველაფერთან დაპირისპირებულობას;¹⁷ არასოდეს მიდის ისე შორს, საიდანაც თვალს ვერ მიაწვდენს საკუთარ ისტორიულ ფესვებს ან ისეთ მანძილზე, მათი მაკავშირებელი ძაფი რომ ვერ გაუძღებდა. ამ ყველაფერს ლოგიკური ახსნაც ეძებნება. ქართულ მოდერნიზმს, რომელიც, თავის მხრივ, ასევე ევროპული გამოცდილების გაზიარებით იქმნება, როგორც ზემოთ ითქვა, საუკუნეებით ჩამოყალიბებული რეალისტური მხატვრობის ტრადიცია არ დახვედრია; ქართული რეალისტური მხატვრობის სკოლა საიმდროოდ მხოლოდ ოც-ოცდაათიოდე წელს თუ ითვლიდა და ჯერაც ჩამოუნაკვთავ მხატვრულ მოვლენას უფრო წარმოადგენდა. ცხადია,

დასაბუთებელიც: ინტერესი ქვეყნის უძველესი კულტურისადმი, შუა საუკუნეების კედლის მოხატულობათა გადმოღებაში გამოხატული, რაც არა თუ წარმოუდგენელი იქნებოდა ევროპელი ავანგარდისტებისათვის, არამედ პროგრამულად უარყოფილიც“. მაია ციციშვილი, ნინო ჭოლოშვილი, ქართული მხატვრობა – განვითარების ისტორია. XVIII-XX საუკუნეები, თბ., 2013, გვ. 104.

15 იქვე; გვ. 29.

“ქართული მოდერნიზმის თავისებურება, ალბათ, ის უნდა იყოს, რომ მის შემეცნებაში „ხელოვნების განახლება“ ერთდროულად წარსულსა და მომავალს, ტრადიციულ-ქართულსა და ახალევროპულს, ეროვნულსა და საყოველთაოს უკავშირდება; ხელოვნების „ეროვნულობა“ მისი წარსულის, აწმყოსა და მომავლის არსებით ერთიანობაში მოიაზრება და მისი „საყოველთაობა“ ამის გათვალისწინებით განისაზღვრება.“ თეა ტაბატაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

16 გერონტი ქიქოძე, ეროვნება, ენა და ესთეტიკური კულტურა. კრ. წერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბ., მერანი, 1985, გვ. 33.

17 ევროპულ ავანგარდისტებსა და ქართველ მოდერნისტებს შორის არსებულ კიდევ ერთ განსხვავებაზე – პასუხისმგებლობის გამძაფრებული განცდასა და ინდივიდუალიზმზე მაღლა დგომის უცნაურ თავისებურებაზე იხ. ქ. დარჩია, მსოფლიო კულტურასთან თანაზიარი ესთეტიკური აღქმა, (1910-20-იანი წლების კულტურული ცხოვრება თბილისში), ძველი ხელოვნება დღეს, 2011, გვ. 81.



მასზე ქართველ მოდერნისტებს განსაკუთრებული რეაქცია ვერ ექნებოდათ. მაგრამ რადგანაც ავანგარდი თავისი პროგრამით რეალიზმთან დაპირისპირებას გულისხმობს (პრაქტიკულად, კიდევ მოითხოვს), მანაც ზურგი აქცია პირველი თაობის ქართველ ფერმწერთა მხატვრულ დანატოვარს. რეალიზმის უარყოფის საუკეთესო საშუალება სწორედ საუკუნოვან ქართულ სახვით ტრადიციასთან მიბრუნება აღმოჩნდა, ტრადიციასთან, რომელთან გაუცხოებაც კი ვერ მოესწრო ქართველს; XX საუკუნის დასაწყისში იგი ჯერ კიდევ ცოცხალი და „მომქმედია“. გამოდის, რომ ის, რაც ევროპელისთვის ტრადიციიდან გაქცევა იყო, ქართველისათვის თავსმოხვეული, მეორადი მოვლენიდან გათავისუფლება და ძველ ტრადიციასთან მიბრუნება აღმოჩნდა. ქართული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობა საუკეთესო „იარაღი“ გამოდგა რეალისტურ ფერწერასთან ბრძოლაში (იქნებ სიტყვა „ბრძოლა“ კავებშიც ჩაგვესვა, რადგან ქართული მოდერნიზმის ბრძოლის პათოსი არ ყოფილა ისეთი მჭექარე, როგორც ევროპასა და რუსეთში. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ახალგაზრდა ქართველ მოდერნისტ მხატვრებსა და წინა თაობის „კლასიკოს“ მხატვრებს შორის არასოდეს ყოფილა განსაკუთრებული „ოიდიპალური დაპირისპირება“ (ბორის გროისი)).

ამგვარად, ის, რაც დასავლეთ ევროპულმა ხელოვნებამ მთელი ერთი საუკუნის განმავლობაში თანდათან გაიარა – XIX საუკუნის აკადემიზმიდან, რომანტიზმიდან, რეალიზმიდან თუ სიმბოლიზმიდან მოდერნიზმის მხატვრული პრინციპების გავლით მივიდა ავანგარდთან და ახალი მხატვრული სისტემა შვა – საქართველოში ერთ პატარა მონაკვეთში – 1900-1920-იან წლებში მოხდა და საოცარი ინტენსივობით აკუმულირდა. ამდენად, ჩვენში ეს არა მხოლოდ ავანგარდის, არამედ უფრო ფართო გაგებით XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის პირველი ათწლეულების დასავლეთევროპული სამყაროსათვის ნიშნეული მოდერნიზმის ზოგად-ესთეტიკური ტენდენციების სრული სპექტრის დამტვევი მოვლენაა; ამიტომაც უკეთ ერგება ქართულ ავანგარდს ტერმინი „მოდერნიზმი“, რომელიც უფრო სრულად გამოხატავს მასში მიმდინარე მრავალასპექტიან, რიგ შემთხვევაში, წინააღმდეგობრივ მხატვრულ პროცესებს.

კიდევ ერთი თვისება, რაც ქართულ მოდერნიზმს დასავლური ავანგარდისაგან განასხვავებს, ჩვენი კულტურის აღმოსავლეთთან თავისებური მიმართებაა. ქართულ ხელოვნებაში არსებული აღმოსავლური ძირები იმთავითვე განსაზღვრავს ქართული მოდერნიზმის თავისთავადობას. XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული ხელოვნება აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაახლოებით ხასიათდება; ეს დასავლეთში გაჩენილი ტენდენციაა. მოდერნული ხელოვნება დიდწილად სწორედ აღმოსავლეთის სახვითი ხელოვნების აპარატის გათვალისწინებით აყალიბებს საკუთარ ესთეტიკას. იგი ნელ-ნელა ითვისებს და ითავისებს მისთვის ეგზოტიკური ხელოვნების პრინციპებს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ვერ ამცირებს შინაგან დისტანციას მასთან, თითოქოს ბინოკლი უჭირავს უკუღმა და ფართო მხრიდან უცქერს აღმოსავლეთს, რის გამოც უნებლიედ კიდევ უფრო შორ მანძილზე ხედავს მას. ევროპისათვის აღმოსავლეთი არის რამ მოწონებული, მიღებული, რიგ შემთხვევებში, მისაბადიც კი, მაგრამ შინაგანად მაინც შორეული, საპირისპირო პოლუსი, რომელსაც მხოლოდ დროდადრო ესესხება ხოლმე ფორმებს. ევროპოცენტრული აზროვნება ბოლომდე მაინც ვერ ითავისებს აღმოსავლეთს (თუმც რეალურად აღმოსავლეთს უნდა უმადლოდეს ევროპა ზუსტ მეცნიერებებში წარმატებებს, რადგან თვით ანტიკური ნააზრვეიც კი, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ მან შემოუნახა მის „სამართალმემკვიდრე“ ევროპულ ქვეყნებს).¹⁸ ასეა თუ ისე, ევროპულ ორიენტალიზმს ყოველთვის თან

18 „ედვარდ საიდის წიგნში „ორიენტალიზმი“ „ევროპა-სუბიექტი“ და „აღმოსავლეთი-

ახლავს ეგზოტიკურობის „ნადები“; ქართულმა ხელოვნებამ კი აღმოსავლური ფორმადმეტყველება დიდი ხნის წინათ „გადმოთარგმნა“ და საკუთარ, ორიგინალურ ფორმად აქცია. ქართულ კულტურაზე აღმოსავლეთის გავლენის შესახებ მსჯელობისას გურამ ასათიანი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ „ქართულმა მხატვრულმა გენიამ შეძლო გაეთავისებინა შექმნილი, თავისებურად მიეღო და გადაედნო, ისე რომ უკანასკნელს მისი პირველქმნილი არსი არ დაეჩაგრა.“¹⁹ ამდენად, მოდერნული ხელოვნების ეს მიდრეკილება მისთვის არც ისე ახალი და სავსებით ბუნებრივიც კი იყო, რადგან ქართული კულტურის დროით გამოცდილი ტრადიციის ელემენტებს შეიცავდა საკუთარ სახვით არსენალში. ამ მხრივ, ქართული ხელოვნება ევროპულზე მეტადაც კი აღმოჩნდა მზად ახალი მხატვრული სისტემის მისაღებად, დასავლურ-ილდუზორულსაგან განსხვავებული სახვითი პრინციპებით კონსტრუირებული ახალი რეალობის დასამკვიდრებლად, რადგან მასში იმთავითვე ჰარმონიულად იყო შეზავებული აღმოსავლურ-დასავლური ესთეტიკა, რაც საუკუნოვან ტრადიციას ქმნიდა და ქართული თვითმყოფადობის გამომვლენ ნიშნებსაც ატარებდა. ქართული კულტურის ამ ფენომენზე საუბრისას სამსონ ლეჟავა მართებულად აღნიშნავს: „ეს ქვეყანა მსოფლიო ცივილიზაციათა გზაშესაყარი, „კვეთის“ ალაგი ოდითგანვე იყო, რაც მის კულტურას უნიკალურ თვითმყოფადობას სძენდა: აღმოსავლურ და დასავლურ დასაბამიერ „საწყისთა“ შეხვერა აქ შობდა არა კონფლიქტს, არამედ ცოცხალ დიალოგურობას, ავლენდა მაღალი ჰარმონიის, უჩვეულო სინთეზის, და ამასთან, გამოკვეთილად საკუთარი სტრუქტურის შექმნის შესაძლებლობას და არსებითად, ახალ თვისობრიობას აყალიბებდა.“²⁰

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ აღმოსავლური ნაკადი ქართულ კულტურაში ისტორიულად მაინც დასავლეთის ოპოზიციად აღიქმებოდა, რასაც ესთეტიკურის გარდა პოლიტიკური შეფერილობაც ჰქონდა. თუ ქრისტიანობა, (მართლმადიდებლობის წყალობით, ჩვენი ქვეყნის აღმოსავლეთ საქრისტიანოსადმი კუთვნილების მიუხედავად), იმთავითვე განსაზღვრავდა საქართველოს დასავლურ ორიენტაციას, აღმოსავლური გავლენა მუსულმანი დამპყრობლების სოციო-პოლიტიკურ-კულტურული წნეხის გამოვლინებად აღიქმებოდა. დასავლეთ ევროპულის მხარდამხარ მაგალი ქართული კულტურისა და ბიზანტიური ხელოვნების გზის გაყრა მართლმადიდებლობასთან ერთად, გარკვეულწილად, მუსულმანური ქვეყნების ზეგავლენამაც განაპირობა. სწორედ მაშინ, როდესაც აქ ჰუმანიტური იდეები ჩნდებოდა, რაც თანდათანობით ბუნებრივად გამოიწვევდა რეალისტური ხელოვნების ნიშნების ჩასახვასა და განვითარებას, საქართველო ძლიერი ისლამური ქვეყნების გავლენის სფეროში მოექცა. ეს არა მხოლოდ დასავლეთთან პოლიტიკურ-კულტურული ინტეგრაციის შეფერხებას, არამედ თვისობრივად მასთან კონტრასტული ესთეტიკის შემოსვლასა და დამკვიდრებას გულისხმობდა. სიბრტყობრივი გამოსახულებებითა და კონტურული

ობიექტი“ განმარტებულია, როგორც შემაშფოთებელი ტენდენცია, რის მიხედვითაც აზია-აღმოსავლეთი „სუბიექტ-ევროპის“ მეთვალყურეობის ქვეშ ყალიბდება. ევროპის მიერ აზია აღმოჩენილია, როგორც ოდენ ერთიგული მოდელი.“ ნ. ხოფერია ევროპული და აზიური ორიენტაციის შესახებ საქართველოში, ევროპა თუ აზია? ლიტერატურის მატიანე, თბ., 1997, გვ. 10.

19 გ. ასათიანი, სათავეებთან, საქართველო, თბ., 1982, გვ. 8.

20 სამსონ ლეჟავა, ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, სპექტრი, 1, 2005, გვ. 3.

ხაზის ნატიფი მდინარებით „დამტკბარი“, ერთთავად დეკორატიული, ხალხისუბური აღმოსავლური ხელოვნება, როგორც რეალისტური ხელოვნების ოპოზიცია, მყარად იკიდებს ფეხს ქართული ესთეტიკის სფეროში. ამასთან, აღმოსავლური ხელოვნების გავლენა საეკლესიო კედლის მხატვრობასთან გარკვეული ფორმისმიერი მსგავსების მიუხედავად (სიბრტყობრიობა, ხაზობრივი საწყისი, ლოკალური ფერის დეკორატიულობა), სპეციფიკურად მხატვრულ, იდეურ თუ კონცეპტუალურ დონეზე ძირეულად განსხვავდებოდა ქართული მონუმენტური ხელოვნებისაგან და, უფრო მეტიც, გარკვეულ შინაგან დისტანციასაც კი აჩენდა მასთან. ალბათ, უკვე მაშინ გაჩნდა ქართული კულტურისათვის ესოდენ ნიშნეული, თითქმის მტკივნეული დილემა-პარადიგმა – „აღმოსავლეთი და დასავლეთი“. გეოპოლიტიკური თუ კულტურული კუთვნილების გაორებული განცდა ქართველს აიძულებდა ამ ორი, ურთიერთსაპირისპირო ცნების გასაყარსა თუ მათი შეყრის საზღვარზე ეძებნა და ექმნა „საკუთარი“. მას შემდეგ, უკვე საუკუნეებია აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა უხილავ ზღვარზე პოულობდა ქართველი საკუთარ თავს. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია, რომ ქართულ ხელოვნებას უჩვეულო სინთეზის უნარი აღმოაჩნდა, რამაც განაპირობა კიდევ ზემოთ უკვე ნახსენები „აღმოსავლურ და დასავლურ დასაბამიერ „საწყისთა“ დიალოგურობა“ (სამსონ ლეჟავა). გურამ ასათიანის აზრით, „აღმოსავლურისა და დასავლურის სინთეზი თვით ქართული ეროვნული ხასიათის თვისებაა და უმთავრესად ამითვე აიხსნება.“²¹ დიდწილად, ალბათ, ამის დამსახურებაა, რომ ქართული ხელოვნების მკვებავი ძარღვები – „აღმოსავლეთი და დასავლეთი“ და ამ მიზეზით გამოწვეული ამბივალენტურობა არ იქცა ქართული კულტურის დიქტომიად. აღმოსავლურ და დასავლურ საწყისთა ჰარმონიული თანაარსებობა ქართულ კულტურაში, შეიძლება ითქვას, უჩვეულო სინკრეტულობის ნიშნებს ავლენს, (რამაც ითამაშა კიდევ მნიშვნელოვანი როლი ქართული მოდერნიზმის დასავლური ავანგარდისაგან განმასხვავებელ ნიშანთა ფორმირებაში).

თუმცა XX საუკუნის დასაწყისში ქართველ შემოქმედთ და მოაზროვნეებს საკითხი უფრო რთულად და წინააღმდეგობრივად წარმოედგინათ. ამას ადასტურებს იმ დროის ქართული პერიოდიკის ფურცლებზე ფართოდ გაშლილი პოლემიკა დასავლეთსა და აღმოსავლეთს ანუ ევროპასა და აზიას შორის, როგორც ორ, ერთმანეთთან ანტაგონისტურად დაპირისპირებულ ცნებასთან, ესთეტიკურ-ეთიკურ თუ მსოფლმხედველობით კატეგორიასთან ქართული კულტურის მიმართებისა და ორიენტაციის თაობაზე. ქართველ მოღვაწეთა ნაწილი (გერონტი ქიქოძე, ტიციან ტაბიძე და „ცისფერყანწელთა“ სხვა წარმომადგენლები²²) აშკარად პროდასავლურ პოზიციას ავლენს, ნაწილი კი (ვახტანგ კოტეტიშვილი) აზიისაკენ სწრაფვას მოუწოდებს მკითხველს. „აზიაში დაგვიღამდა და აზიაშივე უნდა ველოდეთ ჩვენი ხელოვნების დილას. დევიზი: უკან, აზიისაკენ წინ

21 გ. ასათიანი დასახ. ნაშრ., გვ. 10.

ქართულ ლიტერატურაში აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ზეგავლენის შესახებ საუბრისას გურამ ასათიანი ასევე შენიშნავს: „აღმოსავლური და დასავლური საწყისები ქართულ ლიტერატურაში, მართალია, ებრძვიან კიდევ ერთმანეთს (ხან ერთი ჩაგრავეს მეორეს, ხან პირიქით), მაგრამ გამარჯვებული ფაქტიურად ვერასდროს ვერ სპობს, ვერ „აუქმებს“ დამარცხებულს. ხოლო უფრო ხშირად ეს საწყისები იშვიათ მთლიანობას ქმნიან“, იქვე, გვ. 11.

22 „ცისფერი ყანწები,“ ისევე როგორც, საერთოდ, მთელი ქართული სიმბოლიზმი, თავისი ესთეტიკური პროგრამითა და პოზიციით ევროპული ორიენტაციის სკოლის წარმომადგენელია“ გ. ასათიანი კრიტიკული დიალოგები, წერილები, პორტრეტები, ესკიზები, თბ., 1977, გვ. 327.

წასასვლელად. მაგრამ ჩინეთის კედლები კი არა, ქართული დარბაზობა, წერს 1920 წელს ვახტანგ კოტეტიშვილი.²³ საგულისხმოა, რომ ევროპული ტენდენციების გაძლიერებაში, ქართველთა ევროპისადმი კულტურულ ინტენციიაში ვახტანგ კოტეტიშვილი, უპირველესად, რუსიფიკაციის საფრთხეს ხედავს. იგი შეშფოთებით შენიშნავს: „ყველა ევროპიელობის ციებ-ცხელებამ შეიპყრო. ყველას უნდა ბინოკლის შეფერება. თუმცა ეს გაეევროპელება, გარუსებას უფრო ჰგავდა, რაც უარესია.“²⁴ არსებობენ უფრო ნეიტრალურად განწყობილი შემოქმედნი (გრიგოლ რობაქიძე, იოსებ გრიშაშვილი,²⁵ კონსტანტინე გამსახურდია), რომელთაც ნაკლებად აშინებთ ევროპული ტენდენციები თუ ძველი, აზიური გავლენები. ამ პოზიციის მქონე მოაზროვნეებს არც ერთი ეთნობათ და არც მეორე,²⁶ დასავლურ რაციონალიზმსა და აღმოსავლურ გრძობად-ინტუიტიურ საწყისს ისინი თანაბრად საჭიროდ მიიჩნევენ ახალი ქართული კულტურისათვის, რადგან მის ორგანულ ნაწილად აღიქვამენ და სწორედ ამგვარ სინთეზში ხედავენ ოდითგანვე ჩამოყალიბებულ ქართულ შემოქმედებით ინდივიდუალიზმს. „საქართველო საიდუმლო უღელტეხილია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის: ჩვენ ვიწვით აღმოსავლეთის ფიქრმორეული შუადლით, როცა მზის დეღეთა მარმაშში პანი იბადება მძიმედ მთვლეშარე; ჩვენ ვერთვით დასავლეთის საშიშარ სიცხადეს, საცა თვალდია ფანტასმაგორიებში „ძეობა“ იკვეთება ძღვევამოსილი. ჩვენ გვაფიქრებს ეგვიპტის სფინქსი და გვანცვიფრებს პარიზის ქიმერა,“ – მისთვის ჩვეული მგზნებარებითა და უჩვეულო, არქაული ხილვების სიმძაფრით წერს გრიგოლ რობაქიძე.²⁷ დასავლურ-აღმოსავლურ საწყისებთან პარმონიულ შერწყმა-შენივთებაში ხედავს გამოსავალს კონსტანტინე გამსახურდიაც; „ორი კულტურული ქროლვა, დასავლეთიდან და აღმოსავლეთიდან, რომელიც ასულდგმულებდა მათდამი სინთეზურად განზრახულ ქართულ კულტურას, ჩვენ მეტის დახარბებით უნდა შევისუნთქოთ“ – ურჩევს იგი ქართველ შემოქმედთ.²⁸ საბოლოოდ პროდასავლური თუ პროაღმოსავლური ორიენტაციის მიუხედავად, ყველა ერთხმად თანხმდება (მართალია, განსხვავებული აქცენტებითა და აზრობრივი მახვილებით), რომ ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებაა ის უმთავრესი, რაზეც ახალი დროის ქართული კულტურა უნდა ორიენტირდეს. ყველაზე მკაფიოდ ამ პოზიციას, ალბათ, მაინც ტიციან ტაბიძე გამოთქვამს: „როგორც არ უნდა გათავდეს ომი, აშკარაა, წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქებშეკრული,“ – ამბობს იგი.²⁹

23 ვახტანგ კოტეტიშვილი, აზიისკენ. გაზეთი „ლეილა“, 1920 წ. წიგნში: ევროპა თუ აზია? თბ., 1997, გვ. 220.

24 იქვე; გვ. 200.

25 „მსურს ევროპა გარდავქმნა მე ტფილისის უბნებათ“. „მიყვარს ლექსის სიცხარე – თემა აღმოსავლური – / მაგრამ მუდამ მღელვებს მე ევროპა სწავლული“. (ი. გრიშაშვილი).

26 „საქართველოც ხომ ნატეხია აღმოსავლეთის! და ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი აკვანი. ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავსთმობთ. უმჯობესი იქნება მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ...“ (გრიგოლ რობაქიძე, ლელა, 1917, წიგნში: ევროპა თუ აზია? გვ. 263). „საქართველო აზიაში უნდა გახდეს ევროპა, კულტურის ევროპა!“ (შალვა ქიქოძე, ირინე აბესაძე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე ..., გვ. 107.

27 გრიგოლ რობაქიძე, ქართველ მწერლებს. „საქართველო“, 1917, წიგნში ევროპა თუ აზია? გვ. 265.

28 ევროპა თუ აზია? გვ. 19.

29 იქვე; გვ. 14. მით უფრო საგულისხმოა, რომ ამას მბობს პროდასავლური ორიენტაციის

ამგვარად, მთელი პოლემიკა ევროპა-აზიის მიმართ საქართველოს კულტურული ორიენტაციის განსაზღვრის თაობაზე, პირველ რიგში, გულისხმობს ქვეყნის კულტურული წარსულის სწორად გააზრებასა და გაცნობიერებას; საუბარია არა ახლის უარყოფაზე, არამედ ძველ ტრადიციასთან (იქნება ის აზიური თუ ევროპული) ისტორიულად ჩამოყალიბებული სწორი მიმართების დაცვასა და ამ გზით ეროვნული თვითმყოფადობის, ერთგვარი „გენეტიკური წონასწორობის“ შენარჩუნებაზე. სწორედ ამიტომ ქართული კულტურის ამბივალენტურობა, მისი ჩვენს მიერ იმთავითვე უარყოფილი დიქტომიურობა ქართული მოდერნიზმის საზღვრებში კიდევ უფრო მეტად „უქმდება“, რადგან აღმოსავლურ-დასავლური სახვით-მენტალური ნიშნები და მათ შორის მანამდე არსებული თანაარსებობა-დაპირისპირებულობა მათ წინაშე წაყენებული ახალი მოთხოვნების ძალით ტრანსფორმირდება.

ამდენად, XX საუკუნის დასაწყისში თავჩენილი ტენდენცია ევროპისაკენ ლტოლვისა, მასთან თანაზიარობის, ევროპული მხატვრული მიმდინარეობების თუ ცხოვრების სტილის მიმდევრობისა არ უნდა ჩაითვალოს პატარა ქვეყნის კომპლექსად ან სიახლით ეიფორიულ გატაცებად. შინაგან მოთხოვნილებებთან თუ ისტორიულ ინერციასთან ერთად, ეს სწორედაც „გადაწყვეტილება“ უნდა ყოფილიყო, ერის წიადში მიღებული გადაწყვეტილება, რომელსაც ერთიანად „მორჩილებდა“ დიდი თუ პატარა; ეს არა მხოლოდ კულტურულ თანასწორობას, არამედ გეოპოლიტიკურ რუკაზეც სხვა ფერად შეფერვას და თანამედროვე მსოფლიოსთან „შენობით“ ლაპარაკს ნიშნავდა და ალბათ, ამისვე გარანტი იქნებოდა დღევანდლობისათვის, რომ არა 1921 წლის მოვლენები.

Kristine Darchia

On the Essence of Georgian Modernism

What are peculiarities of Georgian Modernism as compared to the Western? Firstly, history of the realistic painting followed different development here: modern-type easel painting was introduced only in the 18th c and till the second half of the 19th c., mainly existed as a portrait painting; only from 1880s, Georgian painters mastered other genres of the Russian and European art; it is noteworthy that at that period, their own, national tradition was mainly limited to outward attributes only. The situation drastically changed over 2-3 decades, when Georgian artists shared the strivings of the Russian and European avant-garde, on the one hand, and, on the other, made efforts to create own-national art. For this purpose they consciously started to study national art of the past, in order to work out their own `language~ – respectively, Georgian modernism is not characterised by the overall denial, it is in the quest for own `roots”. Opposition to the present realism is achieved through the return to the art of remote past, although extreme individualism and struggle against all and everything is not typical of it. Different in Georgia is the attitude towards the Orient: for Georgians it is not something far away, but something familiar and naturalised over the centuries; Georgian artists are now striving towards the harmonisation of the western rationalism and the eastern sensual-intuitive principle, retaining national originality.

ქართული ფუტურიზმის საწყისები

ფუტურიზმი – XX საუკუნის კულტურაში ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო და არაერთგვაროვანი მხატვრული მოვლენაა. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ძველი ტრადიციებისა და ფორმების რღვევისაკენ მისწრაფება და ახლის შექმნა გამიზნული იყო არა მხოლოდ ესთეტიკის გარდასაქმნელად, არამედ, საბოლოო ჯამში, მიზნად ისახავდა ახალი სამყაროს და ახალი თავისუფალი ადამიანის შექმნას.

უტოპიური იდეა მომავალში „გადახტომის“ შესაძლებლობაზე, რადიკალური გარდატეხების საშუალებით გამოხატული იყო იტალიელი პოეტის ფილიპო ტომაზო მარინეტის მიერ შექმნილ ფუტურიზმის პირველ მანიფესტში: „ჩვენ გვინდა ქება შევასხათ შეტევით მოძრაობას, დაძაბულ უძილობას, ტანვარჯიშის ნაბიჯს, საშიშ ნახტომს, სილასა და მუშტის დარტყმას“ (1909 წ.). 1912 წელს „ტექნიკურ მანიფესტში“, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ფუტურისტების პოეზიასა და შემოქმედებაში, მარინეტი გამოხატავს საკუთარ კონცეფციას - „სიტყვები თავისუფლებაში“ - რომელიც მდგომარეობს სინტაქსის, ზედსართავი სახელების და პუნქტუაციის ნიშნების განადგურებაში. სიტყვები, მთელი წინადადებები და ფრაზები კარგავს ჩვეულ მნიშვნელობას და ვიზუალურ ნიშნად იქცევა. ფუტურისტების მოსაზრებით, ასე გამოიხატება ახალი რეალობის ესთეტიკა, სადაც დომინირებს ძლიერი პიროვნება და სამანქანო ცივილიზაცია. მარინეტის იდეები იტალიის საზღვრებს დაცილებულ ქვეყნებში აიტაცეს და მისი მიმდევრები ესპანეთში, საფრანგეთში, პორტუგალიაში, რუსეთში, აშშ-ში, იაპონიაში და მრავალ სხვა ქვეყანაში გამოჩნდნენ.

რუსეთში „ფუტურიზმის მანიფესტი“ გამოქვეყნდა 1909 წლის მარტში გაზეთ „ვეჩერ“-ში და მალე, ტიფლისის I ვაჟთა გიმნაზიის ხატვის მასწავლებლის, ბ. ლაპოტინსკის წყალობით მოხვდა საქართველოში. საქართველოში ერთ-ერთი პირველები, ვინც გაიტაცა ფუტურისტულმა იდეებმა იყვნენ ლაპოტინსკის მოსწავლეები - ძმები პოეტი ილია და მხატვარი კირილ ზდანევიჩები. 1911 წელს ზდანევიჩები სასწავლებლად რუსეთში გაემგზავრნენ და განაგრძეს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი ფორმების ძიება, ახლა უკვე რუსული ავანგარდის ლიდერთან ერთად. მხატვრებმა მ. ლედანტიუმ, მ. ლარიონოვმა, ნ. გონჩაროვმა, ვ. ტატლინმა და ფუტურისტმა პოეტებმა: დ. ბურლიუკმა, ა. კრუჩენისმა, ვ. მაიაკოვსკიმ, ვ. ხლებნიკოვმა 1912 წელს გამოსცეს ფუტურიზმის კონცეფციის ფორმირებისათვის მნიშვნელოვანი მანიფესტი „სილა საზოგადოებრივ გემოვნებას“, სადაც ლიტერატურული ტრადიციების უარყოფასთან ერთად ცხადდებოდა პოეტის უფლება „მანამდე არსებული ენის სიძულვილისა“. შემდეგ „სიტყვის დეკლარაცია, როგორც ასეთი“-ში და რიგ სხვა მანიფესტსა და დეკლარაციაში ყალიბდებოდა სიტყვის შინაარსისაგან გათავისუფლების თეორიული პოსტულატები, ხორციელდებოდა სიტყვის ახალი მნიშვნელობების გაჩენა და მათი ვიზუალური შესაძლებლობების გამოყენება. პრაქტიკულად ამ იდეებს, ფორმის მიხედვით, ხორცი შეესხა ახალ ფუტურისტულ წიგნებში. 1912 წელს

დაიბეჭდა ა. კრუჩენიხისა და ვ. ხლებნიკოვის პირველი წიგნები ნ. გონჩაროვისა და მ. ლარიონოვის ლითოგრაფიით: „Старинная любовь“, „Игра в аду“, „Мир с конца“, რომლებიც შესრულებული იყო თვითნაწერის უნიკალური ტექნიკით.

მიუხედავად იტალიურ ფუტურიზმთან სიახლოვისა, რუსულ ნიადაგზე ამ მოძრაობამ მიიღო განმასხვავებელი ნიშნებიც, სადაც იკვეთება ნეოპრივიტიზმისა და კუბო-ფუტურიზმის გავლენა. რუსი პოეტები და მხატვრები, საკუთარი დამოუკიდებლობის ხაზგასმის მიზნით, საკუთარ თავს ბუდუშნიკ-ს უწოდებდნენ. ვ. ხლებნიკოვმა ახალ პოეტურ ენას ზუსტად შეარქვა-ЗАУМЬ, ხოლო ილია ზდანევიჩი, რომელიც რუსეთში ჩამოსვლისას მალევე გახდა ავანგარდის ერთ-ერთი იდეოლოგი, ამუშავებდა თეორიას ერთ მხატვრულ ნაწარმოებში მრავალი სტილისა და მიმართულების ჩართვის აუცილებლობის შესახებ. მან ამას შეარქვა „ВСЕЧЕСТВО“, ხოლო ამგვარი მეთოდით შესრულებულ ნაწარმოებს „ОРКЕСТРОВЫМИ“. ილია ზდანევიჩმა და მიხაილ ლარიონოვმა 1913 წელს გამოაქვეყნეს „დიახ-მანიფესტი“ და „რატომ ვიღებებით“. ძმები ზდანევიჩები აქტიურად მონაწილეობდნენ რუსი ფუტურისტების ყველა აქციაში – გამოფენებში, დებატებში, პოეტურ საღამოებში, სადაც მიღებული იყო მაყურებელთა ეპატაჟი, მათი ჩართვა შემოქმედებით პროცესში და სკანდალური სიტუაციის შექმნა. ილია ზდანევიჩის მოხსენებამ „ამერიკული ჩექმა მიღოსეელ ვენერაზე ლამაზია“ მას ხმაურიანი წარმატება მოუტანა, ხოლო კირილმა ხელი მოაწერა მანიფესტს „სხივოსნებო და მომავლისტებო“ – მომავალი ჩვენზეა ... ჩვენ ვაცხადებთ: მთელი დღევანდელი გენიალური სტილი – ჩვენი შარგლები, კოსტიუმები, ფეხსაცმელები, ტრამვაები, ავტომობილები, აეროპლანები, რკინიგზები, გრანდიოზული გემები – ასეთი მომხიბვლელობა, ამგვარი დიადი ეპოქა, რომლის მსგავსი არაფერი ყოფილა მსოფლიო ისტორიაში“.

მნიშვნელოვან მხარედ, ლოგიკურ გაგრძელებად ფუტურისტების საზოგადოებრივი მოღვაწეობისა, მალე იქცა წიგნების გამოშვება. „კრუჩენიხი წიგნს თითქმის ყოველ კვირაში უშვებდა“. წიგნები შპალერის ფურცელზე, წიგნები სხვადასხვა ზომის ფურცლებზე, წიგნები შესაფუთ ჭილობზე, ლითოგრაფირებული წიგნები. ოღონდ „არანორმალურები“ (რუსული ფუტურიზმი. მოსკოვი, 1999, გვ.427).

1916 წლიდან ა. კრუჩენიხის პოეტური და საგამომცემლო მოღვაწეობა თბილისში გაგრძელდა. 1910-იანი წლების შუა პერიოდიდან თბილისი გახდა ავანგარდული მოძრაობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კერა. აქ ნახეს თავშესაფარი ნგრევის, შიმშილის, პოლიტიკური კატაკლემებისაგან თავის დასაღწევად რუსეთიდან გამოქცეულმა მსახიობებმა, პოეტებმა და მხატვრებმა: ს. გოროდეცკიმ, იუ. დეგენმა, ა. კრუჩენიხმა, ი. ტერენტიევმა, ს. სუდეიკინმა და სხვებმა. რუსეთიდან წამოსული შემოქმედებითი ინტელიგენცია გულითადად მიიღო ქართველმა პროგრესულად მოაზროვნე ახალგაზრდობამ – ცისფერყანწელმა პოეტებმა ტ. ტაბიძემ, პ. იაშვილმა, ვ. გაფრინდაშვილმა, მწერალმა ტ. რობაქიძემ და მხატვრებმა: ლ. გუდიაშვილმა, ზ. ვალიშევსკიმ, ა. ბაუბუჟკ-მელიკოვმა და, რათქმა უნდა, სამშობლოში დაბრუნებულმა ილია და კირილ ზდანევიჩებმა. „შემოქმედებითი ძალების სიმრავლემ ხელი შეუწყო საქართველოს დედაქალაქის ევროპულ კულტურულ ცენტრად გადაქცევას“ (ტ. ნიკოლსკაია „ფანტასტიური ქალაქი“). 1917 წლიდან დაწყებული, თბილისში დაიწყო ახალი თეატრებისა და სტუდიების, თეატრალური კაფეების გახსნა, გაჩნდა ლიტერატურული სალონები,

წრეები და სამხატვრო გაერთიანებები.

1917 წლის შემოდგომით ილიასა და კირილეს ინიციატივით შეიქმნა გაერთიანება „ფუტურისტების სინდიკატი“, რომელშიც შევიდნენ: ა. კრუჩენისი, ლ. გუდიაშვილი, ნ. ჩერნიავესკი, კარა-დარვიში, ზ. ვალიშევსკი. სინდიკატის უმთავრესი ამოცანა საგამომცემლო საქმიანობა იყო. 1918 წლის დასაწყისში ა. კრუჩენისმა, ვ. ტერენტიევმა და ილია ზდანევიჩმა შექმნეს ჯგუფი „41 გრადუსი“ და გამოსცეს ამ ჯგუფის მანიფესტი, სადაც დეკლარირებული იყო ამბიციური და ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელი ამოცანა - „თანამშრომლების ყველა მნიშვნელოვანი აღმოჩენის გამოყენებით მსოფლიო ახალ ღერძზე დატრიალება“. („ჩვენ გვინდა ვუმღეროთ ადამიანს, რომელსაც უჭირავს მქნევარა, რომლის იდეალური ღერძი გადის მიწაში...“ ტ. მარინეტი „ფუტურისტული მანიფესტი“) საკუთარი ჯგუფის დასახელებას - „41 გრადუსი“ მისი დამფუძნებლები ხსნიდნენ იმით, რომ ტიფლისი, ისევე, როგორც ახალი მსოფლიო კულტურის სხვა ცენტრები - ტოკიო, ნიუ-იორკი და მილანი მდებარეობს ამ გეოგრაფიულ განედზე. თუმცადა, ესეც შეიძლება იქნას მინეული ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელ სიმბოლოებით თამაშის მომენტად. მარინეტი და მისი მიმდევრები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ციფრებს, ფორმულებს და ციფრ 11-ს საკუთარ თალისმანად თვლიდნენ. იტალიელი ფუტურისტების თითქმის ყველა მანიფესტი შეიცავდა 11 პუნქტს და ხელმოწერილი იყო 11 რიცხვით მიუხედავად მათი შექმნის რეალური თარიღისა. „ჯგუფმა „41“ ტიფლისში გამოსცა ა. კრუჩენისის, ი. ზდანევიჩისა და ი. ტერენტიევის მრავალი წიგნი ... ილია ზდანევიჩი წერდა: „ახლახანს დაარსებული ორგანიზაცია – 41 – დულს. დაარსდა წიგნების გამომცემლობები, თეატრები, უნივერსიტეტები და სამაგალითო ფერმა ...“ ორგანიზაციას არ ჰქონდა საკუთარი ტიპოგრაფია და წიგნები იბეჭდებოდა სხვადასხვა გამომცემლობაში. ესენი იყო როგორც ახალი, ასევე, ადრე მოსკოვსა და პეტერბურგში გამომცემული წიგნები. ა. კრუჩენისმა ტიფლისში 1917-1919 წლებში გამომშვებული საკუთარი წიგნების ბიბლიოგრაფიული სია შეადგინა. მასში წარმოდგენილია 40-ზე მეტი გამოცემა. ყველა ეს წიგნი გამოიცემოდა მცირე ტირაჟით, შერეული ბეჭდვითი და ხელით ნაწერი ტექნიკით და მალე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. 1917 წელს ა. კრუჩენისმა გამოსცა კრებული „Учитесь художни“. კრებულში შევიდა კრუჩენისის 8 ლექსი, რომელთაგან რამდენიმეს ილუსტრაცია თვითონ გააკეთა, კირილ ზდანევიჩის 17 ნახატი და ს. ვალიშევსკის ლექსები – „Кушай, художни, говядину Рубенса - заедай булкой Сезанна! Осторожно, не обжирайся. Сыт не будешь“. ამავე წელს გამოსცეს ალბომი „1918“ ლექსებით და კრუჩენისის, ვ. კამენსკისა და ზდანევიჩის კოლაჟებით, ხოლო, 1918-ში კი - „Малохолия в капоте“, ასევე კ. ზდანევიჩის ნახატებით. ეს გამოცემები, ისევე, როგორც ფუტურისტული წიგნების დიდი უმრავლესობა, გამოშვებულ იქნა შესაფუთ ქაღალდზე, შეიკერა ხელით; ცალკეულ გვერდებზე განთავსებული კ. ზდანევიჩის ნახატები შესრულების დაუდევარი მანერით, კომპოზიციის ნერეული დინამიკით შეესაბამება წიგნის საერთო იერს – რომელიც ხელით არის დაწერილი „უსწორ-მასწორო“ ასოებითა და ნაკლებად გასაგები ტექსტით. თუმცა, სწორედ ეს იყო ავტორების - პოეტისა და მხატვრის მთავარი ამოცანა, რომელთაც აირჩიეს აბსურდის გზა და ბგერებითა და ფორმებით თამაში. მათი სტილისტიკა ახლოსაა ნეოპრივიტიზმის ფერწერასთან და დადას შემოქმედებასთან მათთვის დამახასიათებელი მისწრაფებით გაუხეშებასა და „ბავშურ“ უშუალობამდე

ფორმების გამარტივებისაკენ... ფუტურისტების ზოგიერთ სხვა წიგნში, როგორცაა, მაგალითად, ილია ზდანევიჩის „Янко круль албанский“, „миллиорк“, ა. კრუჩენიჩის „Лакированное трико“ და სხვ. (ყდა გაფორმებულია ი. ზდანევიჩის მიერ), ი. ტერენტიევის „Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича“, „Трактат о сплошном неприличии“, ტექსტი აკრეფილია ტიპოგრაფიული მეთოდით, თუმცა, სხვადასხვა ზომის ასოებისა და შრიფტის ტიპების შეთავსება და სტრიქონების არათანაბარი გადანაწილება ქმნის გარკვეულ მხატვრულ-დეკორატიულ გამოსახულებას, სადაც ვიზუალური დინამიკა სრულიად ადეკვატურად შეესაბამება ფუტურისტულ „зачумь“-ს. ი. ტერენტიევი აცხადებს, რომ ფუტურისტების პოეზია – მასალაა ენაზე ცდების ჩასატარებლად.

ქართულ ნიადაგზე ფუტურიზმი იძენს საკუთარ განსაკუთრებულ ხასიათს. ფუტურიზმის ფუძემდებლები ქადაგებდნენ ძალის კულტს, აგრესიას და ძალის, როგორც სუსტი არსების უგულვებელყოფას. ისინი უარყოფდნენ წარსულის ყველა მორალურ და ეთიკურ ღირებულებას: თანაგრძნობას, პატივისცემას, რომანტიკულ სიყვარულს და აცხადებდნენ, რომ ლითონის ან ხის ნაჭრის სითბო ბევრად უფრო ამალევებელია, ვიდრე ქალის ღიმილი ან ცრემლები, ხოლო, ვ. მაიაკოვსკიმ, რომელსაც სურდა, რაც შეიძლება მეტად მოეხდინა მკითხველის ეპატირება, დაწერა კაფე პიტორესკის კედელზე - „Я люблю смотреть как умирают дети“. ტიფლისში ფუტურიზმი იყო ნაკლებად აგრესიული, ლექციები და სხვა საზოგადოებრივი გამოსვლები იწვევდა საზოგადოების გაოცებას, თუმცა, იმდროინდელი პრესის მიხედვით ისინი არ სრულდებოდა ჩხუბითა და სკანდალებით ... შესაძლებელია რუსულ რეალობაში არსებული მოვლენები იმდენად დრამატული აღმოჩნდა, რომ მათ გადაფარეს ხელოვნურად შექმნილი აგრესია. აგრეთვე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართველი პოეტებისა და მხატვრების კეთილგანწყობა და სტუმართმოყვარეობა აცხრობდა ვნებების მხურვალეობას. მადლიერების გრძნობა ქართველი მეგობრებისადმი და იმ მიწისადმი, რომელმაც რთული განსაცდელის უამს შეიფარა რუსი თანამოძმეები ვლინდება პოეტიკური იკოსის ნ. აგნივცევის ლექსში „ქართველებს“:

Мы в гости пришли к вам из нашего края
С запыленным сердцем и мертвой душой
От ветра, штыков и плевков прикрывая
Огарок искусства дрожащей рукой.

(ტ. ნიკოლსკაია - „ფანტასტიური სამიკიტნოდან“ „ქიმერიონამდე“)

რუსი და ქართველი ავტორების - პოეტების, მწერლებისა და მხატვრების ერთობლივი შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ დოკუმენტს წარმოადგენს კრებული, რომელიც მიეძღვნა ილია ზდანევიჩის მუზას, მსახიობ სოფია მელნიკოვას (1919წ.). ნაკრებში შევიდა სამ ენაზე – რუსულად, ქართულად და სომხურად დაწერილი ნაწარმოებები და მათი ავტორები იყვნენ სხვადასხვა ეროვნების ადამიანები: ქართველები, რუსები, სომხები, პოლონელები, რომლებიც ეკუთვნოდნენ სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობას: ფუტურისტები ილია და კირილ ზდანევიჩები, კარადარვიში, ი. ტერენტიევი, ზ. ვალიშევსკი, ცისფერყანწელები ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი და სხვა. ი. ზდანევიჩის პოემა „Осел напрокат“, ილუსტრირებულია რუსული ავანგარდის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი

ლიდერის - ნ. გონჩაროვის მიერ; მისივე თხზულება „Ад кармолаи“, ზდანევიჩის კუბო-ფუტურისტული ნახატებით, კუბო-ფუტურისტული მანერით შესრულებული ს. ვალიშევსკის ნახატებით და ლ. გუდიაშვილის ტუშით შესრულებული ნახატებით – ატარებს სიურრეალისტურ ხასიათს ... ტიპოგრაფიული ანაწყოები სხვადასხვა ზომის ასოებით, ასევე გამოხატავს ნაკრების სხვაობას წიგნის ტრადიციული, სტანდარტული გადაწყვეტისაგან. „სოფია მელნიკოვას ნაკრები“ - ბოლო წიგნია, რომელიც შეიქმნა ფუტურისტების მიერ საქართველოში. 1919 წელს ა. კრუჩენიხის ბაქოში, მერე კი ძმების საფრანგეთში გამგზავრების შემდეგ ორგანიზაცია „41“-მა შეწყვიტა თავისი მოღვაწეობა და ფუტურისტული წიგნები, საქართველოში აღარ გამოცემულა. თუმცა, რუსი და ქართველი ავანგარდისტების ერთობლივი მოღვაწეობა გაგრძელდა ქართველი ფუტურისტების მოღვაწეობით, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ს. ჩიქოვანი.

1922 წლის აპრილში თბილისში შედგა ქართველი ფუტურისტების პირველი სადამო, ხოლო, მათში გამოქვეყნდა მათი პირველი მანიფესტი „საქართველო-ფენიქსი“, 1924 წელს გამოიცა ქართველი ფუტურისტების ბეჭდვითი ორგანო „H2შ 4“, სადაც დაიბეჭდა ლექსები, დეკლარაციები და თეორიული სტატიები, ამ გამოცემაშიც გამოყენებულია შერეული შრიფტები, სქემატურად გახლენილი ტექსტები ... ყდის მონტაჟი ეკუთვნის ი. გამრეკელს – მკვეთრი, დაწყვეტილი ხაზები, დიდი შრიფტით გამოყოფილი ციფრები და ფორმულები ქმნიან ფუტურისტული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ რიტმსა და დინამიკას, გამოცემაში ასევე შევიდა ი. გამრეკელისა და ბ. გორდუხიანის კუბო-ფუტურისტული ნახატები.

2შ 4-ში რამდენიმე მხატვრული მანიფესტი გამოქვეყნდა. ქართველი მხატვრების განცხადებებში, იტალიელი და რუსი ფუტურისტების მსგავსად, ახალი ტექნიციზმის და ურბანული რითმების პრიორიტეტები იყო დეკლარირებული. პირველივე გვერდზე გამოცხადებულია „ტერორი-რომანტიკოსებს სიმბოლისტებს იმპუინისტებს... მეოცნებებს მგოსნებს... მუზეუმებს და სხვებს“. „რევოლუციონერებს კონსტრუქტორებს ქარხნებს მუშებს ავიატორებს შოფერებს ინჟინერებს ... ფუტურისტებს დადაისტებს ქრონიკოსებს“ კი - „გამართლება“. მართალია ორივე სიაში მხატვრები, არტისტები და რეჟისორები არიან მოხვედრილი, მაგრამ ეტყობა ავტორები სხვადასხვა „ხარისხის“ მხატვრებს და შემოქმედებს გულისხმობდნენ.

ფუტურისტებისათვის მსგავსი ჩვეული კატეგორიულობით განცხადებულია: „H₂SO₄ ოსტატი ორგანიზატორები ხედვის, - ვაცხადებთ მხატვრობაში დიქტატურას.“ მხატვრული ფორმის და შინაარსის ასხნა ამ მანიფესტებში ბუნდოვანია და ხშირად გაუგებარიცაა „გაგება მოდის ქალაქიდან... თუჯის ადამიანის დაჭიმული ძარღვები ყოველი წუთის მოულოდნელობა ნივთს უკარგავს ყალიბი, ფორმა გადადის ფორმაში, ერთი ფორმის ხაზი ამტვრევს მეორე ფორმის ხაზულობას, ხდება ფერების შერევა და ჩნდება ნივთი ახალი ფორმით და ახალი ფერით“.

მსგავსი კოსმოპოლიტური „ავანგარდული“ გამოთქმების პარალელურად ქართველი ფუტურისტები - მხატვრები და პოეტები - მაინც აცხადებენ, რომ „ჩვენ გვჯერა: საქართველოს აქვს საკუთარი ხედვა“.

გამოიცა მხოლოდ ერთი ნომერი „H₂SO₄“, შემდეგში გამოვიდა ფუტურისტების სხვა ბეჭდვითი ორგანოები - „ლიტერატურა და სხვა“, „დროული“, „მემარცხენეობა“, თუმცადა, მათი გამოცემა მხოლოდ რამდენიმეჯერ განხორციელდა და მალევე შეწყვიტა არსებობა. ყველა ეს გამოცემა ატარებდა პერიოდულ ხა-

სიათს და მათი მხატვრული სახე და მიზნები მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა ფუტურისტული წიგნების ხასიათისაგან. საქართველოს მხატვრულ ცხოვრებაში მხოლოდ რამდენიმე წლის განმავლობაში გამოცემული წიგნები იყო უჩვეულო, ექსცენტრული მოვლენა. ამ მოვლენის ფენომენი ვლინდება კომპლექსურად, სოციალურ, პოლიტიკურ, ესთეტიკურ და მორალურ ასპექტთა როულ და დღემდე ბოლომდე ამოუხსნელ გადახლართვაში.

ლიტერატურა:

M. Chikhradze, The futurist book, თბილისი 1917-1919. თბილისი, 2009.

Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932. Москва, Берн, 1993.

Иiazd, Paris, 1978

შ. გაგოშიძე, ლიტერატურულ-პუბლიცისტური ეტიუდები. თბ., 1989.

კ. ზდანევიჩი, ი. ზდანევიჩი-გამოფენის კატალოგი. ტბილისი-პარიზი, 1999.

Литературная Грузия, 1-6, Тბ., 2002.

Т. Никольская, Фантастический город. Москва, 2000.

ქართული მოდერნიზმი 1910-1930. თბ., 2003.

Русский футуризм. Москва, 1999.

სტატია გამოქვეყნებულია ელექტრონულ ჟურნალში Ars Georgica, სერია-B;

იხ.: http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=154%3A2013-06-11-07-45-35&catid=42%3A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka

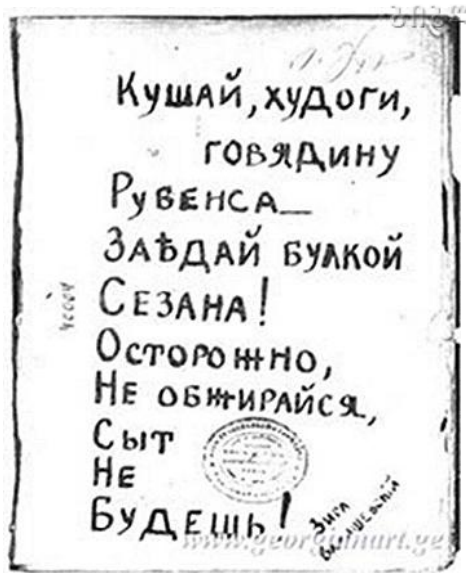
Marina Medzmariashvili

The Origins of Georgia Futurism

As is known, Futurism originated in Italy, had undergone peculiar development in the contemporary Russian empire. From 1911, brothers Ilia and Cyril Zdanevich were actively involved in this movement, while from 1916, Tbilisi had become one of the centres of the avant-garde – e.g., A. Kruchenikh continues his publishing activity here, in 1918, brothers Zdanevich establish `Futurist Syndicate~ in Tbilisi, in 1918, Ilia Zdanevich, together with Russian poets, founds the group `410~. Books published by them, as well as other publications, were experimental in terms of artistic design - especially well known is a recueil dedicated to the actress Sofia Melnikova (1919), among the authors of which were T. Tabidze and P. Iashvili, painters, together with Natalya Goncharova, were C. Zdanevich, S. Valishevski (Tbilisian painter of Polish origin) and L. Gudiashvili. In 1922, a journal of Georgian Futurists `H2SO4~ was published, which was designed by I. Gamreli and B. Gordeziani. In the succeeding years, publications of the Futurists were no more linked with the previous strivings.



სურ. 1. წიგნის ყდა



სურ. 2. ს. ვაღიშევსკის ლექსი კრებულებიდან "Учитесь художни"



სურ. 3. კ. ზდანევიჩის ნახატი წიგნიდან "Малохолия в капоте"



სურ. 4. კ. ზდანევიჩის ნახატი წიგნიდან "Малохолия в капоте"



სურ. 5. კ. ზდანევიჩი



სურ. 6. წიგნის ყდა



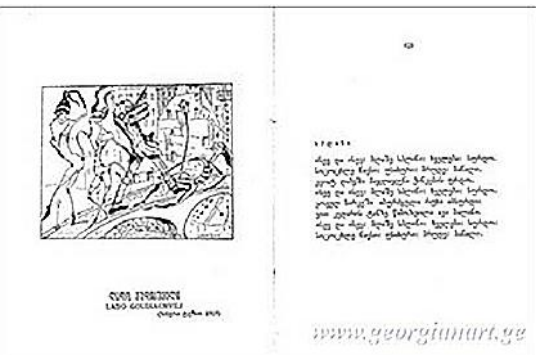
სურ. 7. კრებული მიძღვნილი ს. მელნიკოვას. ი ზდანევიჩის პოემა “Яд кармолан” და კ. ზდანევიჩის ნახატი



სურ. 8. იგივე კრებული. ს. ვალიშევსკის ნახატი



სურ. 9, 10. იგივე კრებული. ლადო გუდიაშვილის ნახატები





ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

1980-იანი წლების ქართული მხატვრობის ტენდენციების შესახებ

1970-1980-იანი წლების მიჯნა ქართულ მხატვრობაში გარდატეხის ხანად და ახალი ეტაპის დასაწყისად განიხილება. შემთხვევითი როდია, რომ სამეცნიერო, თუ პოპულარულ ლიტერატურაში განჩნდა ტერმინი „80-იანელთა თაობა“. ეს სწორედ ის თაობაა, რომელმაც მრავალი სიახლე შემოიტანა და ახალი სოციო-კულტურული სივრცე შექმნა ქართულ მხატვრულ რეალობაში.

1970-იანი წლების ბოლოს და 1980-იანი წლების დასაწყისში „ახალგაზრდა მხატვართა მიერ პირველად გაცხადდა, რომ მხატვრობა გაცილებით მეტია არსებულ, დოგმატურ ჩარჩოებში მოქცეულ წარმოდგენაზე მის შესახებ: პირველად განჩნდა სურვილი მხატვრობის ენით, მისი მეშვეობით გაცილებით მეტის გამოსახვის, ვიდრე „ფერწერული“ პრობლემატიკით მანიპულირება იყო.“¹ კ. კაჭარავას ეს აზრი სრულიად მართებულად ასახავს იმდროინდელ რეალობას, როდესაც 1950-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 1960-70-იანი წლების მხატვრობაში მიმდინარე სოცრეალიზმის მეთოდთა დაძლევის სურვილით გამოწვეულმა ე.წ. ფორმალურმა ძიებებმა საფუძველი მოუშადა და ამით საშუალება მისცა ახალ თაობას სრულიად ახალი ამოცანები დაესახა. კ. კაჭარავას აზრით, მთავარი სიახლე, რომელიც ამ თაობამ შემოიტანა იყო სურათოვნება, თემატური სურათის შექმნის მცდელობა, ფსიქოლოგიური, ემოციური და დრამატული მომენტების აქცენტირება.²

საკუთარი ტრადიციისადმი, საქართველოს ისტორიისადმი და რელიგიური თემატიკისადმი ცხოველი ინტერესი, მარადიული საკაცობრიო ფასეულობების ხელახლა მოძიების, გადააზრების, საკრალურის, მატერიალურს მიღმა არსებულის მოხელთების მცდელობა და ყოველივე ამის ახალ მხატვრულ ფორმაში გაცხადების სურვილი, ახალი თანამედროვე მხატვრული ფორმებითა და სახვითი ხერხებით გადმოცემა და ამ გზაზე დასავლური გამოცდილების აქტიურად გაზიარება - ეს ის ძირითადი პრობლემებია, რომლებსაც ეს თაობა შეექვია.

ხელოვნებათმცოდნეები სხვადასხვა ასპექტით იკვლევენ 80-იანელთა თაობის მხატვართა შემოქმედებას, მაგრამ ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სივრცეში დღემდე არ დამდგარა საკითხი 1980-იანელთა თაობის, როგორც ფენომენის შესახებ. ცხადია, ეს ურთულესი მრავალასპექტიანი საკითხია და მისი ერთი მცირე მოცულობის ნაშრომის ფარგლებში მისი განხილვა შეუძლებელია. მაგრამ, ალბათ, ერთი ნაბიჯით წავიწვეთ წინ ამ საკითხის კვლევის გზაზე, თუკი კონკრეტული მასალის ანალიზის საფუძველზე ამ ეტაპის ძირითად ტენდენციებს გამოვკვეთთ და ამ პერიოდში მოღვაწე მხატვრების შემოქმედებას სწორედ ამ

1 კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდი (80-იანი წლები), სტატიები, თბ., 2006, გვ. 176.

2 კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდის ისტორიისათვის, სტატიები, თბ., 2006, გვ. 44.



ტენდენციათა ჭრილში განვიხილავთ, გარკვეული პრობლემების მიხედვით ერთგვარ კლასიფიკაციას, დაჯგუფებას მოვახდენთ. სწორედ ესაა ჩვენი მიზანი, რადგან უკანასკნელ ხანებში ხშირია შემთხვევები, როდესაც ამ თაობის სხვადასხვა მიმართულების მხატვრებს სრულიად არამართებულად და დაუსაბუთებლად აერთიანებენ, ზოგიერთ მხატვარს კი, სრულიად ივიწყებენ, „აგდებენ“ ამ ეტაპის საერთო ნაკადიდან; ეს კი ამახინჯებს ჩვენი არცთუ შორეული წარსულის ისტორიას და რეალობას აცდენილ სურათს გვაძლევს. ამდენად, რეალური სურათის წარმოსახენად, ქართული მხატვრობის ამ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპის შიგნით გარკვეულ ტენდენციათა გამოკვეთა ძალზე მნიშვნელოვან ამოცანად გვესახება.

უპირველესი, რაც თავშივე უნდა ვაღიაროთ ის გახლავთ, რომ 1980-იანი წლები (განსაკუთრებით კი მისი დასაწყისი) ურთულესი, წინააღმდეგობრივი, არაერთგვაროვანი ეტაპია, რომლის წიაღშიც მრავალფეროვანი, მრავალწახნაგოვანი და მრავალშრიანი მხატვრული პროცესები მიმდინარეობდა. ამიტომაც მასში გარკვეული ტენდენციების გამოკვეთა, მათი მოხელთება არაა იოლი საქმე. თუმცა, უკვე თითქმის 30-წლიანი ინტერვალი გვაშორებს ამ ეტაპს და, ვფიქრობთ, გარკვეული დისტანციიდან უკვე შესაძლებელია მხატვრული პროცესებისა და ტენდენციების გააზრება და დიფერენცირება.

დასაწყისში კიდევ ერთი რამ უნდა აღვნიშნოთ საგანგებოდ. 1980-იანი წლების ქართულ მხატვრობაზე თვალის ერთი გადავლებსთანავე იკვეთება ორი ნაკადი, ორი ტალღა: პირველი უფრო ადრეულია და მასში ის მხატვრები ერთიანდებიან, რომლებიც სამოდვაწეო ასპარეზზე 1970-იანი წლების მიწურულს და 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში გამოვიდნენ.³ მეორე ტალღა კი უშუალოდ მოსდევს პირველს. ამ ტალღის მხატვრებმა ქრონოლოგიურად ოდნავ მოგვიანებით, 1980-იანი წლების მეორე ნახევარში გააკეთეს განაცხადი.⁴ ამ ნაშრომში ჩვენ მსოფლიო 1980-იანელთა პირველი ტალღის წარმომადგენლებს შევეხებით. ჩვენ შევეცდებით ამ თაობის ზემოთ ნახსენები საერთო მხატვრული ნიშნების ფონზე და მათი გათვალისწინებით, ანალიზის საფუძველზე ამ საკითხებისადმი განსხვავებული დამოკიდებულებისა და მიდგომის მქონე მხატვართა ჯგუფები გამოვყოთ, რაც განსხვავებული მხატვრული, და შესაბამისად, მსოფლმხედველობრივი ტენდენციების წარმოჩენის საშუალებას მოგვცემს. ჩვენ რამდენიმე მხატვრის თითო ტიპიურ ნამუშევარს განვიხილავთ და ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით დასკვნების გამოტანას.

თავდაპირველად მ. აბრამიშვილის „იერუსალიმად შესვლას“ (სურ. 1) შევეხებით.

ერთი შეხედვისთანავე მნახველისათვის ცხადი ხდება, რომ საქმე გვაქვს დახვეწილი გემოვნების, შინაგანი ზომიერებისა და რაფინირებული ესთეტიზმის

3 ირაკლი ფარჯიანი, ლევან ჭოლოშივილი, გია ბუღაძე, გია ეძგვერაძე, მერაბ აბრამიშვილი, ლუკა ლასარეიშვილი, ირაკლი სუთიძე, ლევან ლალიძე, ჯემალ კუხალაშვილი, გია გუგუშვილი, ქეთევან მატაბელი, ბესო არბოლიშვილი, ლადო ტატიშვილი, შადვა მატუაშვილი, ილია ზაუტაშვილი, სოსო წერეთელი, დათო მიქაბერიძე და სხვ.

4 ე.წ. „მეათე სართულის“ ჯგუფი, რომელშიც შედიოდნენ: კარლო კაჭარავა, მერი ცეცხლაძე, ნიკო ცეცხლაძე, მამუკა ჯაფარიძე, გიორგი მაღლაკელიძე, გია ლორია, ლია შევლიძე, კოკა რამიშვილი და სხვ.



გრძნობის მქონე მხატვართან. სახარებისეულ ს^აუკეტზე შექმნილი საკმაოდ რთული, მაგრამ უზადო კომპოზიციური სტრუქტურის მქონე ეს ნამუშევარი შუა საუკუნეების მხატვრობაში დამკვიდრებულ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას მისდევს: მარჯვნივ ქალაქი იერუსალიმი და ქრისტეს შესახვედრად გამოსული მისი მაცხოვრებლები და მარცხნივ, უფრო დიდ მონაკვეთზე, თავად ქრისტესა და მოციქულთა მსვლელობა. თუმცა, არის ამ კომპოზიციაში ერთი მომენტი, რომელიც ტრადიციულ სქემას არ ექვემდებარება. შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში ჩვენ ვერსად ვიპოვით ერთ, ლარით სწორ ხაზზე ჩამწკრივებულ მოციქულებს. ნიადაგის შავ ზოლზე თანაბარი ინტერვალებით დაშორებული, იდენტურ პოზებში წარმოდგენილი მსუბუქი, სიფრიფანა, უწონო ფიგურების, მათი სამოსის ფერადოვანი ლაქების, შარავანდებისა და თხელი კიდურების, პატარა ტერფებისა და ხელის მტკვნების მონაცვლეობა თანაბარზომიერ ორნამენტის-მაგვარ რიტმს ქმნის. მოციქულთა ეს რიგი უდახვეწილესი ორნამენტის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე ადამიანთა მსვლელობისა. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს უწვრილესი კალიგრაფიული ხაზით დაქსელილი ცალკეული დატალბები: მთა, ხის ვარჯი და სხვ.

სიბრტყე, მსუბუქი და გამჭვივრვალე ფერადოვანი ლაქები, მათი ნატიფი, თავშეკავებული შეხამება, დახვეწილი კალიგრაფიული ხაზი, ზუსტი მაქმანისებური ნახატი, ფორმათა რიტმი – ეს ის „ინსტრუმენტებია“, ის სამეტყველო ენაა, რომლითაც მხატვარი ამ სცენის ორნამენტულ-დეკორატიულ სახე-ხატს ქმნის და რომლითაც იგი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობისა თუ წიგნის მინიატურის ტრადიციასაც ეხმიანება. ერთი შეხედვით ტრადიციასთან კავშირი თითქოს აშკარაა და ეს არცაა გასაკვირი, რადგან მ. აბრამიშვილი კარგად იცნობდა შუა საუკუნეების ხელოვნებას.⁵ ოღონდ ეს მსგავსება, ჩვენი აზრით, გარეგნულ ნიშნებს არ სცდება. „...ქრისტიანული მსოფლმხედველობით სული მთავარი ღირებულებაა, ხორცი კი – მეორადი, ფარდობითი. სწორედ ეს იქცა ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ქვაკუთხედად. ქრისტიანულ გამოსახულებაში წინა პლანზე მოდის ადამიანის სახე და ხელები – სულიერების წყარო, ხოლო ხორციელი სხეული კი, რომლის მშვენიერებასაც დაკარგული აქვს მნიშვნელობა, იცვლება მკაცრი, ასკეტური სიბრტყით“⁶. მ. აბრამიშვილთან შუა საუკუნეების ასკეტური მკაცრი სიბრტყე ოდენ დეკორატიულ სიბრტყედ იქცევა, რასაც სხვა ნიშნებთან ერთად უამრავი წვრილი კალიგრაფიული დეტალის სიმრავლედ განაპირობებს. ამ სიმრავლეში ფიგურებიც მოიაზრება.

არა მარტო „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაში, არამედ, მ. აბრამიშვილის სახარებისეულ თემებზე შექმნილ სხვა ნამუშევრებშიც, მაგ, „საიდუმლო სერობაში“, ანდა, ანგელოზთა გამოსახულებებში ფიგურების სახე და ხელები, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია ქრისტიანული ხელოვნებისათვის, საერთოდ ნივთიერებულად; ფიგურები მხოლოდ თავისი სილუეტითა და ფერადოვანი ლაქე-

5 მისი მამა, გურამ აბრამიშვილი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ცნობილი მკვლევარი გახლდათ, რომელსაც შეილი ხშირად დაყვებოდა ექსპედიციებში, რამაც, ბუნებრივია, განსაზღვრა კიდევ მხატვრის ინტერესი შუა საუკუნეების ხელოვნებისადმი.

6 ა. ოქროპირიძე, ფრესკა – ამქვეყნიურობისაგან განწმენდილი და სიბრტყეში გადასული სხეული. სკოლა და ცხოვრება, 1990, №3, გვ. 57.

ბით მეტყველებენ, სრულ დემატერიალიზაციას განიცდიან, ადამიანის სხეულის ნიშნად იქცევიან, ერთგვარ ორნამენტულ რიტმსა და საერთო დეკორატიულ ქარგას ქმნიან. უკიდურესი პირობითობის ზღვარზეც კი შუა საუკუნეების გამო-სახელება არასოდეს იქცევა ამგვარ განყენებულ ნიშნად.⁷

მ. აბრამიშვილის ნამუშევრებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ნებისმიერი სდუჟეტი, თუნდაც დრამატული, მისთვის მხოლოდ საბაბია მშვენიერი სანახაობის, მშვენიერი ხატის შესაქმნელად. ამ კონტექსტში ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ მხატვარი ქრისტიანული რეპერტუარიდან საგანგებოდ ირჩევს სამოთხის თემას (სურ. 2), რომელიც სრულიად გამორიცხავს რაიმე სახის კოლიზიას და საშუ-ალებას აძლევს მხატვარს მშვენიერების იდილიური იდეალის ხორცშესასხმე-ლად. მ. აბრამიშვილი მუდმივად უბრუნდება ამ თემას, სხვადასხვა მოტივს გამო-სახავს და მის მრავალ ვარიაციას ქმნის. ამ მრავალრიცხოვან სერიაში ერთიან-დება, როგორც თავად სამოთხის ამსახველი სურათები, ასევე, ის კომპოზიციებიც, რომლებზეც მხატვარი უნატიფესად ასახავს მხოლოდ სამოთხის მცენარეებს. ამ ნამუშევრებში მხატვარი თითქოს ტბება ხაზის დინამიკით, მისი დენადობითა და მოქნილობით, თავშეკავებული ფერადოვნებით, მქრქალი ფერების ჰარმონი-ული შერწყმით, ფერადოვანი ლაქის გამჭვირვალობით, რიტმების მონაცვლეო-ბით, გამოსახელებათა უწონობითა და სრული დემატერიალიზაციით. მისთვის ამ ხერხებით შექმნილი მშვენიერებაა თითქოს მთავარი ამოცანა; საზოგადოდ, მისთვის ფორმა ესთეტიკურის ფარგლებშია მოქცეული და, შესაბამისად, ჩვენს თვალწინ საკრალურის ესთეტიკური ხატი იშლება.

საკრალურის თვისობრივად განსხვავებულ ხატს გვთავაზობს ი. ფარჯიანი.

“საიდუმლო სერობაში“ (სურ. 3), ისე როგორც ი. ფარჯიანის მთელ რიგ ნა-მუშევრებში, პირველივე შთაბეჭდილებას სასურათე სიბრტყეზე გაბატონებული სპეტაკი სითეთრე განსაზღვრავს, რომელიც თითქოს შუქს ასხივებს, რაც მნახ-ველში ღვთაებრივი სიმშვიდის განცდას ბადებს, მაგრამ იმწამს მის არსებაში ერთგვარი შფოთისა და მღელვარების განცდაც ამოტივტივდება. ამ ურთიერთ-გამომრიცხავი გრძნობების გაჩენა შემთხვევითი როდია, ეს თავად სურათის მხ-ატვრული წყობითა და მისი სამეტყველო ენითაა განპირობებული.

კარგად ორგანიზებული და ჩაკეტილი ცენტრული სტრუქტურის მქონე იერატიულ-წარდგენითი კომპოზიცია ერთი შეხედვით მარტივია, თითქოს ბა-ნალურიც. ცენტრს ქრისტეს ფიგურა ქმნის, რომელსაც წრიულად მოციქულები შემოჯარვიან. კადრში გაჭედილი კომპოზიცია მნახველთან ახლოსაა მოტანილი და მიუხედავად ამისა, ყოველივეს თითქოს დაუკარგავს მკაფიოება, კონტურები და გამოსახელებები მანათობელ რძისფერ სიბრტყე-სივრცეში იძირებიან, თან ერთვიან მას, ღღვებიან მასში და თანაც რაღაც უხილავი ძალით გამოეყოფიან კიდევ.

მაცხოვრის სიფრიფანა სხეული თხელი, მსუბუქი მონასმებითაა დაწერილი; იგრძნობა, რომ მხატვარი ფაქიზად, ოდნავ ეხებოდა ფუნჯით ტილოს ზედაპირს, რაც გამჭვირვალობის ეფექტს ქმნის და სრულიად დემატერიალიზებულს ხდის

7 გარდამავალ ხანაშიც კი, როდესაც გამოსახელება უკიდურესად პირობითია, ადამიანის სახე როდი კარგავს თავის მნიშვნელობას, პირიქით, თვალების აქცენტირებით, გადიდებით განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას იძენს. იგივე მიზანს ემსახურება ხელის მტევნების გადიდებაც.



მის ფიგურას. დემატერიალიზებულია მოციქულთა ფიგურებიც, ოღონდ სხვაგვარად და სხვა ხერხით.

მაცხოვრისაგან განსხვავებით, მათი სხეულების პირობითობას თეთრი სიბერეები ქმნის. ეს სიბერეები თეთრი საღებავის ისეთი სქელი ფენითაა დაფარული, რომ ყრუ და მკვრივ ლაქებს წარმოქმნიან, მაგრამ ეს ფიგურათა სხეულების სიმკვრივე როდია, ეს მხოლოდ სიბერეის სიმკვრივეა, რომელსაც რეალურ ფორმასთან არავითარი კავშირი არა აქვს. მაგრამ ლაქის სიმკვრივე თითქოს ერთგვარ სუბსტანციურობას მაინც ანიჭებს ამ პირობით გამოსახულებებს ქრისტეს სრულიად დემატერიალიზებული, გამჭვირვალე ფიგურისაგან განსხვავებით.

მოციქულთა დამჯდარი პროპორციების მქონე, ჯმუხი ფიგურები, არაპროპორციულად დიდი, ცენტრისაკენ გადახნილი, მორკალული ფორმის თავებით, რომლებზეც შავი საღებავით პირობითადაა მონიშნული სახის ნაკვთები და თმები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთგვარ მკვრივ ლანდებად წარმოგვიდგებიან. „ლანდი“ და „სიმკვრივე“ თითქოს შეუთავსებელი ცნებებია, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი აქ თანაარსებობენ. ამ შემთხვევაში განმსაზღვრელია ის, რომ საღებავი, როგორც სუბსტანცია, ემორჩილება არა ფორმის პლასტიკას, არამედ თავად საღებავის მასის პლასტიკას, მის მატერიალურობას, ხოლო თავად ფიგურები, დარღვეული პროპორციებითა და დეფორმირებული სხეულებით სრულიად პირობითი და დემატერიალიზებულია.

განსაკუთრებულ როლს ამ სურათზე ასრულებს ფონი, რომელიც თეთრი მონასმებითაა დაფარული, თუმცა სიტყვა „მონასმი“ ამ შემთხვევაში სულაც არ გამოხატავს თვალთ დანახულის არსს. უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ი. ფარჯიანის ამ სურათზე, და, საერთოდ, მის ნამუშევრებში, განსაკუთრებულ როლს საღებავით შექმნილი ნაკადები ასრულებს. მაგ., ქრისტეს გარშემო დადებული თეთრი საღებავი ერთიანი ნაკადის სახით შემოწერს ფიგურას, თავის გარშემო თითქოს შარავანდს ქმნის, შემდეგ კი სხეულს ზემოდან ქვემოთ მშვიდი დინებით დაუყვება, საკუთარ თავში კეტავს გამოსახულებას და ერთგვარად გამოაცალკევებს მას დანარჩენებისაგან. უფრო მოძრავი, დინამიკური და დაძაბულია მოციქულთა გარშემო თეთრი საღებავით დაწერილი ნაკადები, რომლებიც მათ თავებს მიუყვება, ენერგიულად უვლის გარს, თავისი დინამიკური ხასიათით უპირისპირდება სტატიკურ ფიგურებს, ცენტრისკენ თითქოს ძალას იკრებს, იმუხტება და სურათის ზედა ნაწილში, მაცხოვრის თავზე ქარბორბალას წარმოქმნის, რაც მღვდვარების, დაძაბულობის და აფორიაქებულობის განცდას ბადებს. სტატიკური სიბერეოვანი ფიგურები, ქრისტეს საკუთარ თავში ჩაკეტილი მშვიდი გამოსახულება, მისი გარშემომწერი ასეთივე მშვიდი ნაკადით და ამის საპირისპიროდ მოძრავი, დინამიკური ნაკადებით შექმნილი დაძაბულ-დამუხტული ფონი ერთგვარ კონფლიქტს ქმნის და დრამატულ ჟღერადობას ანიჭებს სურათს. დაძაბულობისა და დრამატულობის ამ შთაბეჭდილებას თეთრისა და შავის კონტრასტიც აძლიერებს. სწორედ ეს ყოველივე ბადებს მნახველში განცდას, რომ მის წინაშე დრამა თამაშდება.

ფონზე გამოსახულ ნაკადთა ეს დინება მხოლოდ ფორმალური ხერხი როდია. საქმე ის გახლავთ, რომ ი. ფარჯიანი სერიოზულად იყო გატაცებული ანთროპოსოფიით. ამ მოძღვრების მიხედვით კი ადამიანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ანუ ერთ-ერთი „სხეული“ (როგორც მას თავად

ანთროპოსოფები უწოდებენ) ე.წ. ეთერული სხეულია (ფიზიკურ, ასტრალურ სხეულებთან და ადამიანის „მე“-სთან ერთად). ეთერული სხეული სასიცოცხლო ძალაა, რომელიც ადამიანის ორგანიზმში სასიცოცხლო პროცესებს წარმართავს, მაგრამ ის ფიზიკური თვალთ უხილავია. ანთროპოსოფიის მიხედვით, მუდმივ მიმდინარე სასიცოცხლო პროცესები ასეთსავე მუდმივ ნაკადებს ქმნიან ადამიანში, ისინი განსაკუთრებით აქტიურდება ძლიერი ემოციების დროს.⁸ ი. ფარჯიანი სწორედ მოციქულებში მიმდინარე ამ ეთერულ ნაკადებს ასახავს იმ მომენტში, როდესაც ქრისტე თავის მოწაფეებს ეუბნება – „ერთი თქვენგანი გამცემს მე“. მხატვარს არ აინტერესებს მოციქულთა გარეგნული პიროვნული რეაქციები, (როგორც ამას რენესანსის ოსტატები აკეთებდნენ), არამედ, იგი წარმოაჩენს მათ შინაგან მდგომარეობას ადამიანის ეთერული ძალების დონეზე. ამდენად, ფონზე გამოსახული დინამიკური ნაკადები და მათით შექმნილი ქარბორბალა მატერიალიზებულ ეთერს წარმოადგენს. ეს რომ ნამდვილად ასეა, ამას ი. ფარჯიანის ჯვარცმებიც ადასტურებს (სურ. 4) ჭოლოშვილ, სადაც ჯვარცმულის ხელებიდან წვრილი ნაკადები მოედინება. „საიდუმლო სერობის“ ნაკადთა მოძრავი, ენერგიული დინება აქ უსიცოცხლო, დუნედ ნაღვენთ ხაზებად ქცეულა და ისინი მართლაც ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნიან, თითქოს სასიცოცხლო ძალები ტოვებენ მაცხოვრის ჯვარცმულ სხეულს.

ამდენად, ი. ფარჯიანის ნამუშევრებში დრამა ვითარდება არა ფიზიკურ, არამედ სხვა, მიღმიერ, ადამიანის თვალისა და გონებისათვის მიუწვდომელ ეთერულ პლანზე, რომლის არსებობა არა მარტო იცის მხატვარმა, არამედ გრძნობს კიდევ, რადგან ესოდენ ზუსტად და აღექვატურად პოულობს მის გადმოსაცემ ხერხებსა და საშუალებებს.

ამგვარი გადაწყვეტა განსაკუთრებით ამბაფრებს დრამატულობის განცდას და ჩვენს წინაშე საკრალურის დრამატულ ხატს მთელი ძალით აცხადებს.

იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ი. ფარჯიანი პეიზაჟსა და ნატურმორტს ხატავს, რომლებშიც ერთგვარად ესწრაფვის მჭვრეტელობითი იდილიურობის განწყობილების შექმნას, დრამატული ინტონაცია აქაც შემოიპარება ხოლმე.

მ. აბრამიშვილისა და ი. ფარჯიანის ნამუშევრების გაანალიზების შედეგად მიღებული დასკვნები გარკვეულწილად შეგვიძლია განვაზოგადოთ. ასახულის მიღმა საკრალურის ძიება ორივე მხატვრისთვისაა დამახასიათებელი (ისევე, როგორც მთელი თაობისათვის), მაგრამ თავად მათი დამოკიდებულება საკრალურისადმი, მისი ინტერპრეტაცია და შესაბამისად, ხერხებიც, სრულიად განსხვავებულია. თუ მ. აბრამიშვილი მატერიალურის დემატერიალიზაციას ახდენს, ი. ფარჯიანი, პირიქით, არამატერიალურს, თვალთ უხილავს (ადამიანის ეთერულ ძალებს ვგულისხმობთ) სურათზე მეტ-ნაკლებად მატერიალურ ფორმაში აცხადებს და მნახველისათვის ხილულად აქცევს. მ. აბრამიშვილისათვის საკრალური ესთეტიკურის ფარგლებში ექცევა და ის ძირითადად დეკორატიული მხატვრული ხერხებით აისახება. ი. ფარჯიანთან კი მეტაფიზიკურის ფორმაში გაცხადება იმგვარი მხატვრული ხერხებით ხდება, რომ მეტ-ნაკლებად კონფლიქტურ ნარატივს ქმნის, რაც სურათის აღქმისას უმეტესად დრამატულობის განცდას ბადებს და ჩვენს თვალწინ საკრალურის დრამატულ ხატს წარმოაჩენს.

ამ ორი მხატვრის შემოქმედების გაანალიზებისას გამოკვეთილი ეს ორი

8 რ. შტაინერი, იდუმალთმეტყველების ნარკვევი, თბ., 2009, გვ. 318-319.



ხაზი, ესთეტიკური და დრამატული, შესაძლოა, 80-იანი წლების ფიგურაციის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ტენდენციად მივიჩნიოთ.

მ. აბრამიშვილთან ერთად ე.წ. ესთეტიკური ხაზის უდავოდ თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან 80-იანელთა თაობის სხვა მხატვრები: ი. სუთიძე, ლ. ლალიძე, შ. მატუაშვილი, ბ. არბოლიშვილი, გ. გუგუშვილი, ქ. მატაბელი, ლ. ტატიშვილი და სხვ., რომელთა მხტვრული სამყარო ესთეტიკურის მძაფრი განცდით, ფორმათა აშკარად დეკორატიული გამომსახველობით ხასიათდება, თუმცა კი, მათი შემოქმედება მკაფიო ინდივიდუალობით გამოირჩევა.

რაც შეეხება ე.წ. დრამატულ ხაზს, რომელიც ჩვენ ი. ფარჯინის შემოქმედების მაგალითზე მოვნიშნეთ, მასში ალბათ ამ თაობის კიდევ ორი მხატვარი – ლ. ჭოდოშვილი და გ. ბუღაძე შეიძლება მოვიხაზოთ.

ლ. ჭოდოშვილის 1980-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი სურათი „ზურაბ არაგვის ერისთავის მოკვდინება“ (სურ. 5) ამის თვალსაჩინო მაგალითია.

სურათი XVII საუკუნის საქართველოს ისტორიაში მომხდარ რეალურ ფაქტს ასახავს. შეიტყო რა თეიმურაზ მეფემ ზურაბ არაგვის ერისთავის დაღატის შესახებ, სანადიმოდ მიიწვია და მოაკვლევინა. „გვერდს მიჯდა, ვბრძანე სიკვდილი, სისხლი მან ჩემს წინ გაუშო“ – ასე ბრძანებს თავად თეიმურაზი არჩილ მეფის პოემაში. ისტორიული ფაქტი ამგვარია, მაგრამ მხატვარი ამ ისტორიის ილუსტრაციას როდი ქმნის, ამბავს როდი გვიყვება, იგი დაღატის დრამატულ ვიზუალურ ხატს წარმოადგენს.

ამ სახარელი მკვლევლობის სურათს თითქოს მოუწესრიგებელი, ქაოტური სტრუქტურა აქვს. თვალს სიბრტყეზე გაბნეული უამრავი დეტალი ხვდება, მაგრამ მთავარი, რა თქმა უნდა, დიდი უსწორმასწორო ფორმის დიაგონალურად გაწოლილი უღერადი წითელი ლაქაა, რომელსაც უცნაური ფორმის შავი ტეხილი სილუეტი კვეთს. სურათის დანარჩენი არე დატვირთულია სხვადასხვა ფორმისა და ზომის, სხვადასხვა ფერის სიბრტყეებით, ასევე, წარწერებითაც. სანამ მნახველის თვალი ამ დატვირთულ სიბრტყეს შეეჩვევა, ძნელია გარჩევა, თუ რა არის გამოსახული სურათზე. დიდ განზოგადებულ ფერადოვან სიბრტყეებს ფილიგრანული სინატიფით ამოწერილი დეტალები და წარწერები უპირისპირდება. დეკორატიული ლაქებით დაფარულ ზედაპირზე ნელ-ნელა ამოიკითხება კონკრეტული საგნები. დაკვირვებისას აღმოჩნდება, რომ დიდი წითელი ლაქა თითქოს აყირავებული მაგიდაა, რომელიც დაღვრილი სისხლის ასოციაციასაც იწვევს; ხოლო უცნაურად დატეხილი, კუთხოვანი შავი ფორმა ადამიანის საგანგებოდ დეფორმირებული სილუეტია. იქვე სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში მკვლევლობის იარაღი - ხმლის ფრაგმენტიც იღანდება, კიდევ ორი ადამიანის ფიგურა იკითხება სურათის კიდევებში. ერთი სიტყვით, სურათი პრაქტიკულად აბსტრაქციის ზღვარზეა, მაგრამ მთავარი აქ გამოსახულებათა ამოკითხვა სულაც არაა. მთავარი აქ სახვით საშუალებათა მეტყველებაა, რომელშიც მთავარ როლს პოსტმოდერნული დეკომპოზიცია ასრულებს. დატეხილი, კუთხოვანი სიბრტყეები, რომლებიც ქაოტურად გაბნეულა სურათის ზედაპირზე, დიდი პირობითი ფერადოვანი სიბრტყეებისა და ფილიგრანულად ამოხატული დეტალების (მაგ., ჭურჭლის) დაპირისპირება, წითლისა და შავის კონტრასტი, ადამიანთა სხეულებისა თუ საგანთა ფორმების დეფორმაცია, ნგრევა, ნახატის უკიდურესი უტრირება, მდგრადობას მოკლებული, თითქოს აყირავებული კომპოზიცია სურათს ექსპრესიულობას სძენს, შფოთის, დაძაბულობის და დრამატულობის ეფექტს ქმნის და

ამ ტრაგიკული ისტორიული ფაქტის სიმწვავეს წარმოაჩენს.

ოდნავ განსხვავებული ქდერადობა აქვს ლ. ჭოდოშვილის კახეთის მეფეთა პორტრეტების სერიას⁹ (სურ. 6). ეს იმ მეფეთა პორტრეტებია, რომლებიც საქართველოს ისტორიის ძნელბედობის ქამს მეფობდნენ: თეიმურაზ მეფე, ქეთევან დედოფალი და სხვ. ერთი შეხედვით, ეს საპარადო პორტრეტებია. ძვირფას სამეფო სამოსელში გამოწყობილი მეფეები თითქოს საზეიმო, ამაღლებულ განწყობილებას უნდა ქმნიდნენ, მაგრამ თითოეული მათგანის სახეში, მეფურ ღირსებასთან ერთად, ერთგვარი სევდა და სიმძიმე იგრძნობა, ერთდროულად ღირიზმი და ტრაგიზმი გამოსჭვივის. ლ. ჭოდოშვილის ეს სერია ფაქტიურად დრამა-პორტრეტებია.

ე.წ. დრამატული ხაზის კიდევ ერთი წარმომადგენლის, გ. ბუღაძის სურათი „ღამის სტუმრები“ (სერიიდან „სტუმრები“), რომელსაც ჩვენ განვიხილავთ, 1980-იანი წლების დასაწყისშია შექმნილი.

სურათის წინა პლანზე გამოსახული კიბეებით მნახველი ნახევრად ჩაბნელებულ, ლამპიონებით არათანაბრად განათებული ხალვათი დარბაზის სივრცეში ხვდება და მისი მხერვა მაგიდებთან მჯდომი, თუ ფეხზე მდგომი ლანდებივით ფიგურებზე იწყებს სრიალს. მნახველი ხვდება, რომ არაფერია ხელმოსაჭიდი, არაფერია ისეთი, რაც რაღაც კონკრეტულ სÁუუეტს ამოაცნობინებს, თუმცა კი, მას იმთავითვე ეუფლება განცდა, რომ აქ, ამ სივრცეში რაღაც განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ხდება.

და მართლაც, ეს „საიდუმლო სერობა“, თუმცა, ერთი შეხედვით ამას ვერ ვხვდებით, რადგან აქ გამოსახულ ფიგურებში ვერც მაცხოვარს ამოვიცნობთ და ვერც მის მოწაფეებს; არაფერი ამ ნამუშევარში, დაწყებული მისი სათაურიდან, დამთავრებული გარემოთი და მასში მოქმედი ფიგურებით, არ მიგვითითებს ამ სÁუუეტზე. მაგრამ პირველივე, რაც მნახველს ეუფლება სურათის ნახვისას არის იდუმალების განცდა და ერთდროულად ამაღლებულ-საზეიმო და დაძაბულ-დრამატული განწყობილება. ამ ურთიერთგამომრიცხავ შთაბეჭდილებებს კი ის ვიზუალური ხატი ქმნის, რომელსაც მხატვარი გვთავაზობს.

პირველ რიგში მნახველის ყურადღებას იქცევს ერთი უცნაური გარემოება: სივრცეში გაფანტული ფიგურების ეფემერულობა, უსხეულობა და ლამპიონებიდან გადმოღვრილი შუქის სიმკვრივე. ეს ალოგიკურობა ერთგვარი იდუმალების, მისტიკურობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ სივრცეში ადამიანები ლანდებად იქცევიან, ხოლო სინათლე კი სიმკვრივეს იძენს. ფარჯიანის მსგავსად,¹⁰ აქაც არამატერიალური მატერიალიზდება და ეთერული ნაკადების სახით წარმოჩინდება. ჩნდება ეჭვი, ხომ არ გულისხმობს სხვადასხვა ფორმის ეს მკვრივი სინათლის „გორგლები“ მოციქულებს? შესაძლოა, თუმცა კი მათი რაოდენობა მხოლოდ

9 ამ ნაშრომში განხილული ლ. ჭოდოშვილის ნამუშევრები წარმოდგენილი იყო გ. ბუღაძის „ქართლის ცხოვრების“ სერიასთან ერთად, 1985 წელს მხატვრის სახლში მოწყობილ საეტაპო გამოფენაზე „ისტორიიდან“.

10 აღსანიშნავია, რომ გ. ბუღაძე, ი. ფარჯიანის მსგავსად, ანთროპოსოფიით იყო გატაცებული. 1980-იანი წლების დასაწყისში გია ბუღაძე, ირაკლი ფარჯიანი და ცნობილი პიანისტი ჯარჯი ბალანჩივაძე სისტემატიურად იკრიბებოდნენ ბალანჩივაძეებთან, კითხულობდნენ შტაინერის ნაშრომებს, მსჯელობდნენ, კამათობდნენ ხელოვნების საკითხებზე. სხვათა შორის, 1985 წელს, ჯ. ბალანჩივაძის თაოსნობით, რ. შტაინერის ერთ-ერთი დრამა-მისტერიაც კი დადგეს.

ათია. მაგრამ აქ რაოდენობაში არაა საქმე, აქ მთავარი ისაა, რომ მკვრივი სინათლის ვიზუალური ხატი გარკვეულ ასოციაციებს აღძრავს და მნახველს ინტერპრეტაციის სრულ თავისუფლებას ანიჭებს; თუმცა, ეს ინტერპრეტაცია მხატვრის მიერ მოსაზღვრული მისტიკურ-დრამატულის ფარგლებს ვერაფრით გასცდება.

ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა სურათის ფერადოვნებაც, ერთდროულად ხალისიანიც და დრამატულიც. ყვითლის, წითლისა და ნარინჯისფრის სიუხვე ზეაწეულ, ერთგვარ საზეიმო უღერადობას ანიჭებს სცენას, თუმცა, წითელი აქცენტებისა და ლამპიონებიდან გამოდვრილი სხვადასხვა ტონის მწვანის კონტრასტი ერთგვარ დაძაბულობას ქმნის, რომელსაც განსაკუთრებით აძლიერებს სურათის ზედა კიდეში, მთელ სივრცეზე დადებული ყრუ, შავი ლაქა, რომელიც ზემოდან ზღუდავს ინტერიერის სივრცეს, მთელი ძალით აწევა მას და სიმძიმის, ჩაკეტილობისა და გამოუვალობის, დრამატულობის განცდას გვიქმნის. სხვა გზა არ არის, ის უნდა გასცენ და მან ეს იცის. სწორედ ამას გვაგრძობინებს ეს მძიმე შავი ლაქა. მაგრამ რა შუაშია მაშინ ხალისიანი ფერადოვნება და საზეიმო, ამაღლებული განწყობილება? ამით მხატვარი სერობის კიდევ ერთ წახნაგს ხსნის – საიდუმლო სერობა არა როგორც ტრაგიკული გამოუვალობა, არამედ როგორც გარდაუვალი ტრაგიკული ფაქტი, რომელიც აუცილებელი პირობა და საწინდარია ჯვარცმის შემდგომ მაცხოვრის აღდგომისა და ამაღლების, მის მიერ უმაღლესი მისიის აღსრულებით გამოწვეული სიხარულისა. ამდენად, მხატვარი თემის არაერთმნიშვნელოვან ინტერპრეტაციას იძლევა და ერთგვარი ორმაგი კოდირების პრინციპს მიმართავს.

გ. ბულაძე ე.წ. ფარულთქმის მეთოდს იყენებს, თავიდან ირიდებს ილდუს-ტრაციულობას, არაფერს ამბობს პირდაპირ და მხოლოდ გარკვეული სახვითი ხერხებით შექმნილი განწყობილებით ცდილობს შეიყვანოს მნახველი ამ სახარებისეული სდუქეტის მრავალშრიან დრამატულ სამყაროში, ჩართოს პროცესში და თავად აპოვინოს სცენის არსი. ეს არაა ცხადი და მზა ხატი „საიდუმლო სერობისა“, ეს მხატვრის მიერ შემოთავაზებული მისი ერთ-ერთი მრავალწახნაგოვანი ინვარიანტია, ინტერპრეტაციაა, რომლის ფარგლებშიც „მოძრაობს“ მნახველის ცნობიერება და თავისი შინაგანი მზაობის მიხედვით ამოიცნობს საზრისებს. ამდენად, მნახველი მხატვრის თანამონაწილე ხდება. მნახველი ერთგვარ დეტექტივად იქცევა, იკვლევს, სვამს შეკითხვებს, რომლებსაც თავადვე უნდა უპასუხოს. სურათი კი მას ამის ბიძგს აძლევს, აზრის გააქტიურებას აძლევს. სურათი მედიუმი „უზენაესი რეალობის“ ტრანსკრიფციისაკენ მავალ გზაზე (სურ. 7).

ეს გოეთეანურ-ვაგნერიანული მიდგომა, სდუქეტის დრამა-მისტერიის ხატად ტრანსფორმაცია, გ. ბულაძის შემოქმედების მთავარ პრინციპად იქცევა. საკრალურის მისტიკურ-დრამატული ინტერპრეტაციაა მოცემული 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში მის მიერ შექმნილ მთელ რიგ სერიებში, რომლებიც განსაკუთრებული თემატური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ამ დროს იქმნება სურათები რელიგიურ სდუქეტებზე (სერია „სტუმრები“), მუსიკით შთაგონებული ეპიკური ხასიათის ნამუშევრები (ვაგნერისა და მალერის სერიები. სურ. 8) და საქართველოს ისტორიის მიხედვით შექმნილი სერიები (“ქართლის ცხოვრება“ და „ათცამეტი ასურელი მამები“). შემთხვევითი არაა, რომ კ. კაჭარავა 80-იანელთა თაობის მიერ თემატური სურათის მნიშვნელობის აღდგენას მიიჩნევს მათი შემოქმედების ერთ-ერთ არსებით ნიშნად და ამ პროცესში სწორედ გ. ბულა-

ძის როლს გამოყოფს საგანგებოდ. „ამ მოძრაობის სისტემატიზაციას, მისი გამოცდილების გაცხადების პროცესს გია ბუღაძე ხელმძღვანელობდა თავისი თეორიული პუბლიკაციებით და ძალიან ინტენსიური საგამოფენო პრაქტიკით.“¹¹ ანუ, მხატვრის მხრიდან ეს იყო სრულიად გააზრებული და მიზანმიმართული ქმედება. თავად ამ სერიებისა და მასში შემავალი სურათების თემატიკა კი ისეთი იყო, რომ მოითხოვდა დიდ ფორმას (სურათები თითქმის ყოველთვის ძალზე დიდი ზომისა იყო) და ეპიკურ, დრამატულ გადაწყვეტას, რისთვისაც მხატვარი მრავალფეროვან მხატვრულ ხერხებს მიმართავდა.

ამგვარად, ამ ეტაპზე დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთვათ, რომ 1980-იანი წლების პირველი ტალღის მხატვართა შემოქმედების განხილვის საფუძველზე ფიგურაციულ მხატვრობაში ორი ძირითადი ნაკადი, ტენდენცია გამოიკვეთა: მათგან ერთს, რომელსაც ჩვენ პირობითად დრამის ხაზი ვუწოდეთ, სამი მხატვარი – ი. ფარჯიანი, ლ. ჭოლოშილი და გ. ბუღაძე – ქმნის. ამ მხატვართა მიერ „დამკვიდრებულ იქნა მრავლისშემძველი დახვეწილი სტილისტური კულტურა, შედეგი ხელოვნების ისტორიაზე ახალი, ანალიტიკური დაკვირვებების“¹². ამ სამ, სრულიად განსხვავებული, ინდივიდუალური სახის მქონე მხატვარს ერთი რამ აერთიანებთ: მათ შემოქმედებაში ნებისმიერი სახვითი ხერხი, თუ „ინსტრუმენტი“, იქნება ეს ფორმა და მისი დეფორმაცია, ფერი, ხაზი, მონასმი, ლაქა, რიტმი, განათება და სხვა, მიმართულია ისტორიული თუ რელიგიური სფუერის, ფაქტის, მოვლენის, პიროვნების, თუ უბრალოდ პეიზაჟისა და ნატურმორტის მიღმა არსებულის, სიღრმისეულის, მეტაფიზიკურის ფორმაში გაცხადებისაკენ. ოღონდ ეს გაცხადება ყოველთვის მეტ-ნაკლებად კონფლიქტურ ნარატივს ქმნის, რაც სურათის აღქმისას უმეტესწილად დრამატულობის განცდას ბადებს მნახველში და ჩვენს თვალწინ საკრალურის დრამატულ ხატს წარმოაჩენს. ამ მხატვრებს დრამის ოსტატები შეიძლება ვუწოდოთ.

მეორე ტენდენცია, რომელიც ასევე მკაფიოდ იკვეთება ამ ეტაპზე მხატვართა უფრო მრავალრიცხოვან ჯგუფს მოიცავს. ესენი არიან: მ. აბრამიშვილი, გ. გუგუშვილი, ი. სუთიძე, ლ. ლალიძე, ბ. არბოლიშვილი, შ. მატუაშვილს და სხვ., ასახულის მიღმა საკრალურის ძიება ამ მხატვრებისთვისაცაა დამახასიათებელი, მაგრამ თავად მათი დამოკიდებულება საკრალურისადმი სრულიად განსხვავებულია. მათთვის საკრალური ესთეტიკურის ფარგლებში ექცევა, ის ძირითადად დეკორატიული მხატვრული ხერხებით აისახება. შესაბამისად, დრამატულის ნაცვლად, მეორე ტენდენციაში საკრალურის ესთეტიკური ხატი მოიწვევს წინა პლანზე. აქვე აღვნიშნავთ, რომ როდესაც ჩვენ მეორე ჯგუფის ესთეტიზმზე ვსაუბრობთ, ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ი. ფარჯიანის, ლ. ჭოლოშილისა და გ. ბუღაძის შემოქმედებას ეს ნიშანი არ ახასიათებს, უბრალოდ, ეს სხვა რიგის ესთეტიზმია, რომელიც თვისობრივად განსხვავდება დეკორატივიზმის ესთეტიკურობისაგან.

არ შეიძლება არ შევეხოთ 1980-იანი წლების პირველი ტალღის კიდევ ერთ ტენდენციას, რომლის წარმომადგენლები – გ. ებგვერაძე, ლ. ლასარეიშვილი, გია მგალობლიშვილი, გელა ზაუტაშვილი, ი. ზაუტაშვილი და სხვ. – მკვეთრად არიან ორიენტირებულნი თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებაზე და მათი შემო-

11 კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდის ისტორიისათვის, გვ. 95-96.

12 იქვე, გვ. 96.

ქმედება ძირითადად ნონფიგურაციული მხატვრობის ფარგლებში ექცევა, თუმცა აქაც რამდენიმე ძირითადი ნაკადის გამოყოფა შეიძლება. 1980-იანი წლების დასაწყისის ქართული ნონფიგურაციის წარმოსახენად განვიხილავთ გ. ეძგვერადის ერთ ნამუშევარს მისი ადრეული, ე.წ. შავ-თეთრი სერიიდან - Знаки относительной ясности (სურ. 9). ამ სერიის შესახებ კ. კაჭარავა შენიშნავს: „გ. ეძგვერადემ უკვე 80-იანი წლების დასაწყისში მიაგნო თეთრ ფონზე შავით თითქმის კალიგრაფიულად წერის მისთვის უნივერსალურ მეთოდს, როგორც საშუალებას კონცეპტუალური ნიშნების და იდეების აქტუალიზაციისათვის.“¹³

სიგანეში გაშლილი კომპოზიცია ერთმანეთთან მიჯრით წარმოდგენილი სამი ვერტიკალური ნაწილისაგან შედგება, რომლებზეც თეთრ ფონზე შავით შესრულებული სხვადასხვა ტიპის გამოსახულებაა დატანილი. ეს ერთგვარი ტრიპტიქონია, რომლის თითოეულ ნაწილს საკუთარი, დანარჩენებისაგან განსხვავებული, სტრუქტურა აქვს. მარცხენა ნაწილზე კლასიკური ჰორიზონტალური ხაზებია წარმოდგენილი, რომლებზეც ალაგ-ალაგ ციფრებია მიწერილი, მარჯვენა სიბრტყეზე ასოებისა და ციფრების მსგავსი ნიშნებია ქაოტურად გაბნეული, რომელთაგან არც ერთის ამოცნობა და იდენტიფიცირება არ ხერხდება. ხოლო ცენტრალურ არეს ყველაზე რეგულარული სტრუქტურა აქვს. რიგებად განლაგებული, სწრაფი კალიგრაფიული ხაზით გამოყვანილი ერთგვაროვანი ელემენტები თანაბარზომიერ რიტმს ქმნის. პირველი შეხედვისთანავე მნახველი საცნაურს ეძებს, ცდილობს გამოსახულებანი რაიმეს მიახსნავს და ამოიცნოს, თუმცა, ციფრების გარდა კონკრეტულს ვერაფერს ხედავს, მხოლოდ ცენტრალურ სიბრტყეზე ყურადღებით დაკვირვების შედეგად იგი რიგებად ჩამწკრივებულ ერთგვაროვან ელემენტებში ნელ-ნელა გაარჩევს ძალზე პირობითად, სქემატურად გამოსახულ ჯვარს, მასზე ჯვარცმულით და მის წინაშე მუხლმოყრილ ფიგურას. ამ გამოსახულების დანახვისთანავე, მყისიერად, სანამ მნახველში რაიმე ემოცია აღიძვრება, მის ცნობიერებაში უამრავი კითხვა ჩნდება: ეს ჯვარცმია? რატომაა ჯვარცმის გამოსახულება ასეთი? რატომ მეორედება ის მრავალგზის? რა კავშირია ჯვარცმასა და სურათის კიდურა ფრთებზე წარმოდგენილ სრულიად განყენებულ ნიშნებს შორის? რატომ მხოლოდ შავი და თეთრი? და ა.შ. ანუ ნამუშევარი პირდაპირ მიმართავს რეციპიენტის გონებას, იწვევს მასში ერთგვარ ინტელექტუალურ Brain Storming-ს. ამ მხრივ ეს ტიპიური კონცეპტუალისტური ნამუშევარია. ის უარყოფს ნამუშევრის გრძნობად, ემოციურ აღქმას და აქცენტი გადააქვს მის ინტელექტუალურად გაცნობიერებაზე, ნამუშევრის აღქმიდან მისი იდეის მიმდებლობაზე¹⁴, ანუ პერცეფციიდან კონცეფციაზე.¹⁵ ის ფაქტობრივად აღქმის პროცესიდან „აგდებს“ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს – ემოციას და ამით ერთგვარად აღარიბებს ამ პროცესს, თუმცა განსაკუთრებულად ააქტიურებს რეციპიენტის გონებრივ „მოძრაობას“. მნახველი ხვდება, რომ მის წინაშე რაღაც ნიშნებია, რომელთა საშუალებით დაშიფრულია ტექსტი და მისი

13 კ. კაჭარავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 97.

14 ამ თვალსაზრისით, შემთხვევითი როდია, რომ ხელოვნების ნაწარმოების მნახველის აღმნიშვნელ თანამედროვე ტერმინად დამკვიდრდა „რეციპიენტი“ ანუ მიმღები (სიტყვიდან reception – მიღება).

15 J. Kosht, Art after Philosophy. Studio International, 1969, V, გვ. 175.

კონცეპტი მან თავისი ინტელექტუალური მონაცემების წყალობით უნდა ამო-
კითხოს, ანუ კოდირებული ტექსტის დეკოდირება მოახდინოს.

მრავალგზის გამეორებული ჯვარცმის ეს ლაკონიური მარტივი ნიშანი
მონოტონურ რიტმსა და რეგულარობას ექვემდებარება, მაგრამ ეს არც მ. აბრა-
მიშვილის ესთეტიზებული რიტმიკაა და არც გ. ბულადისეული ფარულთქმა,
რომლებიც კონკრეტული ვიზუალური ხატების ემოციური ზემოქმედებით მიმარ-
თავენ მნახველს. ეს მხოლოდ ნიშანია, კონცეპტუალიზმისათვის დამახასიათე-
ბელი უკიდურესად გამარტივებული ნიშანი ჯვარცმისა და არა მისი სახე-ხატი.
კონცეპტუალიზმს საქმე არ აქვს სახე-ხატებთან (რადგან სწორედ სახე-ხატი
იწვევს ემოციას), არამედ – იდეებთან. ეს ერთგვარი იეროგლიფია, რომელიც
არაფერს ამტკიცებს, არც ემოციას იწვევს, არც მხატვრის პოზიციას გამოხატავს;
ის მხოლოდ ჯვარცმის იდეის, როგორც განყენებული ფაქტის პრეზენტირებას
ახდენს და არაფერზე მიუთითებს საკუთარი თავის გარდა. „იდეა იქცევა მან-
ქანად, რომელიც წარმოქმნის ხელოვნებას.“¹⁶ და მაინც, რა იდეაა კოდირებული
ჯვარცმის ამ ნიშანში?

სწრაფი, მოქნილი ხაზით მოხაზული ჯვარცმის გამოსახულებები დაუდე-
ვარი სპონტანური ჩანახატის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა, თითოეული ხაზი
რაციონალური, გამოთვლილი და, შედეგად, უზუსტესია. ჯვარცმის ერთდამივე
გამოსახულების მრავალგზის გამეორება რეგულარულ, მოწესრიგებულ მონოტ-
ონურობას ანიჭებს სიბრტყეს. ამით კი ხდება საკრალური ფაქტის გამექა-
ნიკურება, ტიპიზაცია, ერთგვარი სტანდარტიზაცია, რაც ამ გამოსახულებას
თანამედროვე მომხმარებლური საზოგადოების მიერ ნაწარმოებ სერიულ სა-
განთა რიგში აქცევს და სრულიად აცლის სწორედ საკრალურ ფუნქციასა
და მნიშვნელობას. „კონცეპტუალიზმს არა აქვს პრეტენზია მარადიულობაზე,
წარუვალ მნიშვნელობაზე, რადგან ის პრინციპულად არ ქმნის რაიმე სახის
ფასეულობას“¹⁷; უფრო მეტიც, ის გამსჭვალულია ალოგიზმებით, პარადოქსულო-
ბითა და აბსურდულობით. თუ არა აბსურდი, მაშ რა არის სურათის მარჯვენა
არეზე გაუგებარ ნიშანთა უწესრიგო განლაგებით შექმნილ ქაოსსა და მარცხ-
ენა მხარეს წარმოდგენილი ტალღოვანი ხაზებით წარმოქმნილ ბუნებისმიერ
წესრიგს შორის მოქცეული თავისთავად საკრალური, მაგრამ თავდაპირველ არ-
ქეტიპულ მნიშვნელობას მოკლებული, თანამედროვეობის ტიპიზაცია-სტანდარ-
ტიზაციის პარადიგმის ფარგლებში „მომწყვდეული“ ჯვარცმის გამოსახულება.

ეს სურათი თანამედროვე პოსტინდუსტრიული საზოგადოების შინაგანი
მდგომარეობის კონსტატაციაა, კლიშიზაციის შიშველი ფაქტია, ყოველგვარი
შელამაზებისა და მხატვრის მხრიდან მის მიმართ რაიმენაირი შეფასებითი
დამოკიდებულების გარეშე.

ამგვარია საზრისი ამ ნამუშევრისა და, როგორც ლუდვიგ ვიტგენშტაინი
ამბობდა „საზრისი არის კიდევ სარგებელი“.

რა სარგებელს მიიღებს რეციპიენტი ამ საზრისიდან, ეს მისი საქმეა. მას
ისლა დარჩენია, თუკი მისი ინტელექტი ამოიცნობს/გააცნობიერებს მხატვრის
იდეას, განიხილოს ის, გაატაროს საკუთარ ცნობიერებაში, ანუ მიიღოს (აკი არის
კიდევ მიმღები – რეციპიენტი), როგორც ფაქტი და აქ გაჩერდეს. მაგრამ რეციპი-

16 S. Le Witt, Paragraphs of Conceptual Art. Art Forum, 1967, June, 68.

17 Культурология. XX век, СПб, 1998, გვ. 326.

ენცს შეუძლია გააგრძელოს სვლა აზრის ლაბირინთებში და საკუთარი დროებითობა სისტემის (თუ ასეთი აქვს, რა თქმა უნდა) შესაბამისად ფასეულობათა შკალაზე ამ იდეას მიუჩინოს ადგილი და, აქედან გამომდინარე, ან მიიღოს ის, ან – არა. ამგვარია კონცეპტუალიზმის ანატომია.

თუ ზემოთ განხილულ სურათზე, გამოსახულებათა პირობითობის მიუხედავად, მაინც მოხერხდა ჯვარცმის ამოცნობა, გ. ებგვერადის შავ-თეთრი სერიის სხვა ნამუშევრებზე გამოსახული ნიშნები უკვე სრულიად კარგავენ კავშირს რეალობასთან. მხატვარი უარს ამბობს თუნდაც რაიმე მიანიშნოს რეციპიენტს. გ. ებგვერადე კიდევ უფრო ურთულესს ამოცანას მნახველს, რომელსაც აბნევს, ერთი მხრივ, ნამუშევრების გარეგნული სისადავე და სიმარტივე, პრიმიტიულობაც კი, და, მეორე მხრივ, მათი „წაკითხვის“, იდეის ამოკითხვის სირთულე. როგორც ჯ. კოშუტი ამბობს, თანამედროვე ხელოვნების გასაგებად აუცილებელია, რეციპიენტს ჰქონდეს წინასწარი ინფორმაცია ხელოვნების ახალი გაგებისა და ამა თუ იმ მხატვრის კონცეფციის შესახებ.¹⁸ ამგვარად, ამ ხელოვნების გაგება მხოლოდ ე.წ. „განდობილ“ მნახველს შეუძლია, რომელსაც ათვისებული აქვს კონცეპტუალური აზროვნების ალოგიკური ლოგიკა და კონცეპტუალურ სივრცეში მოქმედების სტრატეგია.¹⁹ ამ თვალსაზრისით გ. ებგვერადის ეს სერია, ყველა დამახასიათებელი ნიშნით კონცეპტუალური ხელოვნების ფარგლებში ექცევა და ამ მიმართულების პიონერად შეიძლება ჩაითვალოს ქართულ სახელოვნებო სივრცეში.

ოდნავ მოგვიანებით ტიპიურ კონცეპტუალისტურ ნამუშევრებს ქმნიდნენ გ. რიგვავა, ლ. ლასარეიშვილი, კ. რამიშვილი და სხვ. თუმცა, ამ პერიოდში კონცეპტუალიზმსა და აბსტრაქციას შორის არ იყო ძალიან მკაფიო ზღვარი და ეს მხატვრები (გ. ებგვერადე, ლ. ლასარეიშვილი, გ. რიგვავა) ამავე დროს, აბსტრაქციასაც მიმართავდნენ. ამიტომაც, 1980-იანი წლების ქართული ნონფიგურაციის ძირითადი ტენდენციების განხილვისას ჩვენ აბსტრაქციას ვერაფრით ავუვლით გვერდს. მით უმეტეს, რომ ფიგურაციის პარალელურად, 1980-იანი წლების დასაწყისში სხვადასხვა სეზონურ გამოფენებზე ხშირად ჩნდებოდა გ. ებგვერადის, ს. წერეთლის, ი. ზაუტაშვილის, დ. მიქაბერიძის და სხვათა აბსტრაქციები.²⁰ ამ თაობის „ახალგაზრდა მხატვრებისათვის აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი ჩვეულებრივ მხატვრულ მიმართულებაზე ბევრად მეტი იყო.“²¹ „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი იმ პერიოდში აღიქმებოდა ახალი ხელოვნების საერთაშორისო ენად არა მხოლოდ როგორც ფერწერული სტილი, არამედ როგორც ცხოვრების წესი ხელოვნებაში.“²² შემთხვევითი როდია, რომ ამ ციტატის ავტორი, რუსი ხელოვნებათმცოდნე ს. კუსკოვი აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმზე საუბრობს. 1989 წელს, ჯერ მოსკოვში და შემდეგ თბილისში, მოწყობილ ე.წ. „უსაზნო ხელოვნების“ გამოფენაზე (მონაწილეობას იღებდნენ გ. ებგვერადე, გ. ზაუტაშვილი, ი. ზაუტაშვილი, ლ. ლასარეიშვილი, გ. მაგლობლიშვილი და ალექსანდრე ბანძელაძე)

18 J. Koshut, დასახ. ნაშრ., გვ. 178.

19 Культурология. XX век, СПб, 1998, გვ. 326.

20 კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდი, გვ. 180.

21 იქვე, გვ. 180.

22 Человек перестройки – танцующий человек. Ал. Бандзеладзе, Л. Ласареишвили, Г.

Эдзгверадзе – живопись, каталог выставки. ВТПО Центр художественной культуры, М., 1989.

წარმოდგენილი აბსტრაქციები ძირითადად ექსპრესიონისტული იყო,²³ „რომელიც მოიცავდა ასევე „ლირიკული აბსტრაქციის“ გამოცდილებას და საკუთარ განშტოებებს („ინფორმელი“, „ტაშიზმი“, „მოქმედების ფერწერა“).”²⁴

80-იანი წლების პირველი ტალღის ქართულ მხატვრობაში ორი ძირითადი მიმართულების მოკლედ შეჯამებისას შეიძლება გამოვყოთ: ფიგურაცია და ნონ-ფიგურაცია. როგორც დავინახეთ, ფიგურაციულ მხატვრობაში, თავის მხრივ, ორი მხატვრული ტენდენცია გამოიკვეთა და მათ პირობითად ესთეტიკური და დრამატული ტენდენციები ვუწოდეთ; ხოლო, ნონფიგურაციაში ამ პერიოდში ძირითადად აბსტრაქცია და კონცეპტუალური ხელოვნება იკვეთება.

ცხადია, ამ მოკლე ნაშრომში მხოლოდ ტენდენციათა ძირითადი სქემის გამოკვეთა მოხერხდა, რომელიც, იმედია, შემდგომი კვლევის საფუძველზე შეივსება, დაზუსტდება, მრავალ ნაუანსს შეიძენს და ამ მეტად საინტერესო პერიოდის მხატვრობის მრავალფეროვნებას და მრავალწახნაგოვნებას მთელი სისავსით წარმოაჩენს.

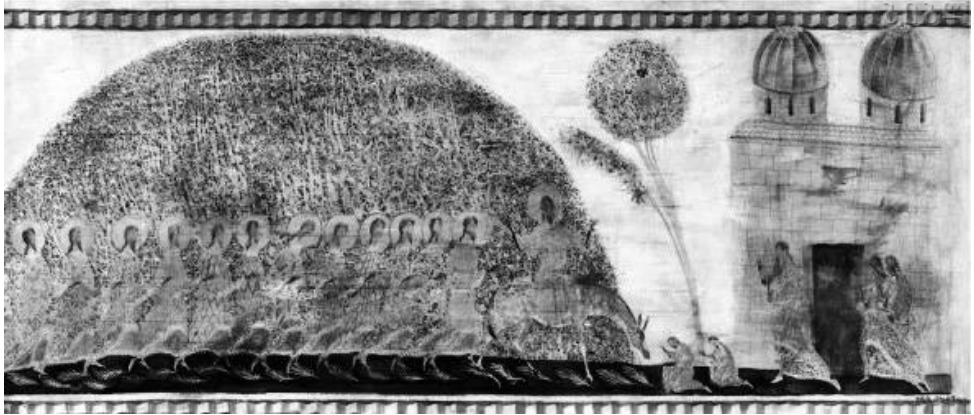
23 ვ. ეძგვერაძე იყო გამონაკლისი. მას ამ გამოფენაზე შავ-თეთრი კონცეპტუალისტური სერია ჰქონდა გამოფენილი, თუმცა ამ სერიის პარალელურად ვ. ეძგვერაძე ქმნიდა ძალზე უღერადი ფერადოვნების მქონე ექსპრესიონისტულ აბსტრაქციებსაც. (იხ. კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდი გვ. 184; Artistes Georgiens Contemporains. Paris, 1989, 13).

24 Человек перестройки ...

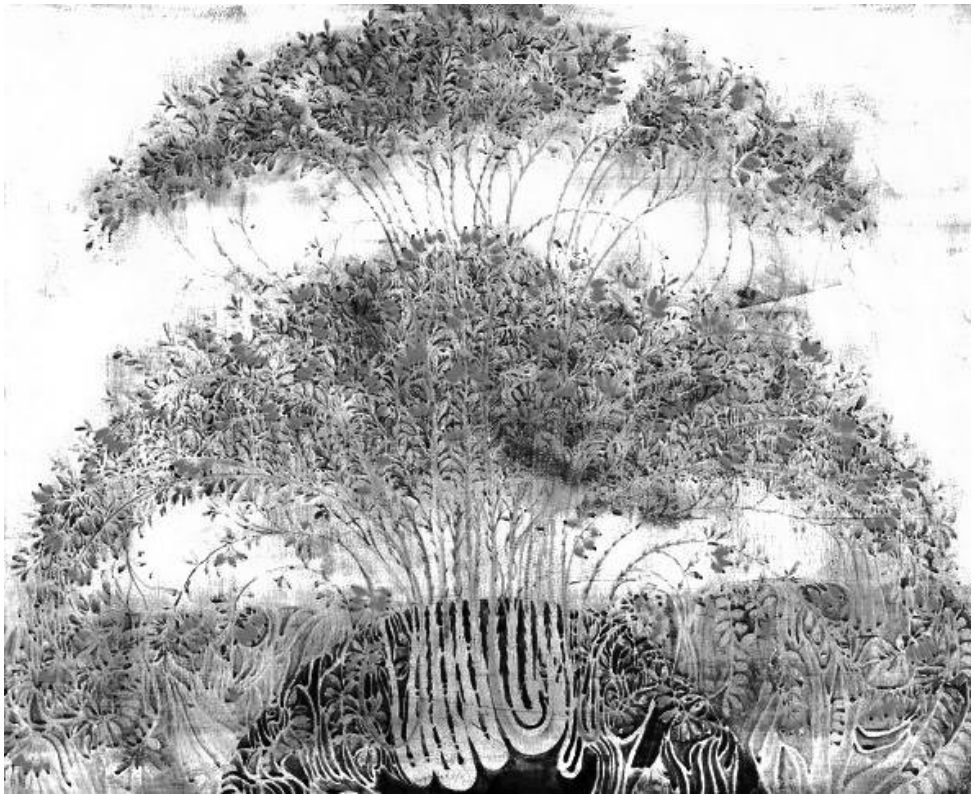
Ana Kldiashvili

On the Tendencies of the Georgian Painting in 1980s

On the turn of 1970s to 1980s, a number of Georgian painters started their creative activity, who are, commonly, referred to as "1980s painters". They are united by the desire to perceive own national and universal spiritual values, to grasp the transcendental. However, tendencies clearly discernible in their creative activity should necessarily be singled out. The author proposes identification of three respective groups, distinguished in terms of figurativeness (first two) and non-figurativeness. Within figurative trend "aesthetic" and "dramatic" currents can be differentiated. In the works by the representatives of the first group (Merab Abramishvili, Gia Gugushvili, Irakli Sutidze, Levan Lagidze, Beso Arbolishvili, Ketevan Matabeli, Lado Tatishvili, etc.) the spiritual is expressed by the linear, colour, etc. perfection of the religious conventional form. Followers of the second current – Irakli Parjiani, Gia Bugadze, Levan Chogoshvili – focus on the dramatic image of the spiritual or sacral. This can be visualised through the dynamics of the ethereal energy (in R. Steinerian sense) transformed into the dynamism of the strokes (I. Parjiani), expressiveness of the line, deformed form and composition (L. Chogoshvili), implications legible in the effects of the light and colour (G. Bugadze). Third (non-figurative) group (Gia Edzgeradze, Luka Lasareishvili, Gia Mgaloblishvili, Gela and Ilia Zautashvili, Gia Rigvava, etc.), which is mainly "nourished" by the "abstract expressionism" of Alexandre Bandzeladze, produce clear-cut conceptual works.



სურ. 1. მერაბ აბრამიშვილი. იერუსალიმად შესვლა



სურ. 2. მერაბ აბრამიშვილი. სამოთხე



სურ. 3. ირაკლი ფარჯიანი. საიდუმლო სერობა



სურ. 4. ირაკლი ფარჯიანი. ჯვარცმა



სურ. 5. ლევან ჭოლოშვილი
თეიმურაზ მეფე



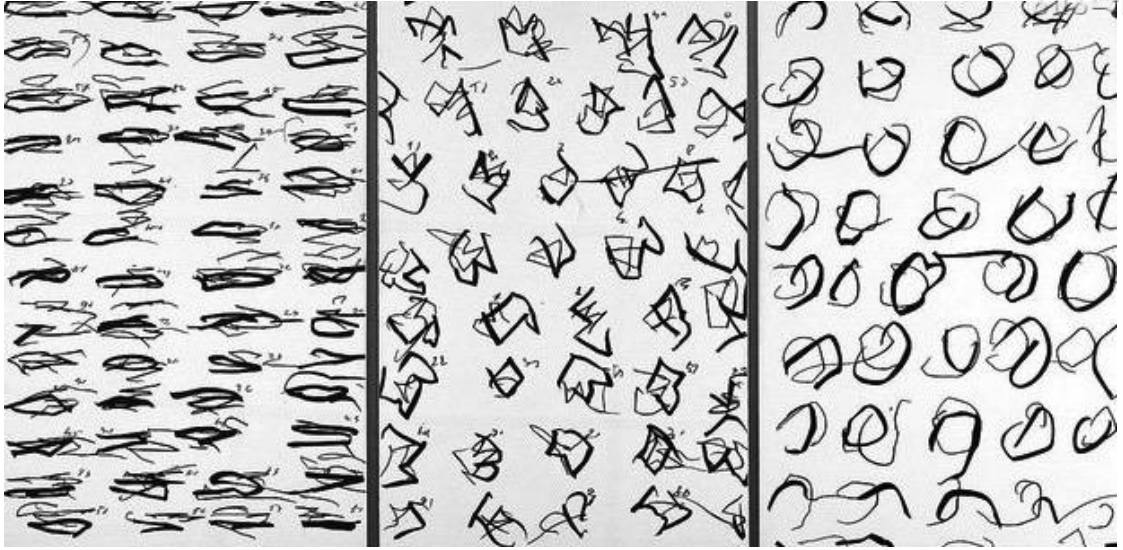
სურ. 6. ლევან ჭოლოშვილი. ზურაბ არაგვის ერისთავის
მოკვდინება



სურ. 7. გია ბულაძე. ღამის სტუმრები



სურ. 8. გია ბულაძე. მატარებელი



სურ. 9. გია ებგვერაძე. ჯვარცმა



გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

**„ჩაკიდული თხემები“ – თანამედროვე საეკლესიო აღმშენებლობის
წარმატებული ნიმუში**

მცირედე ხნის წინ სტუმრად ვეწვიე წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის დე-
დათა საფანეს. მას „ჩაკიდულ თხემებსაც“ უწოდებენ. გემასპინძლობდა თავად
აბბა ალავერდელი, მიტროპოლიტი მეუფე დავითი, ამ კერის დამფუძნებელი და
მისი აღმშენებელი, რომელმაც კეთილი მასპინძლობა გაგვიწია იქ მოღვაწე სა-
სულიერო პირებთან ერთად. დიდად ინფორმაციული აღმოჩნდა მისი ნაამბობი,
რომელიც ანალიტიკური კომენტარის საგულისხმო მაგალითად მიმაჩნია. საქმე
ისაა, რომ მეუფეს ძალიან ღრმად ესმის ქართული სამშენებლო ტრადიცია –
მთელი თავისი სირთულითა და შინაგანი ერთიანობით. ჩვენს დროში, როდესაც
არათუ მოწმენი, არამედ თანამონაწილენიც ვართ რელიგიური, ანთროპოლო-
გიური და ეკოლოგიური კრიზისისა, ანუ საღვთოს, ადამიანურისა და ბუნები-
სმიერის ძირეულ კავშირთა ახირებული, დესტრუქციული რღვევისა, უდიდესი
მნიშვნელობა ენიჭება ყოველგვარ პოზიტიურ, წარმატებულ, ფასეულ ტრადი-
ციასთან არსობრივად შეზიარებულ და, ამასთანავე, თანამედროვე აზროვნების
გამომხატველ – ჩემი აზრით, დიდი სიკეთის მომტან მონაპოვრებს, რომელნიც
ჩრდილში არ უნდა დარჩეს, უნდა გამოიშვეურდეს, ვინაიდან კარგ მაგალითს მად-
ლის გამრავლების უნარიც შესწევს...

რითაა ესოდენ საგულისხმო ეს მოკრძალებული საფანე? პირველყოფლისა
იმიტომ, რომ იქ შესული ადამიანი განერიდება ამაოების გარემოცვას და ხედება
ისეთი საკრალიზაციის მატარებელ სივრცეში, რომელიც გამოირჩევა უპრეტენ-
ზიო უბრალოებით და ძლიერი სულიერი დატვირთვით. ამასთანავე, ეს გარემო
სამაგალითოდ მიმაჩნია თავისი მაღალი წესრიგით და ეკონომიურობით, რო-
მელიც რეალურად სხვაობს ჩვენში გამეფებული უსტრუქტურობის, მორღვეულო-
ბისა და ქაოსისაგან. განაშენიანება კომპაქტურია, ერთგვარად „მკვრივიც“. სულ
მცირე ფართზე (900 კვ.მ.) როგორ მოხერხდა ნაგებობათა ურთიერთშესამებულ
ანსამბლში ერთი მხრივ, მტკიცედ, ლოგიკურად გააზრებული, და, მეორე მხრივ,
შვების, თავისუფლების მატარებელი კომპლექსის აღმართვა, რანაირად იქნა მიღ-
წეული სიხალგვათისა და თავმოყრილობის ასეთი ბუნებრივი შერწყმა, იოლად
ასახსნელი როდია. აქ ცხადი ხდება, რომ განხორციელებამდეც, ძალიან საფუძ-
ვლიანად უნდა გააზრებულიყო თავად კონცეპცია, იდეა ამ საფანის აღმოცენების
გზებისა. ეს იყო სერიოზული წვდომის, ანალიზის და ფიქრის შედეგი. მე
მგონია, რომ ამ შემთხვევაში მეუფე დავითი, როგორც მოძღვარი, და ამასთანავე
ხუროთმოძღვარი, იშვიათი მაგალითია, იქნებ ბედნიერი გამონაკლისიც კი. მას,
ჩანს, არ უყვარს დღეს ასე გავრცელებული შემთხვევითობა, გაუაზრებლობა,
თვითდინებითობა.

უპირველეს მონაპოვრად ვთვლი ადგილის საგულდაგულო შერჩევას, რასაც
ჩვენი წინაპრები ესოდენ დიდ (სამართლიანადაც!) მნიშვნელობას ანიჭებდნენ.
მართლაც, ალაგი, რომელზეც აღიმართება შენობა, ანდა მათი კომპლექსი, ხოლო



მით უფრო მონასტერი, მას უკვე სულ სხვა რიგის დატვირთვას სძენს. ამასთან ცხადი ხდება ისიც, რომ ჩვენი წინაპრები „მხვედრად“ აკვლევდნენ, აღმოაჩენდნენ იმ ტერიტორიებს, რომელნიც თითქოსდა თავადაც „ელოდა“ ფაქიზი სულიერებით გამორჩეულ იმ ადამიანთა მიახლებას. აი, ეს არის სწორედ ძირისძირეული, ფსალმუნისეული სულისკვეთებით აღვსილი ურთიერთშეგებება ბუნებისა, ამ დიდი სახლისა (თამაზ ჭილაძე) და ადამიანისა (ერთი მხრივ, ბუნებისავე წილის, ხოლო, მეორე მხრივ, მასთან სულიერი კულტურის ენით მოუბარის, სათუთ დიალოგში შესულისა). მე ასეთი კავშირი მაგონებს მრავალხმიანობის წესს – სხვაობრივთა გულისხმიერი ურთიერთსწრაფვისას აღმოცენებულ ღვთის სახოტბო ჰარმონიას.

და მართლაც, ჩინებულადაა შერჩეული მდებარეობა. გაშლილი, ჯერაც თითქმის დაუსახლებელი, გარეჯისეული უდაბნოს სავანის შემახსენებელი ტერიტორიებიც იხილვებოდა ჩაკიდული თხემებიდან, თბილისის – ამ ლამის მეგაპოლისად ქცეული ურბანული გიგანტის პანორამაც, და სრულებით განსაკუთრებული ხედიც, საიდანაც მოჩანს მცხეთის წმ. ჯვარი, ქართული არქიტექტორის სახეო გვირგვინი – ვეჭვობ, მოიძებნებოდეს ამ სავანიდან სახილველზე უკეთესი ადგილები მისი უბრალო დიდებულების აღსაქმელად (როდესაც უზღვარო სივრცეებს თავს უყრის, როგორც საკვანძო „ფოკუსი“, ეს საკვირველი ძეგლი!)

თუმცა, კვლავაც სავანეს დავუბრუნდეთ. მის აღმართვას საფუძველი 1999 წლიდან ჩაეყარა. 2000 წლიდან გზაც გაიჭრა. მეუფემ შეარჩია თავისებურად „ზღვარეული“ ადგილი თბილისსა და მცხეთას შორის, რომელიც, ამასთანავე, სულიერ მამრთებლობასაც ხომ არ გულისხმობს მცხეთის ხელშეუხებელ საკრალურობასა და თბილისის ჰიპერტროფირებულ „საერობას“ შორის? (როგორც გამიწიერების შემარბილებელი, როგორც სასიკეთობის მიმაგებებელიც ლოცვის უამს ქალაქისათვის).

აქ აღმართულია წმინდა ნიკოლოზის მომცრო გუმბათოვანი ტაძარი, და მას-შივე ჩართული წმ. იოანე ნათლისმცემლის თავისკვეთის მცირე ტრაპეზი. ესაა არაგანმხოლოვებული დომინანტი, რომელიც მხოლოდ შთაგონებულია ნეკრესის გუმბათოვანი ეკლესიის მაგალითით, თუმცა არაზედმიწვევით მიღვენებული. მეტად საინტერესო, რამდენამდე ასიმეტრიული ფორმით გამოირჩევა სამრეკლო, რომელიც ამოზრდილია კლდოვანი მასივიდან და მის დიობთაგან – გარემოცვის მოხილვაც შთამბეჭდავია. სავანიდანვე მოიძებნება ისეთი ხედებიც, რომელნიც თავად ნაგებობის იშვიათად გამომხატველ აღმართვას ნათელყოფს ქარაფის ზღვარზე.

როდესაც სავანეში იმყოფები, გაგონდება ჩვენი აღმშენებლობის ძალიან ბევრი მაგალითი – დაწყებული უფლისციხიდან, შემდგომ დავით გარეჯიდან, თუგინდ გვიანი ანანურის ჩათვლით – ყოველ ამ ძეგლთან რაღაც უხილავი ძაფებით შეკავშირება ხდება, მაგრამ კიდევ ერთია საგულისხმო: სატრაპეზო, სენაკები, სამეურნეო ნაწილები, საგამომცემლო, მომცრო სასტუმრო, ხატწერის სახელოსნო და სხვა შემადგენლებიც – თვალსაჩინოდ ადასტურებს, თუ ჩვენს ტრადიციაში რაოდენ ძლიერი ურთიერთობა ვლინდება ტრადიციულ საეროსა და საეკლესიოს შორის. ეს არის იერარქიულობის აუცილებელი დაცულობისას, ამ ორი საწყისის უღრმესი კავშირი, რაც, სამწუხაროდ, დღევანდელობისათვის მეტწილად უცხოა. სეკულარიზებულად საერო სივრცე ხომ სულ სხვა რეალობაა თავისი თვისობრივობით, ვიდრე ჩვენი ტრადიციული ყოფა იყო, რომელიც

ზურგს არასოდეს აქცევდა მასზე განუზომლად აღმატებულ სიწმინდეებს, მაგრამ საკუთარ წილშიც ატარებდა ამ განზომილებათა დიმი მძლავრ თანაზიარობას. მართლაც, ხომ მეტია ერთობა „მრავალჯამიერისა“ და საეკლესიო გალობისა, ვიდრე ეს დღევანდელ და მით უფრო „გამართობ“ მუსიკაში ჩანს, რომელსაც ხშირად არაფერიც აქვს საერთო შემოქმედებასთან... და ზუსტად ასევე, არათუ სატრაპეზოები და სენაკები, არამედ პირველყოფლისა თავად ტაძრებიც – ძველად ხომ საერო სახლთათვის გადამწვევეტ საორიენტაციო მაგალითს წარმოადგენდა! როდესაც, მაგ., კახეთის ქვა-აგურით, ანდა თავად ქვის ნაირი წყობით აღნაგ, მკვიდრ, „შენიფთულ“ სახლებს იხსენებ, იმწამსვე თვალწინ „ალიმართობა“ იქაური ეკლესიები. საეროსა და საეკლესიოს ერთობას, თუგინდ კედლის წყობაში ჩენილს, ეს ყოველივე საუკეთესოდ ცხადყოფდა. და აი, სწორედ ჩაკიდულ თხემებში ყოფნისას გავიხსენე კახეთის საცხოვრისთა გამოსავლენად მოწყობილი მცირე ექსპედიციები. ხოლო ჩემი ეს განცდა საუკეთესოდ დადასტურდა, როდესაც შევიტყვე, რომ სავანეში სტუმრად მყოფ მოხუც კახელ ქალბატონს უთქვამს – აქაურობა ჩემებურიაო!

ერთი ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება, რაც იქ ყოფნისას გაჩნდა, კლდეში ნაკვეთი, ცოტათი ირეგულარული ფორმის „ხატოვანი გემოს“ მატარებელი კიბის საფეხურთა აღქმას უკავშირდება – ქვის მასა აქ თავის თვისობრივობასაც ინარჩუნებს და კიბისავე ფუნქციაც საუკეთესოდ რეალიზდება. ამაში ჩანს უაღრესად მინიმალური, მაგრამ ზუსტი ჩარევის კულტურა, და საერთოდაც, აღსანიშნავია კლდის მასივზე უზადო მორგება, ქვისავე ექსპრესიის შეგრძნება, ბუნების კლდოვან ნაწილთა ძლიერ გამომხატველი „შედწევა“ ინტერიერებში, რადროსაც უკვე თითქოს „სასრული“, შიდა სივრცეში მყოფი შემადგენელი ლანდშაფტისა თავად შენობას კლდისავე „უზღვარობასთანაც“ აკავშირებს, რაც საბოლოოდ ატარებს კამერულისა და მონუმენტურის იშვიათ ერთობას. ამასთან, პორტატული, „შეკრული“ შენობები, მიუხედავად მომცრობისა, თავადაც როდია მონუმენტურობის განცდას მოკლებული. მიმანია, რომ ამ კლდისა და შენობათა კავშირის უწყვეტობაც ჩანს, და თავად ნაგებობათა სტრუქტურულობაც არის დაცული. და კიდევ ერთი: საგულისხმოა ინტერიერები – მათში მაქსიმალური ფუნქციურობა და ეკონომიურობაა, სადაც არც ერთი წერტილი არაა უქმი. ისინი კომპაქტურიც არის, ყოველივეს (მაგ., ავეჯის და სამუშაო ადგილების) ზუსტად ადგილმომჩენიც და საკმარისად ხალვათიც, რაც თუმცადა, კომპლექსში არსებულ შენობათა ერთობას – თავადვე ახასიათებს მთლიან სივრცით კომპონირებაში. ამრიგად გამოდის, რომ ინტერიერებსა და ექსტერიერებს ამ ნიშნითაც გამოარჩევს შინაგანი ერთსულოვნება.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია სარკმელთაგან ჩენილი, ულამაზესი ხედების ზუსტი გათვლაც, რაც ასე აკლია დღევანდელ არქიტექტურას.

არანაკლებ ძლიერ ინსპირაციას ახდენს მწირი მცენარეულობის ხელშეუხებლობა, მათი ჩინებული მისადაგება სავანის კონფიგურაციასთან, და განსაკუთრებული მზრუნველობაც მათ მიმართ, რაც ასევე სამაგალითოდ მესახება.

როგორც ეს ძველადაც უთუოდ ხდებოდა, თავად მეუფე დავითი არა მხოლოდ ზოგადი კონცეფციის ავტორია, არამედ უშუალოდ, ფიზიკურადაც ჩართული იყო აღმშენებლობაში. მისი დამსახურებაა კირის გამოყენება. ვფიქრობ, რომ მიუხედავად ძალიან შრომატევადი სამუშაოსი, სავანის გამართვა შინაგან სულიერ ზემოქმედებასაც ატარებდა. აქ ჩართული იყო კახეთიდან – მრევლის



ნაწილი, წამყვანი ფიგურები კი ყოფილან კალატოზები – ვალიკო და ზაღიკო. თავად მეუფე დავითის თანამოაზრეა არქიტექტორი დავით სვანიძე. გამომხატველი, შუა საუკუნეების სულიერებასთან შეთანახმიერებული აღმონდა პაატა გიგაურის რელიეფები. საკვამურების ცოტათი უჩვეულო, თუმცა კახეთის საცხოვრებელ ხუროთმოძღვრებასთან გაცნობილთათვის - ადრე ხილულთა შემახსენებელი – გამართა მამა იოსებ ღვინიანიძემ. ჩუქურთმიანი ავეჯის ნიმუშები ძმებს ფირცხელანებს ეკუთვნის (მათ ნახელავში ტრადიციასთან მიმართება ცოცხალია და გემოვნებითაც გამოირჩევა). თავისი წვლილი შეიტანა აღმშენებლობის საქმეში მორჩილმა სერაფიმემ ამერიკიდან, რომელიც ახლა ალიასკაში მოღვაწეობს, როგორც ხატმწერი. იგი ვერ ასცდა საშინელ ხიფათს – მუშაობისას შემთხვევით გადავარდა ოცმეტრიანი სიმაღლიდან და მცენარეებზე დაცემისას, იოლად გადაურჩა სიკვდილს, რაც უთუოდ ღვთის წყალობა იყო ამ სავანეში!

წმინდა ნიკოლოზის ტაძრის კურთხევა მოხდა 2004 წელს, ხოლო 2006 წელს ამ მცირე მონასტრის განაშენიანება დასრულდა.

ახლა კი მცირედი დასკვნა. მაინც რა მიზიდავს ჩაკიდულ თხემებში? ესაა ძველი, უზარმაზარი გამოცდილების მორჩილი, მაგრამ გაცხრილული დამოწაფება ყოველგვარ ამბიციათა გარეშე, რაც ძალიან აფაქიზებს ძიებათა გზას და შინაგანად, შეუმჩნეველად – უფრო რთულ ამოცანათა სამომავლო ძღვევასაც გულისხმობს. ესაა პრაქტიკულობისა და უპრეტენზიო სილამაზის თანყოფნა; ეს არის ასევე მცირეში – დიდის ხილვა; აი, ყველაფერ ამაში კი გამოჩნდა ის, რასაც თავად მეუფე აღნიშნავს: ყოველ საქმეს გულისძარღვი ესაჭიროებაო.

მახსენდება მისი კიდევ ერთი საგულისხმო პოზიცია: სავანე პირით მცხეთისაკენაა (ჩანს, იგულისხმება საკრალურის მიყურადება), ხოლო დიდი ქალაქი სახილველია აქედან იმიტომ, რომ მან უნდა „დაგამიწოს“ (რათა თავის მხრივ ზედმეტი პრეტენზიები არ გაიჩინდეს)!

რითიღაა ეს კომპლექსი თანამედროვე და აქტუალურიც დღევანდელობისთვის? აქ ურთიერთს შეერწყა ფუნქციური დიზაინის პრინციპებთან წილნაყარი გამართულობა, ესთეტიკური მეტყველება და თავმდაბალი სულიერება – გამთლიანებული ძირეულ მიზანშეწონილობაში. ამრიგად, მოხდა ტრადიციის არა გარეგანი, არამედ საფუძვლიანი, დიდი ერთიანობის მატარებელი წვდომა-განახლება, თანაც „კონცეფტუალური“, და არა ცალკეულს, ფრაგმენტულს, თუ ნაწილობრივს მინდობილი! სწორედ ამაშია ძალა ამ შესანიშნავი ჩანაფიქრის ხორცშესხმისა.

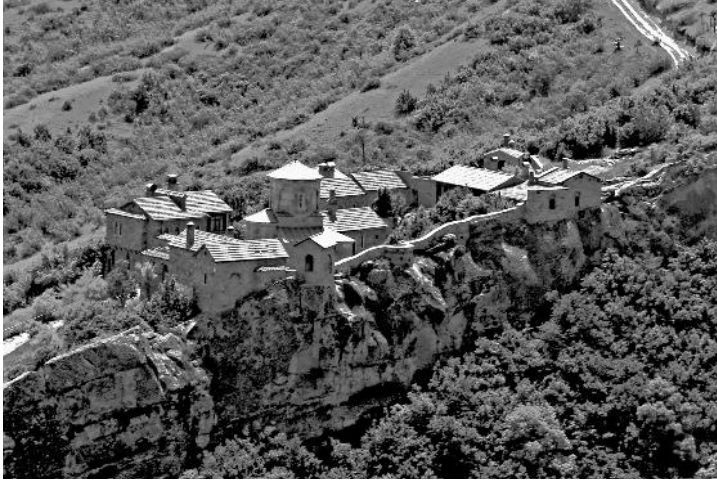
Samson Lezhava

`Chakiduli Tkhemebi~ – a Successful Sample of the Modern Ecclesiastical Architecture

The article is focused on the architecture of nunnery of Nativity of St. John the Baptist, erected in 1999-2004 in the environs of Tbilisi (general supervision by Metropolitan David [Makharadze], Archbishop of Alaverdi, architect David Svanidze, sculptor Paata Gigauri, and woodwork by brothers Pirtskhelani). The complex is remarkable for sharing such features of the traditional Georgian ecclesiastical architecture as cautious attitude towards the natural environment (e.g., the rock penetrating into the interior), unity of functionality and aesthetic aspect, of intimacy and monumentality; at the same time, here `traditionalism~ is not outward (e.g., the church of St. Nicholas is reminiscent of the domed church of Nekresi monastery, but is far not identical with it), but rather intrinsic, discernible in the sharing of principles of understanding and perception of artistic unity.



ქართული
ენების
სამეცნიერო
ცენტრი



წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის მონასტერი.
ხედი ჩრდილოეთიდან



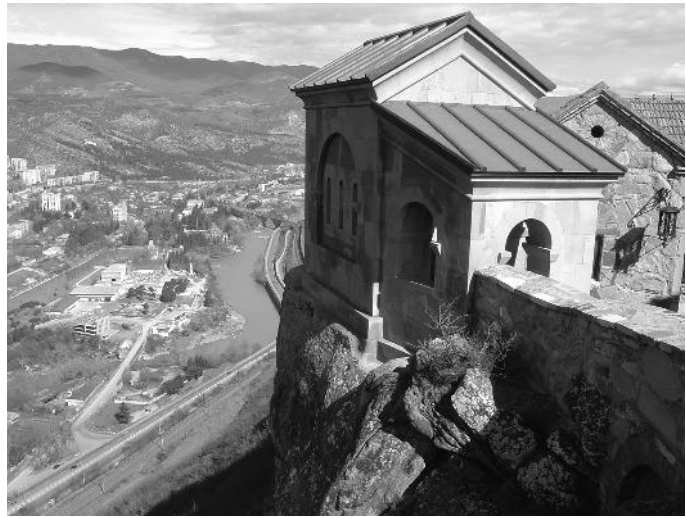
მონასტერი. ხედი კარიბჭის მხრიდან



მონასტრის შიდა ეზო და მთავარი ტაძარი. ხედი ზევიდან



წმ. ნიკოლოზის ხსენების ეკლესიის ტაძარი



მონასტრის გარეთა კიდე



სატრაპეზო



წმ. ნიკოლოზის სახელობის
ტაძრის შესასვლელი



ტაძრის ორნამენტი



კაპიტელის ორნამენტი



ბადის კიბე



კიბე ტაძართან



ცხენი-ზანზაღაკი



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

ნინო ჩუბინაშვილი – ხელოვანის პორტრეტი

1985 წელი ჩემთვის საეტაპო გახდა. პირველი იმით, რომ სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ სამუშაოდ მოვედი გ.ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში. მეორე, რომ ბედნიერება მხვდა წილად ბატონი ვახტანგ ბერიძის ხელმძღვანელობით დამეწყო სამეცნიერო მუშაობა. მართლაც, რომ არაორდინალური პიროვნება გახლდათ. ახალგაზრდებთან მოკრძალებული, მორიდებულიც კი, მეგობრული. თავმდაბლობა ურთიერთობაში განსაკუთრებულ ხიბლს და სიძლიერეს სძენდა ამ პიროვნებას.

ბატონი ვახტანგი იყო მეცნიერი, საზოგადო მოღვაწე, დიდი მელომანი. ის არ ტოვებდა არც ერთ მნიშვნელოვან კულტურულ ღონისძიებას, რომელიც ჩვენს ქალაქში ტარდებოდა. მახსოვს, როგორ გამოირჩეოდა მისი ფიგურა მაყურებელთა შორის საკონცერტო დარბაზებსა და თეატრებში. ინსტიტუტში ჭკეშიმარტად ინტელიგენტური გარემო სუფევდა. ეს იყო „სახლი“, სადაც ყველანი ერთსულოვანი ვიყავით, ერთიანი აღმაფრენით გამსჭვალულნი. ამას უპირატესად ბ-ნ ვახტანგი ქმნიდა, რომელიც თვითონ იყო ამ ტრადიციაზე აღზრდილი.

ბ-ნ ვახტანგის ოჯახის თითქმის ყველა წევრი ხელოვნებას ემსახურებოდა. მისი შთამომავლები დღესაც აგრძელებენ აქტიურ მოღვაწეობას, მათ შორის - მისი ერთ-ერთი შვილიშვილი, განუმეორებელი ნინო ჩუბინაშვილი – ჩუბიკა, როგორც მას თანატოლები ეძახიან. XXI-ე საუკუნის ქართული ხელოვნების ახალი პლედის ღირშესანიშნავი და უნიჭიერესი წარმომადგენელი.

ნინომ სამოდელლო ხელოვნებაში გაითქვა სახელი, თუმცა მისი შემოქმედებითი აზროვნება სცდება ამ კონკრეტული დარგის სპეციფიკის საზღვრებს. „მოდა ის არის, რაც დღეს არის მოდაში. ანუ ის იდეა რაც ვიღაცამ მოიტანა, დროსთან გააიგივა და თქვა- აი ეს არის დღევანდელი დღე, და ეს ხვალისდელი. ჩემთვის და არა მარტო ჩემთვის, არამედ ბევრი დიზაინერისათვის, რომლებიც ამ დროის ფენომენს ისეთ უპირატესობას არ ანიჭებენ, არამედ უფრო თავიანთ სამყაროდან და ძიებებიდან ქმნიან მოდას – ნაწილობრივ მაინც, არ ექვემდებარებიან დროის მოთხოვნებს. მათთვის „მოდა“ ხელოვნების საფეხურზე გადადის. ასეთი დიზაინერები ჩემთვის ბევრად უფრო ფასეულს და „გრძელვადიანს“ ქმნიან, ვიდრე ისინი, ვინც კომერციით არიან დაინტერესებულნი, და იმით თუ რა იქნება ამ წელიწადს მოდური. თუმცა, მათაც აქვთ თავიანთი ფუნქცია. ისინი დღევანდელობის იმიჯს ქმნიან ფართო მასისათვის“ – ამბობს ხელოვანი თავის ინტერვიუში ლევან ნუცუბიძესთან ჟურნალში „ცხელი შოკოლადი“ (1996 წ. 5).

მაშასადამე, ნინო ჩუბინაშვილისათვის მოდა, დიზაინი წარმოადგენს არა უბრალოდ „დეკორატიული“ ხელოვნების სფეროს, არამედ ის ღრმა გააზრების, სულიერი მესიჯების გამოვლენის შესაძლებლობების მომცემი უნდა იყოს.

“ჩუბიკას“ მოდელები თეატრალური ნიმუშებია. ის ქმნის პლასტიკურ-გამომსახველობით, ხატოვან სიმბოლოს. მისი ქმნილებები კონცეპტუალური ობიექტებია, რომელიც კონკრეტულიც არის და განყენებული, აბსტრაქტიზებული და რეალური, მინიმალისტური და მეტყველი. ეს მუდმივობის შეგრძნებას ბადებს.

თვითთავი მისი მოდელი ანალიზისა და ფიქრის შედეგია. თავიდან თითქოსდა გაუაზრებლად იწყებს ხატვას და ხატვის პროცესში ხდება „ფორმის“ და ისტორიის ჩამოყალიბება, „ობიექტის“ აგება თავისი ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებითა და გარემოთი. ავტორის ნამუშევრები ემოციური მუხტის აქტიური მატარებელია. ის გვიქმნის განწყობის ულევ შესაძლებლობებს და მათ სხვადასხვა „ელფერს.“ კოსტუმში ცალკე აღებული თუ ჯგუფურად წარმოდგენილი, არის პერფორმანსი, მაგრამ პერფორმანსი ისეთი სახის, სადაც ის ფიზიკურად არ ჩანს, მაგრამ უხილავად, მუდამ შენს გვერდით არის და ერთი წუთითაც არ გვეტოვებს. თუმცა ის არ იფარგლება მარტო პერფორმანსით და მიმართავს ინსტალაციასაც ანუ არღვევს ერთი მიმართულების საზღვრებს და ახალ კულტურულ გარემოს ქმნის. როგორი ძლიერი ზემოქმედების ძალა აქვს მის მიერ ორგანიზებულ სივრცეს, სადაც ის თავის მეტაფიზიკურ ფრენაში არსებობს და მაქსიმალურად გახსნილია. მხატვარი მთლიანად შედის მასში, იკავებს მას, აბსოლუტურად თავისუფალია ამ სივრცის მორგებაში და ზომიერად ავლებს ზღვარს, აბალანსებს თავის დომინირებას, არა ძალდატანებულს, არა დამორგუნველს და მაყურებლის აქტიურ ჩართვას გარემოში. ის შედის დიალოგში სივრცესთან და მაყურებელს ტოვებს სრულიად გაოგნებულს. რაც უფრო დიდხანს რჩება ამ ატმოსფეროში, მით მეტად ხვდება, რომ უსასრულოა ამ ხელოვანის აზროვნება და მუდამ მოულოდნელი. ეს არის გაუთავებელი ფანტაზიის „შადრევანი“. მისი შემოქმედებითი ხედვა ეფუძნება საკუთარ ემოციებს და გრძნობებს. აქედან მისი ნამუშევრები ცოცხალია და თითქოს საკუთარი ცხოვრების გზას გადის. სადაც ხელოვანის მიერ ყველაფერი ბოლომდე გათვლილია და დამუშავებული. განათების პრობლემატიკა. მუსიკალური და ბგერითი გაფორმება, რაც სამყაროსთან, ხელოვნებასთან ერთიანობის დამოკიდებულებას ბადებს. მისი ნიმუშები და წარმოდგენები უშუალოდ მაყურებლის ნაწილი ხდება. მაყურებელშია ჩართული და მაყურებელიცაა ქმნადობის მონაწილე. მხატვარი ხსნის შეზღუდვას და ტოვებს პირისპირ მნახველსა და ავტორს, ხდის თავისი ხელოვნების თანამონაწილეს. აქ მოხვედრილი, გრძნობ იმ უდიდეს სულიერებას, რომელიც ავტორისგან მოდის. მხატვრული ფორმა ნაწილობრივ „ეპატაურია“, ამ შემთხვევაში კიდევ უფრო თვალსაჩინოს და მნიშვნელოვანს ხდის მის „ობიექტებს“, რომელნიც შიგნიდან დამუხტულია სულიერებით. ფორმა რომლითაც ის „თამაშობს“ მრავალგვარია, მაგრამ თვითთავი ძალზე ინდივიდუალურია, პერსონალურიც კი და მათი წაკითხვაც ასევე პერსონალისტურია.

მიღებული მზა „პროდუქტი“ თავად დროსა და სივრცეში აღიქმება. შენ გრძნობ, რომ ხდება რაღაც ისეთი, რაც სხვა დროს არასოდეს შეგიგრძნობია. ეს თანამედროვე ხელოვნების მკაფიოდ განმსაზღვრელი თვისებაა.

ნინო თვლის, რომ მოდა არის სამეტყველო ენა. არის ხედვა და ინფორმაცია, წარმოდგენილი ბევრი ფორმით და ენით, მაგ., ვიზუალური, ხმოვანი, არქიტექტურული, სიტყვიერი, პოეტური და სხვა. „ჩემი მიზანია ხედვა გავაღვივო და ვიზუალურად ვიფიქრო სამყაროს შესახებ. საბოლოოდ, როდესაც კრეატიულობა და ხედვა ბუნებრივად დაბადებს კოსტიუმის დიზაინს, ჩვენ უნდა ვიპოვოთ საკუთარი თავები კოსტიუმებით. გარემო, ხმა, ფოტო, არანაირი შეზღუდვები. ნებისმიერი ენა...“

ნინო ჩუბინიშვილის აზრით, არანაირად არ უნდა შეზღუდო შენი თავი. ადამიანში ყოველთვის თანაარსებობს ყველა ასაკი, როგორც გამოცდილების

შედგები და ის ამა თუ იმ ფორმით ცოცხლდება სხვადასხვა გარემოებაში, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ არ ჩავსვამთ თავს დროით ჩარჩოებში. თავს თავისუფლება უნდა მისცე.

ეს თავისუფლება აზროვნებაში, არა კომფორტიზმი, ცოდნა და სილამაზე, გრძნობა, არის მისი ინსპირაციის ძირითადი წყარო, ხოლო მუდმივის საზრისი - სიკეთე.

ნინო ჩუბინაშვილის ხელოვნების შეფასებისას პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ საქმე გვაქვს ყველასაგან აბსოლუტურად განსხვავებული ინდივიდუალურობის მქონე მხატვართან. მისი ხელწერა არავისას და არაფერს არ გავს, საკუთარი თავის გარდა (თუმცა მოდას ხანდახან ახასიათებს მიმბაძველობა, თუ არა ფორმის, ცალკეული დეტალების მაინც). ჩუბიკას სამყარო მხოლოდ მის მიერ არის მოგონილი, გააზრებული, თავის თავში გატარებული და ისეთი სახით მოწოდებული, რომ უკვე მანეკენზე ჩანს ხასიათი, სახე, მნიშვნელოვანება. მათში სიცოცხლეა ჩაბერილი. დეტალები, რომელნიც დეკორატიულ მოტივებად აქვს გამოყენებული, არ წარმოადგენს მორთულობის ელემენტს. ის ორგანულია კაბის შინაგან დახასიათებასთან და მეტად ამახვილებს საერთო, „მეტაფორულ“ დატვირთვას. ავტორი მიყვება კლასიკური ხელოვნებიდან მომდინარე ტრადიციას, რომ ტანსაცმელი სიმბოლოა, ინფორმაციის გადამცემი. აქედან ჩუბიკას მოდელები და აქსესუარები გარკვეული სულიერი გზაწინაღობის მატარებელია.

მხატვრის წარმოდგენაში ამ მესიჯებს უფრო ძველი ნივთები გვიგზავნი. თანამედროვე ნივთი კი კომპრომისულია, დანახული საშუალო მომხმარებლის პოზიციიდან. ალბათ ამიტომაცაა, რომ იგი კაბებსა და აქსესუარებში ხშირად მიმართავს ანტიკურ, განსაკუთრებით რომაულ-ბერძნული პლასტიკური ხელოვნების ნიმუშების დეტალების გამოყენებას. მაგ; ქალის სახეები, ნიღბები...

მისი ქმნილებები, გაჯერებული ავტორისეული ფანტაზიით, სკულპტურულობის, მდგრადობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ისინი თითქოს ყალიბშია ჩამოსხმული. ამას ხელს უწყობს ტრადიციული სილუეტი, გამოყენებული მასალა, დამუშავებული თავისებური ტექნიკით, ხშირ შემთხვევაში ტყავის გამოყენება. სახვითი თუ ორნამენტული ელემენტები ამძაფრებს კოსტუმის „ქარიზმატიულობას“. კოსტუმები (თუ შეიძლება მათ ასე ვუწოდოთ) ულამაზესია და უდიდესი გემოვნებით არის შესრულებული. ექსპოზიციის დროს ხელოვანის მიერ დამატებითი მხატვრული ეფექტების ჩასმა საერთო კომპოზიციურ აგებაში, ამძაფრებს მაყურებლის როგორც აღქმისეულ დამოკიდებულებას, ასევე აღფრთოვანებასაც.

მასხენდება მისი ერთ-ერთი გამოფენა რკინიგზელთა სახლში, მოდის კვირეულის ფარგლებში. ეს იყო ერთმოქმედებიანი სპექტაკლი, ლამაზი და მისტიკური. წრეზე ხის ძველებური ხუთი კარადა იდგა. სრული სიბნელე. ორ კარადაში კაბები ეკიდა. ერთი შავი იყო, მეორე თეთრი. შეიძლება მათ კაბის „მაკეტი“ ვუწოდოთ. ეს იყო სიბნელისა და სინათლის, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება. ორ კარადაში ვიდუო-არტის ნიმუშები გადიოდა, ხოლო მეხუთე კარადაში თეთრ კაბაში ჩაცმული ტუსია ბერიძე მდებოდა. კაბას პროექტორი ანათებდა, სხეული კი სრულ სიბნელეში იყო, ისე, რომ თავიდან ვერ ხვდებოდი, საიდან მოდიოდა ხმა.

რადაცა იდუმალი, პირველი შეხედვით გაუგებარი იყო ეს ყველაფერი. თითქოს შოკისმომგვრელიც კი. მას შემდეგ, რაც ეგუბოდი სიტუაციას, იწყებდი



ფიქრს იმაზე, თუ რა ხდება შენს ირგვლივ. ყველას აღქმა ინდივიდუალური ჰქონდა და ყველას თავისი დამოკიდებულება და აზრობრივი წარმოსახვა შეექმნა. ჩემთვის ეს სამყაროს ჩვენება იყო, თავისი სუსტი და ძლიერი, ავი და კარგი, ნათელი და ბნელი მხარეებით, თუმცა თეთრის დომინირება (რადგან მესამე კაბა თეთრი იყო) იმედის გაჩენის მომასწავებელი გახდა.

ნინოს სახლში ყველაფერი მისი არაორდინარული ხედვის შედეგად არსებობს. რა სფეროსაც არ გაწვდება, ყველაფერს თავისი ნიჭიერების დაღს ასვამს. ბოლო მისი გატაცებაა ავეჯის დიზაინი, რომელშიც, ასევე ცდილობს სიცოცხლე შთაბეროს, ესთეტიკურად დახვეწილი ფორმა გადმოსცეს და ამავე დროს სიმბოლისტური წაკითხვა მიანიჭოს.

სახლში ნინომ დამათვალიერებინა თავისი ერთ-ერთ ადრინდელი გრაფიკული ნამუშევარი, რომელიც შემოქმედებითი გზის მნიშვნელოვან ეტაპს შეადგენს. ეს არის ცალ-ცალკე ფურცლებზე დახატული ზღაპრის ილუსტრაციები, რომელიც კოლოფშია შეკრული. თვითოეული ფურცელი დამოუკიდებელ, დასრულებულ ნიმუშს წარმოადგენს, ამავე დროს, ყოველი შემდგომი წინას გაგრძელებად იკითხება. მან არ მითხრა ზუსტად, რა წიგნისთვისაა განკუთვნილი ეს ილუსტრაციები, თუმცა, პირველ ფურცელზე დახედვისთანავე, ზურგით გამოსახულმა მჯდომარე, პატარა გოგოს ფიგურამ, ასოციაციურად გამახსენა ლუის კეროლის წიგნი „აღისა საოცრებათა ქვეყანაში“, მაგრამ ეს გოგონა შეიძლება არც იყოს მარტო აღისა. ეს ნინოც არის, ელენეც ან ვინმე სხვა. ყველა ჩვენთაგანს ხომ თავისი ისტორია და ზღაპარი გვაქვს.

ნამუშევრები კომპოზიციურადაც საინტერესოა. ფურცლის ზედაპირის ძირითადი ნაწილი ხელახლებლად არის დატოვებული. მხოლოდ ცენტრალურ ნაწილში, უმეტესად, მართკუთხა ფორმაში (ფანჯრისებურად), ან ფრიზული ხასიათის მოჩარჩოებაშია ჩასმული თხრობითი ხასიათის სურათები. თხრობა კონკრეტულია, თითქოს სიზმრის მონათხრობია. კომპოზიციის არე ისეა ამოჭრილი, რომ მომდევნო ფურცლის სახვითი დეტალები, ცხოველები თუ პეზაჟები წინას ნაწილს წარმოადგენს – ანუ, ისინი ერთი მეორედან გამომდინარეობს. იბადება შეგრძნება, თითქოს ნახატი ფილმის კადრებს უყურებ, რომელიც ყოველი ფურცლის გადაშლის შემდეგ მოძრაობაში, მოქმედებაში და შესაბამისად სფუქტურ მსვლელობაში იკითხება.

აღსანიშნავია შესრულების ოსტატობა. სურათები ამოკაწრული შავი მკრთალი შტრიხით არის დამუშავებული. ეს ჰაეროვნებას, „სუნთქვას“ სძენს მათ და ოფორტის ტექნიკასთან მიახლოებულ შთაბეჭდილებას ახდენს.

გარკვეული დროითი პაუზის შემდეგ, ნ. ჩუბინიშვილი კვლავ უბრუნდება თავისი ახალგაზრდობის სიზმრისეულ, „ზღაპრულ“ მოტივებს, მართალია სხვაგვარი ჩანაფიქრით. ნახევარი წლის წინ, 2013 წლის ნოემბერში, ყოფილი ტეც-ის ნახევრად დანგრეულ შენობაში აწყობს გამოფენას, რომელიც კვლავ გვაოცებს თავისი ორიგინალობით და შემოქმედებითი ხედვის მაშტაბურობით, ახალი საგამოფენო ფორმების ძიების მიმართულებითაც.

გამოფენის დათვალიერება შესაძლებელი იყო საღამოს საათებში, რადგან ავტორი ახორციელებდა პროექციას კედელზე და ამისათვის შესაბამისი განათება სჭირდებოდა. გამოფენაზე მოხვედრილი თითქოს სივრცეში იკარგები და მოწყვეტილი ხდები რეალობას, რომელშიც არსებობ. ინსტალაცია მიმართული იყო უშუალოდ მაყურებლის წარმოსახვის გამაფრებებისაკენ და მის ჩართვაზე,



თანამონაწილეობაზე გამოსახული საგნობრივი სურათების გააზრებაში.

მიგდებული შენობა, გაბმული თოკები, რომელზედაც სამაგრებით ქაღალდიდან თუ მუყაოდან ამოჭრილი ფიგურები ეკიდა. ისინი შუქის მეშვეობით პროეცირდებოდა უკანა და გვერდითა კედლებზე, ქმნიდა სხვადასხვა ზომის ჩრდილების კომპოზიციას. მაყურებლის მხრიდან ჩრდილები სხვადასხვა ინტერპრეტაციას და ახსნას ღებულობდა. ზოგიერთისათვის ეს იყო (პირადად ჩემთვის) რელიგიური შინაარსის კომპოზიციები, ზოგიერთისათვის - უფრო „უანრობრივი“ სახისა. ეს იყო რაციონალიზმისა და ირაციონალიზმის კავშირი, რეალობა და ფანტაზია, ჯამში კი დაუფიქვარი ემოცია, რომლის იდუმალებას ამძაფრებდა მუსიკალური გაფორმება. აქ იგრძნობოდა აბსოლუტური შემოქმედებითი თავისუფლება. ალბათ იშვიათია დღეს თანამედროვე ხელოვნების გამოფენა ასეთი სიღრმით და ფსიქო-ემოციურობით რომ იყოს მოცული (ასეთი შეგრძნება დამებადა კიდევ ერთი ახალგაზრდა მხატვრის - გურანდა ქლიბაძის გამოფენის დათვალიერებისას).

ჩემი პირველი შეხვედრა ნინო ჩუბინიშვილის ხელოვნებასთან მოხდა 2010 წელს. პარიზში პიერ კარდენის ცენტრში კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ინიციატივით მოეწყო ქართული თეატრალურ-დრეკორაციული ხელოვნებისა და კინოს მხატვრობის დიდი რეტროსპექტიული გამოფენა. გამოფენა პრაქტიკულად წარმოაჩენდა ქართული სცენოგრაფიისა და კინომხატვრობის განვითარების ხაზს. ესკიზებისა და მაკეტების გვერდით გამოფენილი იყო კოსტუმებიც, მათ შორის ჩუბიკას სკულპტურული ფორმის ორი კოსტიუმი, შავი და თეთრი, შესრულებული ტყავისგან, გამოფენას თავად ცნობილი დიზაინერი პიერ კარდენი ეწვია. ექსპოზიციამ მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, მაგრამ განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო ჩუბიკას ნამუშევრებმა. ის აღელვებას ვერ ფარავდა, აღტაცებული მისი ნიჭიერებით, გამომგონებლობის უნარით, ფორმისა და სტილისადმი მისი ინდივიდუალური მიდგომით. მან მოისურვა გაცნობოდა ნინოს, თუმცა, სამწუხაროდ, ავტორი ამ დროს პარიზში არ იმყოფებოდა. მაგრამ მათი შეხვედრა, კარდენის დაუინებელი მოთხოვნით რამდენიმე თვეში მაინც მოხდა. ყველაფერი კი კონტრაქტით დასრულდა, რომელიც კარდენტან ნინოს თანამშრომლობას ითვალისწინებდა. კოლექციის სახელად შერჩეულ იქნა „ჩუბიკა კარდენისათვის“.

დიზაინერმა დაიწყო მუშაობა ამ კოლექციაზე, რომელიც შემდგომში სხვადასვა მიზეზების გამო ბოლომდე ვერ განხორციელდა და, როგორც თვით ჩუბიკა აღნიშნავდა, ამის ერთ-ერთი მიზეზი ის არის, რომ საქართველო არ იყო მზად ასეთი ტიპის გრანდიოზული პროექტის განსახორციელებლად. ჩაფიქრებული იყო სკულპტურული კოსტუმების შექმნა, რომელიც ავტორმა ნაწილობრივ განახორციელა. ამ ახალ და თავის ძველ ნამუშევრებს ნინომ თავი მოუყარა „მწერალთა სახლში“ გამართულ, ბანკ „რესპუბლიკა“-ს მიერ ორგანიზებულ გამოფენაზე.

გამოფენაზე „ჩუბიკა კარდენისათვის“ ავტორმა გამოიტანა თავისი ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარი – სკულპტურა, რომელიც ტყავშია ჩაცმული, სახელწოდებით „ელენე“. ეს უახლოესი ტექნოლოგიით შესრულებული ნამუშევარია, რომლის ანალოგიც არ მოგვეპოვება. თვით ექსპოზიცია მოეწყო ჩუბიკასათვის ჩვეული პრინციპების დაცვით, ვიდრე არტის გამოყენებით. მისტიკური ატმოსფეროს შექმნაში კვლავაც დიდი როლი ითამაშა ბგერითმა გახმოვანებამ და



განათების ეფექტებმა, რაც პერფომანსთან ერთად, შოუს ელემენტებსაც შეიცავდა. თვით კოსტუმების განლაგება, მათი დაჯგუფება თეატრალური სცენის გარემოს ქმნიდა. იატაკზე მოთავსებული იყო სარკეები, რომელშიც ადამიანი თავის ანარეკლს ხედავდა და თითქოს, ერთი მხრივ, ამ წარმოდგენის მოძრავი ელემენტი ხდებოდა და აქედან მაქსიმალურად შედიოდა ავტორის მიერ შემოთავაზებულ კონცეპტუალურ გარემოში, მეორე მხრივ, ნამუშევრებისაგან მოწოდებულ იმპულსებზე პასუხს ეძებდა. მნახველი სულიერებით გაჯერებულ ფანტასტიკურობის ქსელში მოექცა, რომელმაც დაბადა ბევრი კითხვა და მასზე პასუხის გაცემა ფიქრის და აზრის შეჯერების შემდეგ ხდებოდა შესაძლებელი.

ტყავის სკულპტურების გარდა წარმოდგენილი იყო ქსოვილში შექმნილი კაბები. მათში უხვადაა გამოყენებული რელიეფური თუ ხაზოვანი ორნამენტები. ეს ორნამენტები ცალკე აღებული მუსიკალურ-პოეტური ქმნილებებია, რომელიც ხასიათს, ინდივიდუალურობას ანიჭებს თითოეულ კოსტუმს და შეიცავს, როგორც ლიტერატურულ მესიჯებს, მათში, ასევე, შუა საუკუნეების ქართული ორნამენტისათვის დამახასიათებელი სტილიზებული ფორმის დანახვაც არის შესაძლებელი.

ეს მთელი სამყაროა, სადაც დემონური და ღვთიური ძალები ერკინება ერთმანეთს. ეს ჭეშმარიტი თეატრია, მთელი თავისი სიღრმისეული სველებით, სადაც თითოეული კოსტუმში პერსონაჟია თავისი მხატვრული ბუნებით.

ჩვენ ტყვილად არ ვახსენებთ თეატრს. ნინო ჩუბინიშვილი უშუალოდ თეატრშიც მოღვაწეობდა. მის მიერ შექმნილია სცენისა და კოსტიუმის დიზაინი „Marat Sade“, პიტერ ვაისის მიხედვით, რუსთაველის თეატრში 1996 წელს. „საპოვნელა“ მარჯანიშვილის თეატრში 1994 წელს, „No Exit“ უან-პოლ სარტრის მიხედვით, რუსთაველის თეატრში 1992 წელს. თანამშრომლობდა ნინო ანანიაშვილთან საბალეტო წარმოდგენის „თამპოპო“ კოსტუმების შექმნაში.

ჩუბიკასა და მისი მეგობრების დიზაინით განხორციელდა ნ. ანანიაშვილის კოსტუმების და აქსესუარების გამოფენის მოწყობა ეროვნულ ბიბლიოთეკაში.

ყველაფერი ეს მიუთითებს მის უდიდეს ნიჭზე, უშრეტ შემოქმედებით პოტენციალზე, არტისტულობაზე, ამოუწურავ ფანტაზიაზე, რაც მხოლოდ დიდ ხელოვანს ახასიათებს.

ნინო ჩუბინიშვილი მუდმივად შემოქმედებითად იღვწის. იგი აგრძელებს ძიებებს სკულპტურული ფორმის მიმართულებით. კიდევ ერთი მისი ულამაზესი ქმნილებაა კულტურის სამინისტროს მიერ დაკვეთილი ფიგურა – შავ ტყავში შემოსილი ფორმა, უკანა მხარეზე ფერადი, მომრგვალებული, დაგრეხილი ხაზებისაგან, ფრთებისმაგვარი თხელი კონსტრუქციით. მძიმე შავისა და თხელი ფერადი მოცულობების დაპირისპირება და, ამავე დროს, გაერთიანება ერთ მთლიანობაში ძალზე ეფექტურია და ღრმად აზრიანი. თითქოს შავი ანგელოზია, თუმცა მასშიც შესაძლებელია არსებობდეს გამონათებები. დასაშვებია, რომ ეს დღევანდელი მისი შეფასების გამოძახილს წარმოადგენს.

ნინო მისი ხელოვნებისათვის უკვე „კლასიკურად“ ქცეული ტრაპეციული სილუეტისა და ფორმის ახალ ვარიანტებს ეძებს. ახლა მას ჩაფიქრებული აქვს მცირე ზომის რამდენიმე ქანდაკების შექმნა და ალბათ რთული წარმოსადგენი არ იქნება, თუ რა მრავალფეროვანი შინაარსითა და ემოციებით დატვირთულ „სულიერ არსებებს“ შემოგვთავაზებს.

მან შექმნა ახალი რეალობა, სულიერი სივრცე, რომელიც პირველ რიგში

მისია, მაგრამ უხვად სხვასაც უნაწილებს. ამიტომ ჩნდება შეგრძნება, რომ ნინოს აზროვნება და სტილისტიკა პოსტ-მოდერნისტულ პრინციპებს ცდება, სადაც მეტწილად აგრესია ბატონობს. ამ აგრესიას ის სულიერებასა და სიკეთეს უპირისპირებს და მხატვრის დამოკიდებულება ხელოვნების მიმართ ახალ საფეხურს აღწევს. ის მხოლოდ კეთილ სამყაროზე, თავისუფლებაზე და პოზიტივის გამარჯვებაზე გვაფიქრებინებს.

ნინო ჩუბინიშვილი მუდამ ძიების პროცესშია. მას ბევრი რამ აწუხებს, ტკივა და უხარია. ყველა ამ გრძნობებს ის თავის ნამუშევრებშიც დებს. მისი ხელოვნება სიცოცხლეა, ცხოვრება, მისი ფიქრები და განცდები. მისი სამყარო განუმეორებლად ძლიერია მიმზიდველი და შენც მასთან ერთად ეშვები ემოციურ ორომტრიალში, აზრობრივ სერპანტინში და მისი დიდი ნიჭიერების გამოსატვის თანამონაწილე და თანამოზიარე ხდები.

Mariana Okley

Nino Chubinishvili – Portrait of an Artist

The article is dedicated to Nino Chubinishvili, a remarkable 21st c. artist, granddaughter of Vakhtang Beridze. She is considered to be a designer/modeller, however, her creative activity extends far beyond these boundaries. Her models are bearers of spiritual messages, are plastic-expressive images, in the creation of which, apart from specific accessories (often these are Antique motifs), material (textile, often – leather), silhouette, etc., specially established environment and musical accompaniment also take part; that is why, her `exhibitions~ are rather performances or theatrical staging, unveiling her individuality, her specific manner, her fantasy and metaphoric thought. Such are her presentations in former House of the Railwaymen, her `exhibition~ in former TEC building, etc., besides – her illustrations for fairy tales, her scenographic works at various theatres (including those with Nino Ananiashvili). Most eloquent is the fact that in 2010, famous Pierre Cardin expressed his willingness to work with her on a joint project – part of it was realised as an exhibition of leather sculptures.



ნინო ჩუბინაშვილი



ნინო ჩუბინაშვილი. შავი ტყავის
„სკულპტურა“



ნინო ჩუბინაშვილის მოდელი



ნინო ჩუბინაშვილი. თეთრი ტყავის
„სკულპტურა“



მცხეთის წმ. ჯვრის კომპლექსის რესტავრაციის თაობაზე

მცხეთის წმ. ჯვრის კომპლექსის კონსერვაციისა და რესტავრაციის საკითხები ერთ-ერთი მთავარი საფიქრალი იყო და არის ძეგლთა დაცვის სფეროში მომუშავე სპეციალისტებისთვის. კომპლექსზე მიმდინარე საპროექტო თუ ფიზიკური სამუშაოები ყოველთვის იწვევდა დიდ ინტერესს, იწვევდა კამათსა თუ აზრთა სხვადასხვაობას, შეჯერებულად ასახავდა ამა თუ იმ დროის თეორიულ თუ პრაქტიკულ სიძველეთადაცვით მიდგომას. შესაბამისად მის კედლებზე ასახულია წლების (ათწლეულების) მანძილზე ჩატარებული დაცვის მეთოდური მიღწევები თუ ზოგჯერ ის ჩიხური მდგომარეობაც, რომელიც სხვადასხვა მიზეზის გამო შექმნილა მისი დაცვის პროცესში. ამიტომაც მცხეთის წმ. ჯვარი, შეიძლება ვთქვათ, ქართული რესტავრაციის ისტორიის მახვენებელიცაა.

რა პრობლემები იდგა აქ 2004 წლისათვის, იმ დროისათვის, როდესაც ჩვენ მოგვიხდა მცხეთის წმ. ჯვარის კომპლექსზე მუშაობა?

საკითხები მრავალმხრივი იყო, მსხვილიც და ერთი შეხედვით მცირეც, თანაც, დროულად გადასაჭრელი. ეს პრობლემები ეხებოდა მთავარ ტაძარს (წყლის ჩადინება, სახურავი და სხვა), რელიეფებს, რომლებიც კატასტროფული სიჩქარით ილეოდა და იშლებოდა, ეხებოდა ჯვრის მცირე ტაძარს, რომლის დაცვის მეთოდიც ვერა და ვერ იქნა კარგა ხნის მანძილზე მოძებნილი (ვრცლად იხ. ქვემოთ), ეხებოდა კომპლექსის ინფრასტრუქტურასაც - დაშლილ გალავანს, მისავლელ ბილიკებს, თანამედროვე ინფრასტრუქტურაში „სივრცის ინტეგრირების“ საკითხებს და სხვა.

საჭირო იყო მათი რანჟირება, ძალების მობილიზება და შესაბამისი დინამიკით ყოველი მათგანის შეძლებისდაგვარად მოგვარება.

დღევანდელი გადასახედიდან სურათი უფრო იოლი ჩანს, მაშინ ამ ამოცანათა „ამოსხნა“ და დროში გადანაწილება ძალზე რთულად ისახებოდა.

როდესაც ამა თუ იმ კომპლექსზე მრავალი პრობლემა იყრის თავს, როდესაც ძნელდება ამა თუ იმ კარდინალური ძეგლთა დაცვითი საკითხის გადაწყვეტა, ზოგჯერ „შემოვლით“ გზას მიმართავენ ხელმე და მთავარი საკითხის გადაჭრას „ზედაპირული“ ქმედებით - ინფრასტრუქტურის ხელის შევლებით (განათება, ბილიკები და სხვა) ან მაქსიმუმ, გადახურვის შეცვლით „ჩაანაცვლებენ“ და შემოიფარგლებიან ხოლმე.

ამგვარი მიდგომა თუ ნაკლებად დაზიანებულ ძეგლებზე შესაძლოა გამართლებული იყოს, სრულებით შეუწყნარებელია, როცა საქმე ეხება მცხეთის წმ. ჯვრის რანგის სიძველეს, როდესაც ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგას მისი რელიეფებისა, ასევე, კომპლექსის უძველესი შრეებისა. მათი უგულვებელყოფა პრობლემის გადავადებას, რისკის ზრდას და სიძნელის კვლავ სხვათათვის დატოვება-გადაბარებას ნიშნავდა.

ამიტომაც ყველა გადაუდებელ საკითხთაგან ამოირჩა ორი მთავარი, რომელთა დაძლევა, ჩვენი აზრით, მთავარი უნდა ყოფილიყო შემდგომში სხვა ქმედებების ჩასატარებლად.

რა იყო ის პრობლემები, რომლებიც დიდი ხანია ელოდა მოგვარებას?

ეს იყო მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფების კონსერვაციის მდგომარეობის



გადაუდებელი გამოსწორებისა და მათი გაქრობის კატასტროფის თავიდან აცილების საკითხი.

ასევე, მცხეთის მცირე ჯვრის დაცვის უზრუნველყოფა - დაშლისა და განღვინის საფრთხის აცილება - ათწლეულობის მანძილზე დღის წესრიგში მდგარი ამოცანა.

გარდა ამისა, რადგანაც საქმე ეხებოდა ყველაზე აუცილებელს, დაწვრილებითი დათვალიერებისას გამოეყავით მისი დასავლეთი, ქარაფზე გადაკიდული ნაშენი უძველესი სუბსტრუქციის მდგომარეობის შესწავლის საკითხი, საჭიროების შემთხვევაში აუცილებელი გამაგრების ღონისძიებებით.

ამგვარად, სამი აუცილებელი სტრატეგიული საკითხის გადაჭრა ასე წარიმართა:

რელიეფების კონსერვაციის პროექტი ორ ფაზად მიმდინარეობდა. დასაწყისისთვის კონსერვაციის საერთაშორისო ცენტრის (Iჩჩდ) მონაწილეობით მოეწყო საერთაშორისო სკოლა ქვის კონსერვაციისა, პრობლემის იდენტიფიკაციისა და გადაჭრის გზების დასახვისათვის, ქართველი სპეციალისტების სწავლებისათვის. აღიმართა ხარაჩო აღმოსავლეთ ფასადის ფიზიკურად დასაცავად. პარალელურად რელიეფებისა და ქვის მდგომარეობის დაწვრილებით საკვლევად. სწორედ ამ „ოთახ-ხრანოს“ არსებობამ, მისით ატმოსფერული ზემოქმედების ანუღირებამ, გადაარჩინა კიდევ დაღუპვას კატასტროფულ მდგომარეობაში მყოფი რელიეფები საკონსერვაციო ჩარევამდე. იკრომის ქვის კონსერვაციის ცნობილი ექსპერტის, საიმონ ვარაკის ხელმძღვანელობით კამბოჯის ანქორის საკონსერვაციო ჯგუფის სპეციალისტებისა და თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემიის კონსერვაციის ფაკულტეტის სტუდენტების ერთობლივი ძალისხმევით გავიარეთ პროცესის მთავარი, დამაგვირგვინებელი ფაზა - რელიეფთა ფიზიკური გამაგრებისა და კონსერვაციისა (აღმოსავლეთი ფასადის საქტიტორო და სამხრეთი ტიმპანის ჯვრის ამადლების რელიეფები)¹. ამით მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფების შენარჩუნების საკითხი გადაიჭრა². ამგვარად, მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფები კონსერვირებული და გამაგრებულია. დიდი ხნის მიზანი მიღწეულია. უკვე გვაქვს შესაძლებლობა ქვის კონსერვაციის პროექტები გაიფრცოს სხვა მნიშვნელოვან, უამრავ დაზიანებულ ნიმუშზე, რომლებსაც დახმარება ესაჭიროება³.

რა შეიძლებოდა გაგვეკეთებინა მეორე მთავარი პრობლემის, მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიის დაცვის უზრუნველსაყოფად?

გაანალიზდა ის გზა, რომელზეც იდგნენ 1990-იანი წლების ბოლოსა და 2002 წელს რესტავრატორები. ერთი შეხედვით ეს სწორე გზა იყო - ნაკლები

1 მათი კონსერვაციის შესახებ იხ. ჟურნალი „ძველი ხელოვნება - დღეს“. ვ. 3, 2012, გვ. 26-35.

2 თუ რა რთულ იყო თავის დროზე ასეთი ამოცანების გადაჭრა ცხადყოფს საქტიტორო რელიეფზე ლითონის ლურსმნებით გამაგრებული ადგილი, ასლის ადებისას მორყეული შრეების დასაცავად.

3 2012 წელს დავიწყეთ „მცხეთის სეგტიცხოვლის კომპლექსური კვლევებისა და გადაუდებელი საკონსერვაციო ქმედების“ პროექტის ფარგლებში ანალოგიური ქმედება - სტატიკური კვლევები კონსტრუქტორ ქრისტიანო რუსოს ხელმძღვანელობით, დასავლეთი ფასადის რელიეფების გამაგრება-საიმონ ვარაკი. ქვის კონსერვაცია ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია ატენის სიონის საერთაშორისო პროექტშიც, რომელიც 2009 წლიდან ხორციელდება, ამჯერად ცნობილი სპეციალისტის - სტეფანო ვოლტას მონაწილეობით.

ნაწილების მსგავსი ქვით შენება და ნანგრევის ნაწილებით დასრულება. მაგრამ სინამდვილეში ეს გზა გადაულხავ პრობლემებზე გადიოდა ორი მიზეზის გამო:

ა. მცირე ტაძრის მრავალსაუკუნოვანი გამოქარული ქვისა და ახლად-მოსმარებული ქვის კონტრასტმა ჩიხი გააჩინა - ახალი ქვის დიდმა ზედპირებმა „დაამცრო“ და დაჯაბნა ნაქარი და გალეული მოსაფრთხილებელი მონაკვეთები.

ბ. დაკარგული, ზოგჯერ ჰიპოტეოურად ცნობილი მონაკვეთების თლილი ქვით შენება ანტიმეცნიერულს ხდიდა ამ „ნამატ“ მოცულობებს (სურ. 1-5).

მაშინვე გაჩნდა სხვა იდეა (ახალი აგრესიული სიბრტყეებით ინსპირირებული) არა ახალი ქვების, არამედ ახალი ქვის „ქერწვის“, ე.წ. „ხელოვნური ქვის“ გამოყენების თაობაზე, იმის გამო, რომ როგორმე არიდებული ყოფილიყო გადალეული ქვების გვერდით ახალი ქვის თლის „აგრესიულობა“. მაგრამ ეს თითქოს ადეკვატური გზაც არ ჩანდა მისაღები, ვინაიდან წარმოიქმნებოდა სხვა საშიშროება - ძველი გალეული ქვის იმიტირებისა და ძველის და ახლის „ურთიერთგადადენისა“, საშიშროება ერთგვარი „ნატყუარობისა“, როცა ახალი ნაწილები მშენებლობის დროსვეა „დაძველებული“⁴.

დავიწყეთ ფიქრი სხვა, განსხვავებული მასალის გამოყენების შესაძლებლობაზე.

დამუშავდა ესკიზი თანამედროვე მასალის - მეტალის გამოყენების თაობაზე. მაგრამ მივიღეთ წინაგანხილულის საპირისპირო შედეგი. თუ „სხმული ქვის“ შემთხვევაში ახალი მონაკვეთები ხელოვნურად „ძველდებოდა“, თანამედროვე მასალის შემთხვევაში (ლითონი, ეგებ მინაც) ტაძრის მცირე ინტერიერში უკანასკნელი ზედმეტად აქცენტირებული ხდებოდა. მცირე სივრცეში, სადაც ძველი და ახალი ერთ ნაწილად, ერთ ხედად, ერთ მზერაში ფიქსირდება, ახალი „წაიყვანდა“ მის ესთეტიკას და ძველს დაუკარგავდა რბილ, ღირებულ, ფაქიზ, ხშირად სიტყვით ძნელად გამოსატქმელ მახასიათებლებს.

ამიტომ, რაც მისაღები შეიძლებოდა ყოფილიყო დიდი მასშტაბის ნაგებობებში - სათუო იყო აქ, მცირე ჯვარში.

ესკიზის დონეზე გამოიცადა სხვა, უფრო ტრადიციული მასალაც. ეს აგური გახლდათ. ნაკლებად ადგილების მისით დასრულება გამოყოფილად აჩვენებდა ძველ ნაწილებს. მაგრამ წარმოიქმნა ახალი საშიშროება - აგურის ისტორიულ ფენად ტრანსფორმირების და შემდგომ ყალბი ისტორიულ შრედ ინტერპრეტაციის. ამიტომაც - აგურიც უარყოფილ იქნა.

ამგვარმა ძიებებმა ლოგიკურად და ბუნებრივად მიგვიყვანა ძალზე სადა მასალია, ხის შესაძლებლობების პოვნასა და მათ „ამოქმედებასთან“. ხე შესაძლებელია სხვადასხვაგვარად „ამეტყველო“, შესაძლებელია მას მისცე (დაუტოვო) თავისი ბუნებრივი თვისება - „შეაესოს“, „ამოკემსოს“, „დაეხმაროს უკვე არსებულს“ იარსებოს და, შესაბამისად, გაუხანგრძლივოს სიცოცხლე სხვას. ვისაც უნახავს საქართველოს რეგიონებში ქვიტკირის დაზიანებულ სახლებს როგორ შეაშველებდნენ ხოლმე გლეხები ხის ძელებს, საყრდენებსა თუ კედლებს მიხედვდა-როგორ შეიძლება აიღოს ამ მასალამ სხვისი, დაზიანებულის

4 მით უფროა ასეთი გზა სარისკო, როდესაც არაა გამოცდილება ჩამოსხმული ქვით მშენებლობის, არ არის გარანტია მისი მედეგობის, სიმტკიცის, სასურველი ფაქტურულობის და სხვა. ამ მიდგომის განხორციელება შეიძლება მხოლოდ მას შემდეგ, როცა მრავალი ექსპერიმენტი დაადასტურებს ყველა ნდუნას. ასეთი ექსპერიმენტების სიფრთხილისათვის შეგახსენებთ ჩამოსხმული ლორფინების მაგალითს, როცა მათგან გამომავალი შხამი აზიანებდა თავდაპირველ წყობას, ვერ იკავებდა წყალს და თან ტოქსიკურიც იყო.



„დამხმარეს“ ბუნებრივი, უპრეტენზიო ფუნქცია. სწორედ აქ ვიპოვეთ მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიის დაცვის მისაღები, მოხერხებული მეთოდი. ხემ, როგორც თითქოს „დამხმარე“ მასალამ საშუალება მოგვცა გადაგვეჭრა მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიაში ერთი ძალზე მტკივნეული საკითხი - წინა შეუსაბამო ჩარევების ბედის გადაწყვეტისა. განსხვავებით ძერწვის, აგურის, ქვის გამოყენებისგან, რომლებიც მოიტანდა შეუსაბამო ჩარევების ლიკვიდაციის (თუ დატოვების) მტკივნეულ არჩევანს, ხის გამოყენება საშუალებას გვაძლევდა დაგვეტოვებინა ყველაფერი ისე, როგორ დაგვხვდა - პლდუსებითა და მინუსებით. დაცვის პრინციპი მარტივი ავირჩიეთ - ნაგები კედლების ნაკლებ ნაწილებში „ჩაიდგა“ ხის კედლები, რითიც, ერთი მხრივ დავიცავით ნაგები, მეორე მხრივ, აღვუდგინეთ ნაგებობას სილუეტი, ასევე, გაავაზინეთ შესაძლებლობა მისი ფუნქციურად ამოქმედებისაც. ამ ყველაფერთან ერთად ჩვენი ხის სტრუქტურა რევერსირებადია, იგი ხაზგასმულად სხვაა, „დროებითი“ თუ „განსხვავებული“ იმისგან, რაც საუკუნეებმა მოიტანა ჩვენამდე⁵. უნდა ითქვას, რომ ხის მასალისა გაკეთდა კარნიზებიც, ნაკლები კედლებიც. სახურავი დამონტაჟდა რკინის სარტყელზე, რომელიც სეისმომდებე ეფექტს ქმნის მთლიანად ნაგებობისათვის⁶. იატაკზე კი მშრალი წესით, ცემენტის ხსნარის გარეშე მოიტკეპნა და დაიგო თლილი ქვა⁷.

ამგვარმა, არც თუ იოლად, თუმცა ფორსირებული ძიებებით მიღებულმა მარტივმა გამოსავალმა საშუალება მოგვცა სიძველის მოვლის საქმეში შეგვეცვალა თანმიმდევრობა მის სასარგებლოდ: გაუთავებელი მსჯელობისა და „მეთოდის მოძებნის“ ფონზე, როდესაც პარალელურად იღუპება ხოლმე სიძველე, ჩვენ მივიღეთ დაცული ძეგლი, რომლის შესახებ კვლევებიცა და მსჯელობაც მისი ფიზიკური მდგომარეობის გაუარესების პროცესს აღარ ნიშნავს⁸ (სურ. 6-10).

რესტავრაცია, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედებაა და ისევე, როგორც ყველა შემოქმედება, შეიძლება სუბიექტური შეფასებების ასპარეზიც იყოს („დიზაინი არ მომწონს“, „რა ღამაში დიზაინია“, „ცოტა მემუქება“, „ეს რა კარგი მუქი ფერი აურჩევიათ“ და სხვა), მთავრია, რომ თავად სიძველე დაცულია და სხვა პროცესები მისი დაცულობის პარალელურად შეიძლება განვავითაროთ.

მესამე საკითხი, რომელიც შემოწმებას და ღონისძიებათა მიღებას გულისხმობდა - სუბსტრუქციის შემოწმება და გამაგრება - შედარებით იოლი ამოცანა იყო. მართლაც, ჯერ ალპინისტებმა შეამოწმეს დაკიდული თოკითა და ხარაჩოთი მდგომარეობა, დაათვალიერეს კონსტრუქტორებმა და ინჟინრებმა. შემდეგ კი მოხდა ქვათა გაწმენდა, გამოქარული ადგილების ინექტირება და გამაგრება.

სწორედ მცხეთის წმ. ჯვრის ამ მთავრი საკითხების მოგვარების შემდგომ და პარალელურად დაიწყო სხვა საკითხების გადაწყვეტა - სახურავის განახლება თუ მიმდებარე ნაგებობების კონსერვაცია. ეს ამოცანები შედარებით

5 ერთადერთი საკითხი, რომელსაც ვაყენებდი, მაგრამ ვერ მოხერხდა, იყო შემდეგი: გადახურვის ხის კონსტრუქციაში ინტერიერის მხრიდან გვინდოდა ადრე არსებული ქვის კამარის ჯვროვანობის გამეორება, მაგრამ საჭირო სიმაღლეთა არ დამთხვევამ, ეს იდეა, სამწუხაროდ, განუხორციელებელი გახდა.

6 კონსტრუქციული ნაწილი დაამუშავა ბ-ნმა გიგლა ჭანუყვაძემ, ვიზუალური საკითხების გადაჭრაში დიდად დაგვეხმარა ბ-ნი გიორგი სოსანიძე.

7 სამუშაოები აწარმოეს ჯემალ ცუხიშვილმა და ბეჟან ყაბელაშვილმა.

8 მაგ., აქ კვლევის გაგრძელებაც აუცილებელია და შემდგომი დაცვის მექანიზმების დადგენაც - თუნდაც გამოქარული ქვების რესურსის აღდგენის საკითხები და სხვა.



იოლი იყო - გამოცდილი ჯგუფისთვის ჩვეული ამოცანა და დადგენილი სტანდარტით განხორციელებადი. თუმცა აქ მინდა შევეხო ერთი ნაგებობის ბედს, რომელიც დიდი ტაძრის სამხრეთით დგას, სამარხებზე. ის ფლეთილი ქვისაა და სანამ შევეხებოდით, მირღვეულკედლებიანი და რკინის სალტემომოვლებული მიგდებულის და უპატრონოს შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ერთმა ცნობილმა ხელოვნებათმცოდნემ იოლად მკითხა-თუ რატომ არ დავანგრეთ ეს ნაგებობა. პასუხი ცხადია. ჩვენს წინამორბედებსაც გადაუწყვეტიათ მისი დატოვება და არ-დანგრევა. მეორეც, მისი სისადავე და ფლეთილი ქვისგან მიღებული ხაზგასმული „უპრეტენზიობა“, სწორედაც რომ გვიადვილებს მთავარი ტაძრის მნიშვნელობისა და ღირსებების გაგებას, სწორედ მათ შორის კონტრასტის გამო. და მესამეც, მისი „დემონტაჟი“ რესტავრატორებს გაუჩენდა ამოუხსნელ სირთულეს, ის ხომ კრიპტაზე დგას. როგორ უნდა დაგვეცვა კრიპტა მისი ნაწილის, მისი „დამფარავის“ გარეშე? ეს ის ელემენტარული საკითხებია, რომელნიც ზოგჯერ სპეციალისტს აზრის გამოთქმისას არ „მოაგონდება“ ხოლმე...

უფრო რთული გახლდათ მცხეთის წმ. ჯვრის თავსებადი ინფრასტრუქტურის პროექტირება - ეს ერთ-ერთი რთული სამუშაო, რომელიც ამ წლებში გაგვიკეთებია.

მაგრამ ეს საკითხი სხვა მსჯელობის საგანია და მას ალბათ ერთხელაც თავის ადგილას მივუბრუნდები.

Nikoloz Vacheishvili

On the Restoration of the Complex of Holy Cross of Mtskheta

The article discusses the works undertaken in 2004-2012 in the outstanding monument of the Georgian architecture – complex of Holy Cross of Mtskheta. Among many issues linked with the preservation of this site, the article is focused on the following three: 1. conservation of reliefs of the main church of Holy Cross (under the supervision of Saymon Varaki); 2. conservation of the minor church of Holy Cross – decision was taken on its roofing with timber and enveloping, ensuring its protection from further deterioration and providing time for the discussion of further actions to be undertaken; 3. reinforcement of the substructures of the churches and of the structures of later date.



სურ. 1. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი გადახურვამდე. 2002 წელი. საკუროთხეველი სველია ფასადის ახალი რესტავრაციის გამო



სურ. 2. ძველი ნაწილები და 2002 წლის რესტავრაცია



სურ. 3. 2002 წლის რესტავრაციისას



სურ. 4. 2002 წელი. ფოტოზე კარგად ჩანს ძველი და ახალი ნაწილების შეუთავსებლობა



სურ. 5. 2002 წელს დამატებული კომპონენტები



სურ. 7. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის ჩრდილო კომპარტმენტი, 2011 წელი



სურ. 6. 2011 წელი. ხის კონსტრუქციის მოწყობა მცირე ჯვარზე



სურ. 8. 2011 წელი. იატაკის მშრალი წესით დაგება ინტერიერში



სურ. 9. 2011 წელი. ხის სტრუქტურით დაცული შენობა



სურ. 10. საერთო ხედი ჩრდილოეთიდან. 2011 წელი



სურ. 11. მცხეთის ჯვრის სუბსტრუქციის მდგომარეობის შემოწმება სამუშაოთა დაწყებამდე



სურ. 12. მცხეთის ჯვრის სუბსტრუქციის გაწმენდა მის კონსერვაციამდე.



**საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალურ არქივში დაცული
"წმინდა გიორგის ლექსად თქმული ცხოვრების" მინიატურები***

XVII საუკუნის ქართველ პოეტს, გელათში მოღვაწე დათუნა ქვარიანს ეკუთვნის თხზულება – ლექსად თქმული „წამება წმიდისა მთავარ მოწამისა გიორგისი“, რომელსაც საფუძვლად უდევს ამავე სათაურის ქართული პროზაული ვერსია.

მის ნაწარმოებს რამდენიმე გადაწერილი ვარიანტიდან ვიცნობთ, რომელთა ნაწილი საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალური არქივის ფონდებშია დაცული. ყველაზე გამორჩეული მათ შორის მინიატურებით შემკული ვარიანტია, (ფ.1446; N373) რომელიც, ამავე წიგნზე აღნიშნული მფლობელი-სეული მინაწერებით თუ ვიმსჯელებთ, ირინე ერისთავის ქალს ეკუთვნოდა (“ქ. ერისთავის ქალის ირინესი არის, ახმაროს ღმერთმან”).

ირინე ერისთავი, როგორც მინაწერებიდან ჩანს, ვინმე ფარსადან ტავსარიძის ან ტაუსარიძის მეუღლე უნდა ყოფილიყო. ირინე სხვადასხვა გვერდზე თავისი ქალიშვილების ასაკს აღნიშნავს. მაგ., „ჩემს ანუზიას თექსმეტ მარტს გაუთავდა შეიდი წელიწადი. მერვეში ჩადგა... მის ... დედას ერისთავის ქალს დამიწერია ანუზია ტავ...იძის ქალის წელიწადი.“ (გვ.101, 138, 139). ყველაზე მნიშვნელოვანი, ალბათ, 79-ე გვერდის წარწერაა, სადაც საუკუნის აღნიშვნა ხდება: „ჩეს... ოცდაშვიდში გივარგობისთვის ... თოთხმეტი წელიწადი გაუთავდა ტა...რიძის ქალს.“ გამოდის, რომ ირინე ერისთავი XIX საუკუნეში ცხოვრობდა და ერთგვარი თითქოს ბავშვური კალიგრაფიისთვის დამახასიათებელი დაუდევრობით მიმოფანტულ მინაწერებს მის საკუთრებაში აღმოჩენილ XVII საუკუნის ხელნაწერზე აკეთებდა.

აღნიშნული თხზულების ავტორს - დათუნა ქვარიანს პოეტი მეფის, არჩილის „გაბაასებიდან“ ვეცნობით, (“სხვა მელექსეთ არ ვახსენებ... არც დათუნა ქვარიანსა”), საიდანაც ირკვევა, რომ ავტორი ქვარიანის პოეზიაზე არც ისე დიდი აზრისაა. თუმცა, ამასთანავე, თხზულება ინდივიდუალური პოზიციის გამოხატვის ნიმუშს წარმოადგენს. ავტორი თანამემამულეების საერო ცხოვრებით გატაცებისა და ხალხში სასულიერო მწერლობის როლის დაქვეითების გამო წუხს, დარდობს იმაზე, რომ ძველ სასულიერო წიგნებს, რომლებიც ხუცურადაა დაწერილი, მხედრულით ნაწერ საერო წიგნებს ამჯობინებენ. ალბათ სწორედ ეს არის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი იმისა, რომ ქვარიანმა დიდმოწამის ცხოვრება მხედრული დამწერლობით, ლექსის სახით მიაწვდინა მკითხველს.¹

თხზულებაში მოცემული დეტალების მიხედვით დგინდება, რომ დათუნა ქვარიანს აღნიშნული ნაწარმოები 1678-1680 წლების ფარგლებში შეუსრულებია.²

დათუნა ქვარიანი ლეჩხუმიდან, სოფ. ორხვიდან ყოფილა და გელათის მონასტერში მოღვაწეობდა. რაღაც დროს იგი გელათიდან გაუქმებიათ, ამის

*ილუსტრაციების წყარო: საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალური არქივი, ფ.1446; 373.

1 წმ. გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, თბ., 1991, გვ. 30, 31.

2 მ. ჩიქოვანი, ბერძნული და ქართული მითოლოგიის საკითხები, თბ., 1971, გვ. 236.

შემდეგ კი ოსმალებს მოუკლავთ.

ქვარიანის ნაწარმოები წმ. გიორგის „წამების“ უძველესი ქართული თარგმანებისა და „სასწაულების“ ტექსტებს დეტალურად მიჰყვება. მის თხზულებაში მხოლოდ შესავალია დამატებული, სადაც ის ცოდვით დაცემის ბიბლიურ სფეროზე გვიამბობს და იქვე ერთგვარ აღსარებასაც გვთავაზობს.

დათუნა ქვარიანის თხზულება პირველად სრულად 1991 წელს გამოცემულ, ე. გაბიძაშვილის მიერ შედგენილ წიგნში დაიბეჭდა. საფიქრებელია, რომ ავტორისთვის, ისევე, როგორც მ. ჩიქოვანისთვის, რომელმაც წერილი მიუძღვნა ამ თხზულებას, მხოლოდ XVIII-XIX საუკუნის ხელნაწერები იყო ცნობილი. მათგან XVIII საუკუნით დათარიღებული ნიმუში (H-2904) ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება. ამ ხელნაწერზე დართულია XVIII საუკუნით დათარიღებული ორი მინიატურა, რომელთაგან ერთ-ერთი „ბორბალზე წამების“ სცენას ასახავს. კომპოზიციით, მხატვრული დეტალებითა და სტილით ჩვენ მიერ განსახილველ მინიატურებთან ახლო მსგავსების გამო, შეგვიძლია ვთქვათ, ამ მინიატურების ავტორს ნიმუშად XVII საუკუნის მინიატურები უნდა ჰქონოდა. ხოლო 1848 წლით დათარიღებული ეკლესიის მსახურის ბართლომე ბიბლიურის მიერ გადაწერილი ნუსხა რომელიც, სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად ალ. ხახანაშვილის მეშვეობით გახდა ცნობილი, საისტორიო ცენტრალურ არქივში ინახება (ფ.1446. N127).

რაც შეეხება ჩვენ მიერ განსახილველ, საისტორიო ცენტრალურ არქივში დაცული პოემის დასურათებულ ვარიანტს, როგორც ზემოთ აღნიშნულიდან ჩანს, მას დასახელებული ავტორები არ გაცნობიან. გამოდის, რომ არქივში დაცული ნიმუში (ფ.1446; N373), რომელიც მინიატურების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის მიხედვით ზ. სხირტლაძემ XVII საუკუნით დაათარიღა, ქვარიანის ნაწარმოების შემცველი ყველაზე ადრეული ხელნაწერია და, ჩვენთვის ცნობილ ხელნაწერთაგან ერთადერთი, რომელიც იმავე საუკუნეშია გადაწერილი.

წმ. გიორგის ლექსად თქმული ცხოვრების ხელნაწერი ქადაგლზეა შესრულებული, მხედრულია. სათაურები სინგურითაა გამოყოფილი. ზომა: 21,5X16. ის 81 ფურცლისგან და 15 ე.წ. „ხალხური“ სტილით შესრულებული მინიატურისგან შედგება.

ხელნაწერი გარედან საკმაოდ დაზიანებული სტილიზებული, ერთგვარად კვეთილი ორნამენტებით შესრულებული ტყავის ყდით არის გაფორმებული. ორნამენტები მუსულმანური აღმოსავლეთის სახვითი ნიმუშებისათვის დამახასიათებლად ხვეულფოთლოვანი დეტალებით არის შედგენილი. ზოგიერთ ადგილზე ოდნავ დაუდევრად განლაგებული ვოლუტისებრ დახვეული წრებია ამოკვეთილი, რაც მსგავსებას ავლენს ამავე ხელნაწერის მინიატურების საერთო მხატვრულ ხასიათთან.

მინიატურა 1. უფლის ხელი სასწორით (ცოდვა-მადლი).³

პირველი მინიატურა წმინდა გიორგის ცხოვრების აღწერის დასაწყისშივე ჩნდება. ის ერთგვარად ჩარჩოდ გასდევს ტექსტს, რომელიც ფურცლის ქვედა ნახევარს იკავებს, ზედა ნაწილი კი ფერადოვანი ორნამენტით დატვირთულ კამარას უჭირავს. კამარის ზემოდან სამი ჯვარია აღმართული, ორად გაყოფილი

³ საეკლესიო მოხატული ხელნაწერი წიგნები, ქართულ ხელნაწერთა კოლექცია, საქართველოს ეროვნული არქივი., თბ., 2011, გვ. 53.

შეისრული თადის ცენტრიდან მაკურთხეველი მარჯვენა ეშვება, მის ქვეშ კი მარცხნივ ოდნავ გადაწონილი მართლმსაჯულების სიმბოლო - სასწორია წარმოდგენილი. მარჯვენა მხარეს სასწორის პინასთან მიკრული ჩიტის მსგავსი ფიგურაა გამოსახული, რომლისკენაც თადიდან გამომავალი, მეორე ხელის მტკვანი მიუთითებს.

მარცხენა მხრიდან კიდევ ერთი მაკურთხეველი მარჯვენაა გამოსახული, რომელიც პირდაპირ სასწორისკენ მიუთითებს. კამარის კედლებს დატანილი, სადა ფოთლოვანი ორნამენტი ცისფერ ფონზე ღია წითელი და ოქროსფერი, თითქოს ჩაღვრილი ფერებითაა შესრულებული.

კამარას, მასზე წარმოდგენილ ჯვრებსაც ერთგვარი კბილანებისებური წვრილი წრეებით შექმნილი მოჩარჩოება გასდევს (ეს დეკორატიული დეტალი ზოგადად ამ მინიატურების გაფორმებაში ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს)

მინიატურა 2. ხელი მტრედით

წარწერის ბოლოს, უცნაური ფორმის, თითქოს ერთგვარი დიობიდან გამომავალი – ხელია გამოსახული, რომელსაც მტრედი⁴ უპყრია. ეს მცირე დეტალი კბილანებიანი დეკორატიული ელემენტებითაა გაფორმებული. მტრედი სულიწმინდის სიმბოლოა და საფიქრებელია, რომ ეს გამოსახულება მამა ღმერთისაგან სული წმინდის გამომავლობასთან დაკავშირებული მინიშნება იყოს.

მინიატურა 3. მრავალფიგურიანი კომპოზიცია შუბებით

ამ მინიატურაზე წარწერის ქვეშ, გვერდიგვერდ მდგომი ერთმანეთს მჭიდროდ მიკრული, ოთხ მწკრივად გაყოფილი, წელსზედა ფიგურებია წარმოდგენილი, რომელთა რიცხვი 36 აღწევს. სრულად, მთელი სხეულით მხოლოდ წინა რიგებში მოცემული ფიგურები არიან გამოსახულნი. ამ ერთმანეთზე მიკრული, გულუბრყვილო გამომეტყველების მქონე ფიგურების ზემოთ ფერადოვანი რომბებით შექმნილი, ქვემოთ ჩაუკეტავი მოჩარჩოებაა მოცემული, მის ქვეშ კი სხვადასხვაგვარად შეფერილი შუბებია გამოსახული. ვიწრო შარავანდის მსგავსი რკალების მორთულობა და ფერადოვნება ფიგურების რიგის მიხედვით იცვლება.

კომპოზიციას კეტავს კბილანებისებრი დეკორატიული მოჩარჩოება, რომელიც კონტურის სახით მიჰყვება კომპოზიციის რკალს და თითქოს ერთ სივრცეში აქცევს მას.

აღნიშნულ მინიატურაზე წარწერების გარჩევა თითქმის შეუძლებელია. შესაბამისად, საინტერესოა, თუ რის საფუძველზე ეწოდა ამ სცენას „წმ. მხედართა დასი“ განსახილველ ნამუშევრებზე დღემდე გამოქვეყნებულ ლიტერატურაში.

მინიატურა 4. მაცხოვარი

წარწერა: „იესუ ...არ“

მაცხოვრის სრულიად უჩვეულო, წიგნით გამოსახული ფიგურა, რომელზეც იკითხება „იესუ ...არ“, აღმოსავლურ ყაიდაზე, ფეხმორთხმით არის წარმოდგენილი. მარცხენა ხელით წიგნს ეყრდნობა, მარჯვენა კი აწეული აქვს დაახლოებით ისე, როგორც მაკურთხეველი ქრისტეს გამოსახულებებში გვხვდება. მისი

4 დასახ. ნაშრომი, გვ. 54.

5 საეკლესიო მოხატული ხელნაწერი წიგნები, ქართულ ხელნაწერთა კოლექცია, საქართველოს ეროვნული არქივი., თბ., 2011, გვ. 56.

ფიგურა კომპოზიციის ქვედა ნაწილშია მოცემული და სამ რკალად შეკრული, ბოლოში წაწვეტებული თაღითაა შემოზღუდული. ღია ყავისფერი სამოსი, ისევე როგორც შარავანდი (?), წითელყვავილოვანი ორნამენტითაა გაფორმებული.

ფიგურის მსგავსი განთავსება, შეისრული თაღი, სადა კონტურული ნახატი ასოციაციას იწვევს `ვეფხისტყაოსნის` XVII საუკუნით დათარიღებულ თავაქარაშვილისეულ მინიატურებში ასახულ ლევან II დადიანისა თუ სხვა რამდენიმე ცენტრში მოქცეულ ფიგურასთან. მაცხოვრის სტილიზებული თაღის ორსავე მხარეს ლურჯ ფონზე ორ ვარსკვლავსა და ნახევარფრთის მსგავს დეტალებს ვხვდებით. ხოლო კომპოზიციის ზედა ცენტრალურ ნაწილში მაცხოვრის თაღის ზემოთ ფრინველის მოზრდილი ფიგურააა მოცემული, რომელიც ასევე მსგავსი თაღითაა შემოზღუდული. თვით თაღი კი, ორივე მხრიდან პალმისებრ გაშლილი დეტალით სრულდება და ხეების ასოციაციას იწვევს. სავარაუდოდ, ეს სამოთხის სიმბოლური გამოსახულებაა.

აღნიშნულ კომპოზიციაში მაცხოვარი უწვევრულია. ქრისტეს უწვევროდ გამოსახვა მართალია ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლებში, ელინური ტრადიციების საფუძველზე ხდებოდა, მაგრამ აქ ამგვარი იკონოგრაფიული სახეობა ავტორისეულ ინტერპრეტაციას უნდა მიუთითებდეს.

მინიატურა 5. წმ. გიორგის ძელზე დაკიდება.

წარწერა: „...წმინდის გიორგის ძელზედან დამოკიდება.“

ტრადიციული იკონოგრაფიის მიხედვით,⁶ ძელზე დაკიდების სცენაში წმ. გიორგის ფიგურა მხოლოდ ორ ჯალათთან ერთად არის ცენტრში გადმოცემული. ჩვენს მინიატურაში კი განსხვავებულ სურათს ვხედავთ. კომპოზიციაში ახალი პერსონაჟები ჩნდებიან. ერთნი შუაში მცირე მრგვალი თაღით დასრულებულ ოთხკუთხეოვან ნახევარმოჩარჩოებაში არიან მოქცეულნი, რომელიც შიგადაშიგ გაფერადებული ნახევარფრთისებრი ორნამენტებითაა მორთული. თაღის ფორმას მხედრული ასოებით დაწერილი სტროფის სათაური მიჰყვება: „კარი პირველი „ (კბილანებისებრი დეტალებიც) კომპოზიციის მარცხენა მხარეს სამ რიგად განაწილებული ფიგურებია მოცემული (წმ. მხედრების გამოსახულების მსგავსად). მათ ზემოთ კი, სხვადასხვა დონეზე გამოსახული შუბები ჩნდება, რაც ერთგვარ დინამიზმს სძენს მინიატურას. აღნიშნულ ფიგურებთან მარჯვენა კიდეში ჯალათის გამოსახულებაა, რომელიც მოკაუჭებული ბასრი იარაღით გვერდს უსერავს წმინდანს. რაც შეეხება კომპოზიციის მარჯვენა კიდეში მოცემულ ორ ფიგურას, მათგან ერთ-ერთი, რომელიც მოწამესთან ახლოს დგას, ასევე ბასრი იარაღით აწამებს მას. ზემო მწკრივში მოცემული ფიგურებისგან განსხვავებით, მათ წაწვეტებული ფორმის ქუდები ხურავთ.

წმ. გიორგის ფიგურას ხალხური ოსტატისთვის დამახასიათებლად თავთან შედარებით მოზრდილი ტანი აქვს, რომელიც ორივე მხარეს ერთგვარი შტრიხებითაა დასერილი, რაც ჭრილობებს უნდა აღნიშნავდეს. მის ფიგურასთან ჯვარია მოცემული, რომელზეც გადაკიდებული ბაგირის ერთი ბოლო მოწამის მაჯაზეა შემოხვეული, მეორე ბოლო კი მარჯვნივ მოცემული ფიგურებიდან ერთ-ერთს უჭირავს. ჯვარი საფეხუროვან კვარცხლბეკზე დგას. წმ. გიორგის ცხოვრების აღნიშნული სცენის იკონოგრაფიაში ის, ძირითადად ძელზე გაკრულად გამოსახება, აქ კი ჯვარია მოცემული. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ

6 Чубинашвили Г. Н., Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959.

ძველ ქართულად „ძელი“ აღნიშნავს მოკვეთილ ხეს. ახალ აღთქმაში რამდენიმე ადგილზე მითითებული სიტყვა „ძელი“ მხოლოდ იმას გულისხმობს, თუ რა მასალისგან იყო დამზადებული ქრისტეს ჯვარი. ჩანს, მინიატურების ავტორი ეყრდნობა სიტყვა „ძელის“ ეტიმოლოგიას, მას ჯვართან აიგივებს და ამ ნიშნით ქრისტეს მიერ გამოსხნის დოგმატის ჩართვასაც ახერხებს კომპოზიციაში.

მინიატურა 6. ლოდის დადება

წარწერა: „წმინდას გიორგის ლოდი დადევს და ფურცლის სიმძიმედა გასუბუქდა“

წმ. გიორგის წამების ამსახველი სცენა – ლოდის დადება, ჩვენ მიერ განსახილველ მინიატურაში ტექსტში ჩართული კომპოზიციის სახით, მოჩარხობის გარეშე არის წარმოდგენილი. ჰორიზონტალურ მდგომარეობაში, ერთგვარი ბავშვური იერით გადმოცემული წმინდანის ფიგურას ღია მწვანით შეფერილი ლოდი ფარავს, მის ფეხებთან კი ორი გულუბრყვილო იერის მქონე ჯალათია გამოსახული.

მინიატურა 7. ურმის თვალზე წამება

წარწერა: „წმინდა გიორგი ურმის თვალზედა შეაგდეს.“

წმ. გიორგის ურმის თვალზე წამების კომპოზიცია ფურცლის ქვედა ნახევარში, ტექსტის ქვეშ არის მოცემული. ემბაზისებრი ფორმის, წაწვეტებული საჭრეთელების მქონე სადგამის ზემოთ, ბორბალზე გადამხობილი წმ. გიორგის მორკალული ფიგურაა წარმოდგენილი. მას ორსავე მხარეს თითო ჯალათი აკრავს, რომლებიც ბაგირით ხელში ატრიალებენ ბორბალს. მათ, ისევე როგორც განხილული მინიატურების ჯალათებს, წაწვეტებული ფორმის ქუდი ახურავთ - ამ შემთხვევაშიც ისინი კბილანებისებრი მოტივებითაა გაფორმებული.

მინიატურა 8. წმ. გიორგის მიერ მკვდრის აღდგინება

წარწერა: „წმინდა გიორგიმ სამასის წლის მკუდარი აღადგინა ...“

მინიატურა მრავალფიგურიაანია. სცენის ზედა ნაწილში ფრთაშესხმული წმ. გიორგის ღიდი ზომით გამორჩეული გამოსახულება იკითხება. მარჯვენა ხელში ხმალი უჭირავს, მარცხენაში კი, მცირე ზომის ფიგურა. მკლავთან დეკორატიული სახის ფარია მოცემული. წმინდანის საჭურველი დაწვრილმანებული კბილანებით არის დასერილი. წმინდანი ფეხით ადგას ფიგურას (მიცვალებულს?). მის ტანს გადაჰკვეთს ნაგებობა, რომელიც, მეორე მხრივ, თითქოს კომპოზიციის ფონიცაა. წმინდანის ფიგურის მოზრდილი სხეულით, ხმლით, ფრთებითა და სახეზე ღიმილით გამოსახვა ტრიუმფალურ განწყობას წარმოქმნის. კომპოზიციის მარცხენა ქვედა ნაწილში სუდარაში გახვეული თვალღია მიცვალებულია გამოსახული, ქვედა მარჯვენა ნაწილში კი ქალის მავედრებელი (სავარაუდოდ) ფიგურა გვხვდება. აღნიშნულ მინიატურაში წარწერებია ჩართული.

მინიატურა 9. კერპთა შემუსვრა

წარწერა: „წმინდა გიორგიმ კერპნი დააქცია და ეშმაკები გარდაანთხია ოხრად.“

კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს წმ. გიორგის ფიგურაა მოცემული, რომელსაც მარცხენა ხელში სავარაუდოდ კრიალოსანი უჭირავს, მარჯვენა კი, (გაურკვეველი ნივთით) კერპებისკენ აქვს გაწვდილი. ტექსტის თანახმად წმინდანმა ჯვრის გარდასახვით შეძლო კერპების დამხობა, რომლებშიც ეშმაკები იყვნენ დაგანებულნი (“რამეთუ ყოველნი ღმერთნი წარმართთანი ეშმაკ არიან“ - ფსალმ.95:5) ერთ-ერთი კერპი ერთგვარ პოსტამენტზეა აღმართული, ხოლო და-

ნარჩენი სამი, სხვადასხვა მხარეს აყირაგებულად, ვარდნისას არიან მოცემულნი. მათი იდენტიფიცირება ლურჯი ფერით, ბრჭყალებიანი ხელ-ფეხითა და თავზე ერთგვარი დაკბილილი მოკაუჭებული ნიშნებით ხდება. ამ კომპოზიციაშიც ტექსტია ჩართული.

მინიატურა 10. დედოფალ ალექსანდრას თავისკვეთა

წარწერა: „თავის კუეთა დედოფლის ალექსანდრასა.“

გამოსახულია ორი ფიგურა. ჯალათს აქაც აღმოსავლური ყაიდის წაწვეტებული ქუდი ჰხურავს და წელზე ქამარი აქვს ვიწროდ შემოჭერილი. ის ხმლით ხელში თავს კვეთს დედოფალ ალექსანდრას. მოკვეთილი თავი მისსავე ფეხებთან არის მოცემული. დედოფლის დაწვებს წინამო (იგივე მაწაკი, დულამბარი – დაწვის შემამკობელი თმა) ფარავს. ალექსანდრას სახეზე მარტივი რკალით ღიმილია გამოსახული, რითაც ავტორი დედოფლის სულიერ, ჭეშმარიტ გამარჯვებაზე მიგვანიშნებს. გარდა ამისა, აღნიშნული დეტალი ხაზს უსვამს, რომ მინიატურების ავტორი ტექსტს ეყრდნობა. სტროფის სულისკვეთება, სადაც დედოფლის თავისკვეთაა მოცემული, ვიზუალური სახით ჩვენ მიერ განსახილველ მინიატურაშია ხორცშესხმული:

“სანატრელი დედოფალი, ვითა მთვარე გავსილიყო
წმინდის თანა ილოცვიდა, სიხარულით აღესილიყო,
წამებასა იგონებდა, მისთვის ძნელად ადვილ იყო,
ილოცვიდა ქრისტე ღმერთსა, ვარდივითა გაშლილიყო.”

მინიატურა 11. წმ. გიორგის მიერ შუბის, ფარისა და ხმლის მოხსნა

წარწერა: „წმინდა გიორგი ილოცავსა. შუბიდა
ფარი დახრმალი მოიხადა და ...“

წმ. გიორგი ორანტად დგას. მის გვერდით ფარი, ხმალი და შუბია მიმობნეული. ღია მწვანე დეტალებით დატვირთულ, წელზე ვიწროდ შემოჭერილი ქამრით, წითელი სამოსით გამოსახული წმ. გიორგის არაპროპორციულად დაგრძელებული ფიგურა, წარდგენითი დგომით, ფართო თვალებითა და მომღიმარი, უშუალო გამომეტყველებით საზეიმო, სასიხარულო განწყობის მომცველია.

მინიატურა 12. წმ. გიორგის თავისკვეთა

წარწერა: „თავის კუეთა წმინდის გიორგისა.“

ალექსანდრა დედოფლის თავისკვეთის კომპოზიციის დარად ხმაღმო-მარჯვებული ჯალათი აქაც მსგავს სამოსსა და პოზაშია წარმოდგენილი. თავ-მოკვეთილი სხეულიდან და თავიდან აქაც წერტილებითა და ხაზებით გადმოცემული სისხლი მოსჩქეფს თითქოს. კომპოზიცია ასევე ტექსტშია ჩართული.

მინიატურა 13. ლასია ქალაქის სასწაული

წარწერა: „წმინდა გიორგიმ ლასის ქალაქი მოაქცია...“

ამ კომპოზიციის შემუშავებული იკონოგრაფიის თანახმად, მხედარი წმ. გიორგი მარცხენა ნაწილში გამოისახება, დანარჩენი ფიგურები კი მარჯვნივ. ჩვენ მიერ განსახილველ ძეგლში პირიქითაა: ორ სივრძივ ნაწილად დაყოფილ კომპოზიციაში, მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილი ცხენზე ამხედრებული, ცალ ხელში სადავემომარჯვებული წმ. გიორგი შუბით განგმირავს მრავალრკალად დაგორგლილ გველეშაპს, რომელიც ცხენის უკანა ფეხებსაც ეხვევა და ერთგვარ დინამიზმს ქმნის ნახატში. ამავე მიზანს ემსახურება შთამბეჭდავი და ცოცხალი ხასიათის მატარებელი დეტალი – წმინდანის ზურგს უკან მოცემული თითქოს

აფრიალებული მოსასხამი. წმინდანის, ცხენისა და გველეშაპის ფიგურები საუ-
მაროდ დეტალიზებულია.

კომპოზიციის მარცხენა მხარეს სიგრძივად მოცემულია შენობა, რომლის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილია გვირგვინოსანი მეფის ასული, რომელსაც მიბმული მიჰყავს წმ. გიორგის მიერ დამარცხებული გველეშაპი, ხოლო ზედა ნაწილში ქალის მშობლები არიან გამოსახულნი, რომელთაგან ერთ-ერთი – მეფე, ტრადიციული იკონოგრაფიისამებრ, გასაღებს გადასცემს წმინდანს.

მეფის ასულის სამოსი ერთგვარი ფრთისებრი ორნამენტებითაა მორთუ-
ლი. მისი ღაწვები ისეთივე წინამოთია (ღულამბარი, მაწაკი) შემკული, როგორც
ალექსანდრა დედოფლის გამოსახულებაში შეგვხვდა. თმაც ისეთივე ხეული და
გრძელია, როგორც ამ უკანასკნელთან.

მინიატურა 14. იონა წინასწარმეტყველის სასწაული

წარწერა: „ვეშაპმა იონა ჩაყლაპა“

იონა წინასწარმეტყველის ნახევარფიგურა, ფერადოვანი ორნამენტებით
გაფორმებული გველეშაპის ხახიდან ამოდის თითქოს. მისი ხელები გაწვდილია
გველეშაპისკენ. წინასწარმეტყველის გულუბრყვილო გამომეტყველება ამბაფრებს
პოზის უჩვეულობის შეგრძნებას. გამოსახულება ტექსტის ქვეშაა მოცემული.

მინიატურა 15. ყრმის ტყვეობიდან დახსნა.

წარწერა: „წმინდა გიორგის საყდარი“

მსგავსად „ლასია ქალაქის“ სცენისა აქაც, ცხენზე ამხედრებული წმ.
გიორგია მოცემული. საინტერესო ის არის, რომ ტრადიციული იკონოგრაფიული
სქემისაგან განსხვავებით, აქ კომპოზიციის მარცხენა ზედა ნაწილში ტაძრის
გამოსახულებას ვხედავთ. როგორც ჩანს, ავტორი ამ შემთხვევაში ტექსტის იმ
ადგილს ეყრდნობა, სადაც მოთხრობილია სასწაულის შემდეგ თუ როგორ გაე-
მართა ყველა წმ. გიორგის ტაძარში მისთვის მადლობის აღსაველენად.⁷

წმ. გიორგის ფიგურას მარცხენა ხელში სადავე უჭირავს, ხოლო მარჯვე-
ნათი, ტაძრისაკენ მიუთითებს. წმინდანის ფიგურის უკან, ტრადიციისამებრ ყრმაა
მოცემული, რომელსაც ხელთ ღოქი უპყრია.

ტაძარი თითქოს ჭრილშია წარმოდგენილი. მისი სტრუქტურული ნაწილე-
ბი სხვადასხვა ფერით არის გამოყოფილი, გუმბათი თითქმის ტაძრის ნახევარ-
რი სიგრძის სტილიზებული ჯვრითაა დაგვირგვინებული. კომპოზიციის ქვედა
ნაწილში გაშლილ სუფრასთან შვიდი ფიგურაა მოცემული. სუფრის თავთან
გამოსახულ ფიგურას ცალ ხელში ღოქი, ხოლო მეორეში აწეული თასი უპ-
ყრია. მავედრებელთა ჯგუფი ერთმხრივია მიმართული. წმ. გიორგისა და მის
გარშემო მყოფთა მომღიმარი სახეები კომპოზიციაში საზეიმო განწყობას ქმნის.
სუფრასთან გამოსახული დეტალები ეროვნული კუთვნილების გადმოცემას უწყ-
ობს ხელს.

განსახილველი მინიატურები, მიუხედავად მათი არაპროფესიონალური
მხატვრული გამომსახველობისა, ერთგვარი ხაზობრიობით, ფერთა სისადავითა
და მსუბუქი კომპოზიციებით, უფრო მეტ სიახლოვეს აგვენს ადრეული ეპოქის
ე.წ. გრაფიკული ტიპის ხელნაწერებთან და XI საუკუნის იმ მინიატურებთან,
რომლებშიც ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ტენ-

7 Е. П. Привалова, Павниси, Тб., 1977, გვ. 92.

დენციები, ჩამოყალიბებული სახითაა წარმოდგენილი.⁸

ის ასევე უახლოვდება ქართულ მონუმენტურ მხატვრობას, რომელიც სახვითი ამოცანების ცვლილებების პროცესში მაინც ინარჩუნებდა საგანგებო ქრისტიანულ მნიშვნელობას. სწორედ ამის მაგალითს წარმოადგენს ქართული მონუმენტური ფერწერის ცალკეული ჯგუფი, რომელიც „ხალხური მხატვრობის“ სახელით არის ცნობილი.

“წმ. გიორგის ლექსად თქმული ცხოვრების“ მინიატურები XVI-XVII საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებული ე.წ. „ხალხური“ ნაკადისგან განსხვავებით, უფრო მეტად დაუხვეწავია, თუმცა ერთგვარი ტექნიკური ლაფსუსების მიუხედავად, მნახველი პირველი შეხედვისთანავე გრძნობს შემოქმედებით ენერგიას, რაც ერთ-ერთი საფუძვლიანი არგუმენტია იმისა, რომ ეს მხატვრობა ქართული ხალხური სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშთა შორის ჩაითვალოს.

ხალხური ხელოვნება ეროვნული ელემენტის აქტივობას გულისხმობს⁹. შესაბამისად, ჩვენს ძეგლშიც მკაფიოდ შეიგრძნობა ეროვნული ხასიათი. ქართული ტიპაჟი, სახეების გამომეტყველება, ნუშისებრი თვალებით, სიახლოვე ეროვნულ მონუმენტურ მხატვრობასთან, ეროვნული შემოქმედებითი სულისკვეთების წარმოჩენას უწყობს ხელს.

მარტივი მხატვრული ენით ავტორი გადმოგვცემს ნაწარმოების ქრისტიანულ არსს. ჩანს, საღვთისმეტყველო მინიშნების წარმოჩენის მიზნით - წმ. გიორგის ძელის ნაცვლად ჯვრის გამოსახვით, ავტორი ვიზუალურ სიმარტივეს - არსობრივ, საზრისისეულ სირთულეს უპირისპირებს, რასაც ერთგვარი გულწრფელობითა და უშუალოდ ახორციელებს.

რაც შეეხება ტრადიციული კანონიკური ფორმებიდან გადახვევის ტენდენციას, რწმენის თვალთახედვის კუთხის ცვლილებით უნდა იყოს გაპირობებული, რაც ზოგადად გვიანი შუა საუკუნეების ხალხური მხატვრობის დამახასიათებელ ნიშნად გვევლინება. ეს პროცესი, ჯერ კიდევ XIII საუკუნიდან იღებს სათავეს, როდესაც ქართულ მინიატურაში თავს იჩენს ისეთი დეტალების გამოსახვა, რომლებიც ყოფით, მიწიერი ცხოვრებას უკავშირდება.

XVII საუკუნის პროფესიული ნაკადის მინიატურისტიების კანონიკური ტრადიციების საფუძველზე შექმნილი, რამდენადმე მექანიკურად კალკირებული ნამუშევრებისგან განსხვავებით, ჩვენი მინიატურების ავტორი სადა ფორმების საშუალებით რაღაც ახალს, უფრო მეტად ცოცხალ ხელოვნებას ქმნის.

ფიგურათა პოზები, რომლებიც ხშირად თითქოს ბავშვური მექანიკური შეცდომებით არის გადმოცემული, არ იწვევს დაძაბულობის განცდას და ერთგვარი სიმსუბუქით ხასიათდება. ეს, ალბათ, ქალაქის ფონზე მოცემული შავი კონტურით შემოფარგლული ფორმებითაც მიიღწევა. მკვეთრი ხაზი ამ ძეგლისთვის და შეიძლება ითქვას, როგორც ხალხური მხატვრობისათვისაც ერთ-ერთ ძირითად დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს.¹⁰

განსახილველი ძეგლის მინიატურებში ერთ-ერთი ყველაზე თვალში საცემი ფიგურების მნიშვნელოვნებით გამორჩევაა და სწორედ ამ პრინციპით უახ-

8 ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ., 1970, გვ. 10.

9 ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 12.

10 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 380.

ლოვდება ყველაზე მეტად კედლის მხატვრობის ნიმუშებს.

განსახილველ ძეგლში მაყურებლისაკენ მიმართული ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურები უშუალო სიახლოვეს ქმნის მნახველთან, რაც საკრალურის გაუბრალოების პროცესის ერთ-ერთ გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს.¹¹

კოლორიტი სულ რამდენიმე ღია ფერის მონაცვლეობით იქმნება. ფერები გამჭვირვალეა და ლოკალური. რიტმულად განაწილებულ ფერადოვან აქცენტებს დინამიზმი შემოაქვს. განსხვავებული ფერების მონაცვლეობა სიჭრელის შთაბეჭდილებას როდი ქმნის, პირიქით, ერთიანი ფერადოვანი განწყობის წარმოქმნელია.

რაც შეეხება ანტურაჟს, ისიც სადა, უბრალო და ამასთან - განზოგადებულ იერს ატარებს. ძნელია ეროვნულ ნიშნებზე საუბარი, თუმცა „ყრმის გამოსხნის სცენაში“, ჭრილში გამოსახული ეკლესია ქართული ტაძრისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით არის მოცემული.

განსახილველ მინიატურებთან სტილურად ყველაზე დაახლოებული ნამუშევარი „ვეფხისტყაოსნის“ მამუკა თავაქარაშვილის მიერ გადაწერილი და მოხატული ნუსხაა, რომელიც ლევან II დადიანის კარზე, მისივე შეკვეთით შეიქმნა 1646 წელს (ხელ. ეროვნული ცენტრი. H-599).

განსახილველი ნამუშევრები, ხშირ შემთხვევაში, ჩარჩოს გარეშეა მოცემული. ფიგურები თავისუფლადაა გაბნეული სიბრტყეზე. თავაქარაშვილი და ჩვენი მინიატურების ავტორიც ირანული მინიატურისათვის დამახასიათებელ ხალიჩისებური დასურათების პრინციპს უგულვებელყოფენ და ამ ნიშნით უახლოვდებიან კედლის მხატვრობის ნიმუშებს. სიბრტყის წმინდა დეკორატიული აღქმის ნაცვლად, აქ სრულ სიბრტობრიობასთან ერთად, გარკვევით იქმნება სურათოვნების შთაბეჭდილება.¹²

დასახელებულ ძეგლებს ფერთა სისადავეც აერთიანებს, რითაც ისინი ახლოს დგანან ქართული მინიატურების ადრეულ ნიმუშებთან. არ იგრძნობა სიჭრელე. ჩვენი მხატვარი მხოლოდ ოთხი ფერის მონაცვლეობით აგებს მინიატურათა საერთო ფერადოვნებას: ღია მწვანე, ლურჯი, ყავისფერი და სინგური, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში ღია ვარდისფრის სახით არის წარმოდგენილი. თუმცა ნახატში წამყვან როლს, ისევე როგორც ეს თავაქარაშვილისეულ მინიატურებშია, კონტური ასრულებს.

განსახილველი ძეგლი მაირანიზებელ მინიატურების გავლენისგან უფრო თავისუფალია და თვითმყოფადი, ვიდრე თავაქარაშვილისეული ნუსხის მინიატურები. მაგალითისთვის უნდა აღვნიშნოთ ის, რომ ამ უკანასკნელში გამოსახული ცხენები ფორმით უფრო უახლოვდებიან აღმოსავლურ მინიატურებში მოცემული ცხენების ფიგურებს, უფრო დახვეწილნი და გამართულად სტილიზებულინი არიან, ვიდრე ჩვენს მინიატურებზე მოცემული ცხენები.

ჩვენთან ფორმებიც უფრო გამარტივებულია და გაუბრალოებული, შესაბამისად ჩვენი ძეგლი უფრო ემიჯნება აღმოსავლურ მინიატურას და თავისთავადი ხდება, რაც უფრო მეტად აახლოვებს მას ხალხურ ხელოვნებასთან.

მიუხედავად იმისა, რომ თავაქარაშვილისეულ მინიატურებში გარეშე

11 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 380.

12 ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატურა, თბ., 1976, გვ. 34

გავლენებისაგან განთავისუფლების პროცესი აშკარად შეინიშნება, მასში მინიმალურად იჩენს თავს ირანული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, რაც განსაკუთრებით პერსონაჟთა სახეების გადმოცემისას შეიმჩნევა. ამ ნიშნით ის განსხვავდება ჩვენ მიერ განსახილველი მინიატურისგან.

სამოსი, განსახილველ მინიატურებში ისეთი სისადავით არის წარმოდგენილი, რომ ცალკეულ შემთხვევებში განზოგადებულ სახედაც აღიქმება. მიუხედავად ამისა, განსხვავებები შეიმჩნევა ქართულ და აღმოსავლურ ტანსაცმელს შორის (წაწვეტებული ფორმის ქუდებით წარმოდგენილი ჯაღათების ფიგურები).

XVII საუკუნის სამეფოებად და სამთავროებად დანაწევრებულ, ირანისა და ოსმალეთის გავლენის ქვეშ მყოფი ქვეყნის ხელოვნებაში ადრინდელ ნიმუშებთან დაბრუნების ტენდენცია არა მარტო მინიატურისთვის და კედლის მხატვრობისთვის იყო ორგანული, არამედ ხუროთმოძღვრებისა და ჭედური ხელოვნებისთვისაც. ამ უკანასკნელშიც ორად გახლეჩილი სტილისტური ნაკადის არსებობას აქვს ადგილი. ერთი, რომელიც უფრო ადრინდელი ნიმუშებით არის შთაგონებული და მჭიდროდ ცდილობს დაუკავშირდეს ძველ ტრადიციებს, ხოლო მეორე, უფრო ეპოქისეულია და მეტად დაქვემდებარებული უცხოური გავლენებს. ის ფაქტი, რომ ერთიანი სტილის რღვევის შედეგად ჩნდება ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ნაწარმოებები,¹³ ქვეყნის პოლიტიკურად დაშლილობის გამოხატულებადაც შეიძლება ჩაითვალოს.

ეროვნულ-პატრიოტული მოტივის წინ წამოწევა XVII საუკუნის პაგიო-გრაფიულ-ჰიმნოგრაფიული მწერლობისთვისაც ძირითად დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს. ამ პერიოდის სასულიერო პოეზიისათვის ქართველ წმინდანთა ჰიმნების შექმნა ძირითად მიზნად იქცა.¹⁴

ეროვნული ელემენტის აქტივობა, ფესვებთან დაბრუნება, ჩვენ მიერ განსახილველ მინიატურებში, ალბათ, გაუწაფაობის გამო ნაკლებად გააზრებულია, თუმცა თავად ეს მოვლენა, ცოცხალი, ბუნებრივი შემოქმედებითი პროცესის ლოგიკურ გამოხატულებად იქცა. მართალია პროფესიულმა დონემ იკლო, მაგრამ თითქოს სწორედ ტექნიკური გაუწაფაობა გახდა ეროვნული თავისებურებების შენარჩუნების წინაპირობა.

გვიანა შუა საუკუნეებში „ამსოფლიური“, საერო საწყისის წინ წამოწევა, რაზედაც ასე სწუხს თავად დათუნა ქვარიანი, შეუქცევადი პროცესი აღმოჩნდა. ის ფაქტი, რომ ქვარიანს უწევს წმინდანის ცხოვრების ლექსად გარდათქმა, წმინდანის კანონიკურად დადგენილი ისტორიის საერო ენით გადმოცემა, სულიერი კრიზისზე მიუთითებს და მსგავსად მინიატურების ავტორისა, რომელიც უბრალო მხატვრული ენით გადმოგვცემს მთავარ სათქმელს, ქვარიანიც, ქმნის ნაწარმოებს, რომელიც ქრისტიანული სწავლების სიდრმისაგან დაშორებული მკითხველისთვის არის გათვალისწინებული. სასულიერო ჰიმნების საერო ენაზე გადმოცემის პროცესი დავით გურამიშვილის პოეზიაში ჰპოვებს გაგრძელებას. როგორც კორნელი კეკელიძე აღნიშნავს, „ტკბილი“ ლექსებით დ. გურამიშვილმა რამდენადმე ხელი შეუწყო საზოგადოებაში რელიგიური აზრების პოპულარიზაციას“.

13 თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი. ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ. 1980, გვ. 13.

14 მ. ქავთარია. ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან XVII-XVIII სს., თბ., 1977წ., გვ. 17.

მიუხედავად საკრალურობის განცდის ცვლილებისა, გვიანი პერიოდის ქართული ხალხური ხელოვნების ავტორები, თავიანთ ნაწარმოებებში ცოცხალი, უშუალო, არამექანიკური საშუალებებით ახერხებენ წარმოადგინონ ღვთაებრივი, რაც საბოლოოდ ქრისტიანული აზროვნების ცხოველმყოფელობაზე მიანიშნებს.

XVII საუკუნის ქართული მინიატურის ერთ-ერთი მიმართულება, რომელიც ძირითადად ეროვნულ მხატვრულ პრინციპებზე დგას და ხალხურობისკენ არის მიდრეკილი, განვითარების გარკვეულ უწყვეტ ჯაჭვს მიჰყვება და დაკავშირებულია ამავე პერიოდის კედლის მხატვრობის ხალხურ ნაკადთან. ეს მოვლენა XVII საუკუნეში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების, ერის ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნების სურვილის ფონზე მიმდინარეობდა.

Ekaterine Vekua

Miniatures of `Vita of St. George in Verse~ at the Central Historical Archive of Georgia

Illuminated manuscript of the Vita of St. George in verse (1678-1680), a work by Datuna Kvari-
ani, 17th c. poet, is kept in the funds of the Central Historical Archive of Georgia. A small-size
(21,5 x 16 cm.) book written on paper and set in leather binding is adorned with the 15 con-
temporary miniatures. These are: 1. Hand of the Lord with the scales; 2. Hand with the dove; 3.
St. equestrian Warriors; 4. The Saviour (unusual iconographic type – represented as beardless
youth, seated cross-legged in the Paradise); 5. Martyrdom of St. George on the Pier (multi-fig-
ure expanded version, with St. George hanging on the cross); 6. Martyrdom of St. George with
a boulder; 7. Martyrdom of St. George on a wheel; 8. Resurrection of the dead by St. George;
9. Destruction of idols by St. George; 10. Beheading of Queen Alexandra; 11. St. George taking
off a spear, a sword and a shield; 12. Beheading of St. George; 13. Miracle of St. George at La-
sia city (traditional, although reversed scheme); 14. Miracle of Jonas; 15. Church of St. George
(Rescue of the youth – usual scheme is supplemented by the church, where the rescued youth
goes to pray). Miniatures executed in simple artistic modes show affinity with the miniatures of
`The Knight in the Panther's Skin~ illuminated by Mamuka Tavakarashvili in 1646 (however,
contrary to the latter, they have less in common with then `fashionable~ Persian painting); at
the same time, they share common features with the murals of the so called `vernacular trend`,
on the one hand, reflecting vitality of the Christian thought (similar to the case of these murals),
and, on the other (similar to the text proper, which is a `folklore~ version of the hagiographic
subject) indicating increase of the secular aspirations.



სურ. 1. მრავალფეურიანი კომპოზიცია შუბებით



სურ. 2. მაცხოვარი



სურ. 3. წმ. გიორგი ძელზე



სურ. 4. ლოდის დაღება



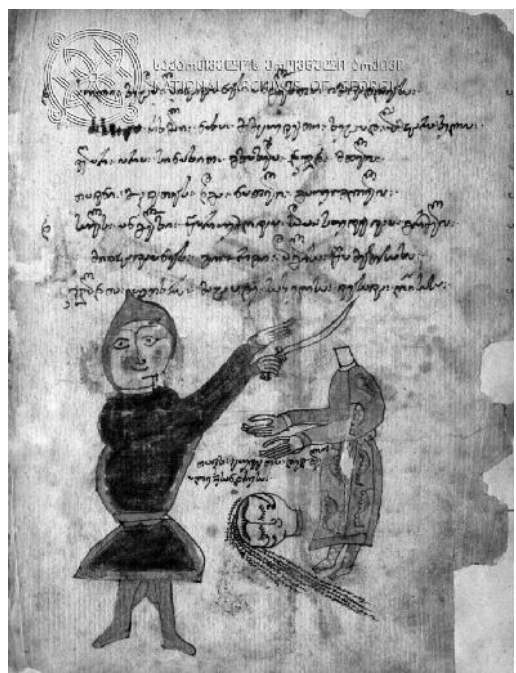
სურ. 5. ურმის თვალზე წამება



სურ. 6. წმ. გიორგის მიერ მკვლის აღდგინება



სურ. 7. კერპთა შეშუსვრა



სურ. 8. დედოფალ ალექსანდრას თავის კვეთა



სურ. 9. წმ. გიორგის მიერ შუბისა და ფარ-ხმლის მოხსნა



სურ. 10. წმ. გიორგის თავისკვეთა



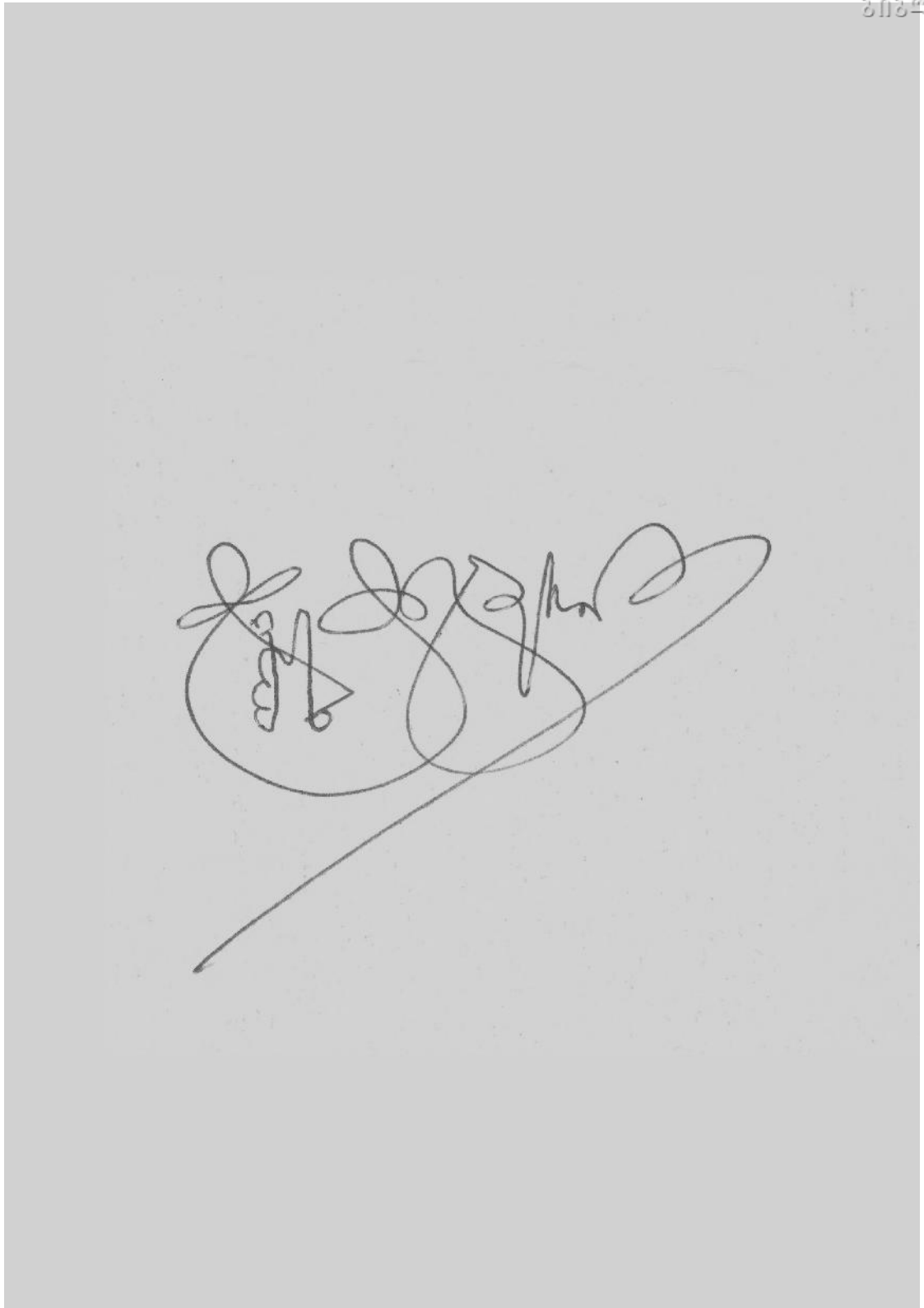
სურ. 11. ლასია ქალაქის სასწაული



სურ. 12. იონა წინასწარმეტყველის სასწაული



სურ. 13. წმ. გიორგის საყდარი, ყრმის ტყვეობიდან დახსნა





დედასთან ერთად



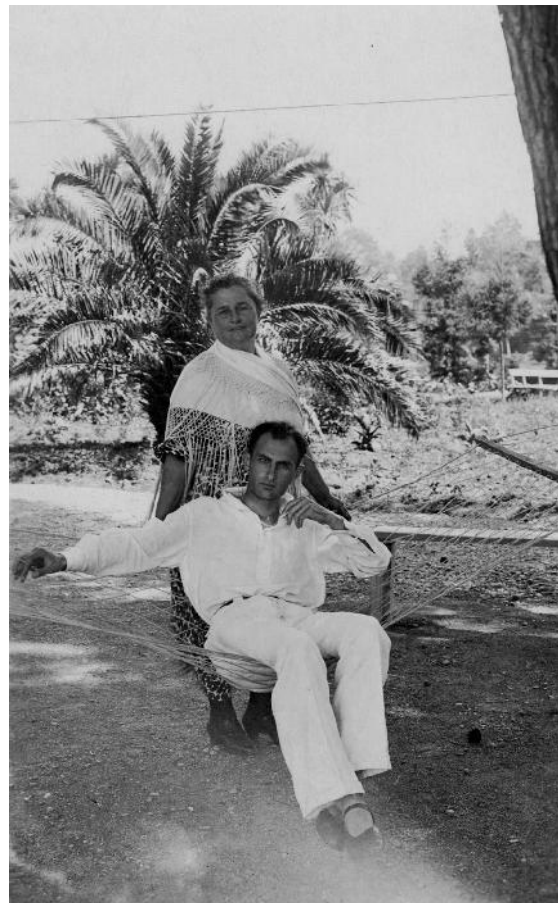
მამასთან ერთად



მამასთან ერთად



აგარაკზე



დედასთან ერთად



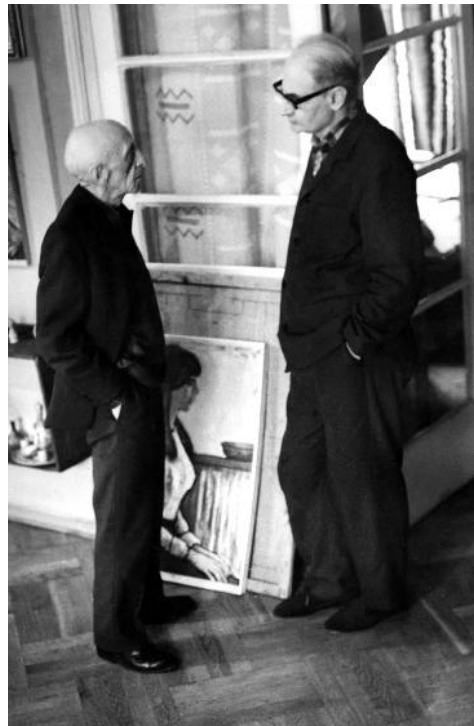
წინა რიგში: ვახტანგ ბერიძე, გიორგი ჩუბინაშვილი, თინათინ ვირსალაძე; უკანა რიგში: ვახტანგ ცინცაძე, რუსუდან მეფისაშვილი, რენე შმერლინგი, პარმენ ზაქარაია, ლევან რჩეულიშვილი



ლევან რჩეულიშვილთან ერთად



გიორგი ჩუბინაშვილთან ერთად



სერგო კლდიაშვილთან ერთად



ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლებთან ერთად



მეუღლესთან და თეატრის მოღვაწეებთან ერთად



მადალემ ბრონი, ვახტანგ ბერიძე, მარია ტერეზა ლეონი, შოთა რუსთაველის იუბილეზე, ვარძია



ვახტანგ ბერიძე, ადრიანო ალპაგო ნოველო და ენცო ჰიბში ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე ბერგამოში



რუსუდან მეფისაშვილთან ერთად
სიცილიაზე



ნათელა ალადაშვილი, ვახტანგ ბერიძე
და მერი კარბელაშვილი გერმანიაში



თეიმურაზ საყვარელიძესთან და
ლეილა ხუსკივაძესთან ერთად

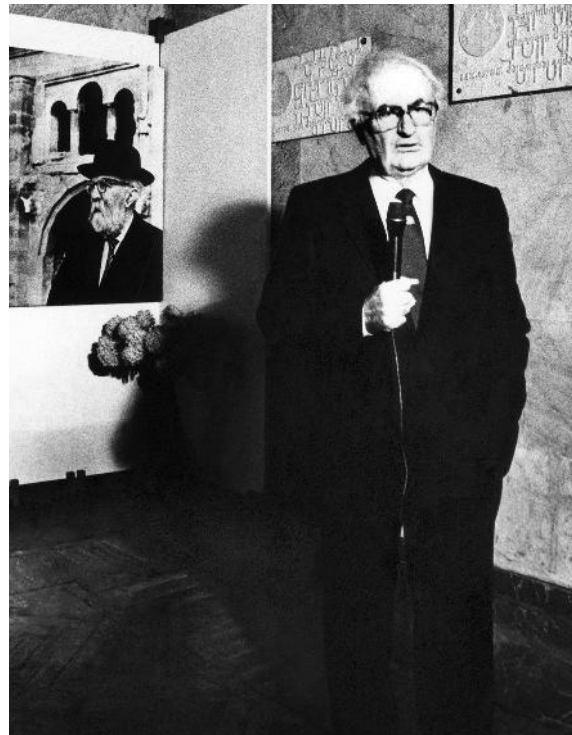




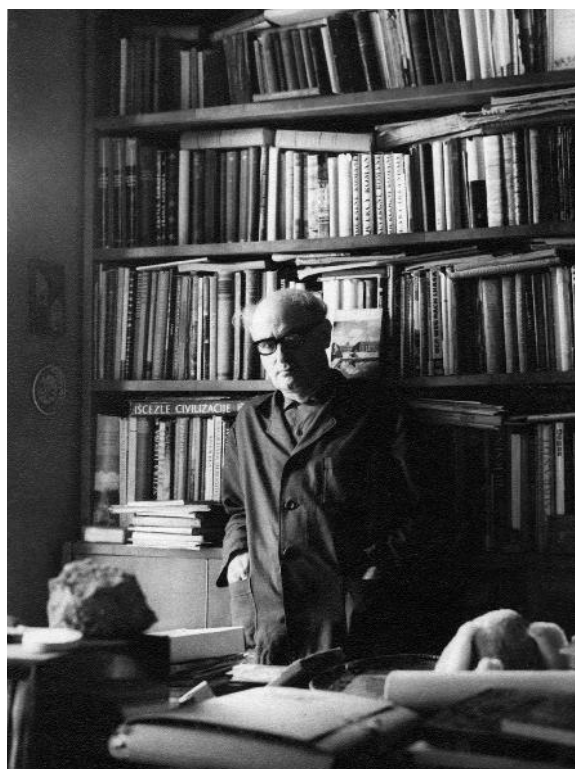
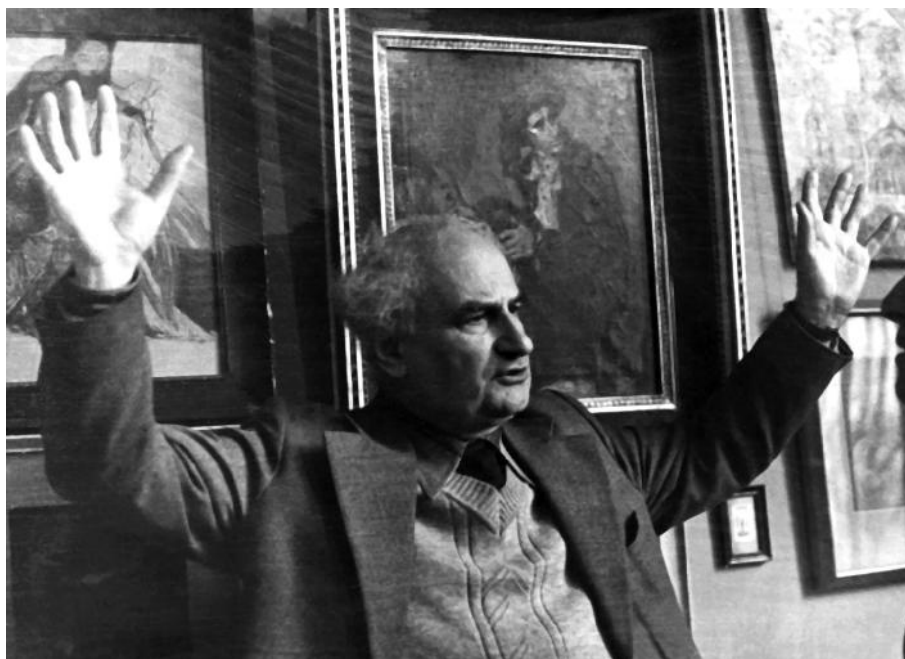
ელენე ახვლედიანთან ერთად



ირაკლი აბაშიძესთან ერთად



ქართული ხელოვნებისადმი მიძენილ პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე ბერგამოში



შვილიშვილებთან ერთად



ქვემო რაჭა [ექსპედიციის დღიური]

7.VIII.[19]45

გორი. წმ. გიორგის ეკლესია
ბოჭორიძე, VII, 240²

რიონის ხეობა, მდინარის მარცხენა ნაპირი, მთაზე. მრავალწლიანი ხეები, დიდი ცაცხვი. მცირე, ერთნაგიანი ეკლესია. ახალი. თეთრად შეღესილი. ხის კამარა, ყავრის სახურავი. W და S შესასვლელები. O – სარკმლის თავზე – ცხვრის თავი (სკულპტურა) [შეად. ესვევი].

ტრაპეზის ქვა (ბოჭორიძე) ვეღარ ვნახეთ. არის მხოლოდ ერთი მცირე ფრაგმენტი ღია რუხი ქვისა: გადარეცხილი და ალბათ ისედაც არც მაინცდამაინც მაღალი ღირსებისა. ეკლესიის W-ით, ფერდზე – სუბსტრუქცია მცირე სიმაღლისა, მრგვალი „კონტრფორსებით“.

ეს ადგილი გადაჰყურებს ამბროლაურის და რიონის ხეობას დიდ მანძილზე. ამბროლაურთან ხეობა იშლება, თვით დაბის ცენტრი და დიდი ნაწილი ვაკეზეა. W-სკენ რიონი იკლავება, ფართოდ იშლება და ტოტებად იყოფა. O-ით მთების ვიწროებში შედის.

მზე დასავლეთისკენ იხრება – 6 საათია – მდინარე ეღვარება თვალის-მომჭრელად. ბევრი მწვანე, ტყიანი მთები, ნათესები მაღალ კალთებზე – ყვითელი ოთხკუთხედები მწვანესა და ყავისფერს შუა (დავით კაკამაძის „იმერეთი“). მთებს იქეთ ღრუბლები, აქ-იქ ხეობებშიც ჩამალული. უზარმაზარი სივრცე – მთების კაპრიზული ხაზებით შემოფარგლული. რიონის ხმაური. აქ, ეკლესიასთან – დიდი, ხავსმოდებული, ღამაზი ხეები. ჭრიჭინა, ნიავი. ახალი საფლავეები, მიყრილ-მოყრილი ქვები, ხის ჩრდილები.

გზაზე ყურადღებას ვიპყრობთ. სიხარულით გვიყურებენ.

ერთი მოხუცი ქალი თვითონ გვეხმაურება, ორ სხვას თავს ვუკრავთ – ერთი, მოხუცი, ყრუ, ხმამაღლა: - ნეტავი ვიცოდე, ვინ არიან... – ტფილისიდან ვართ, წმ. გიორგიზე მივიღვართ... გულში მჯიღს იცემს, უკვირს, აღფრთოვანებული თვალებით შემოგვცქერის: - ნეტავი ვინმე გამოჩნდებოდეს, სარწმუნოებას ადგვიდგენდეს!...

აქედან წასვლა აღარ მინდა.

8.VIII

ხიმში. წმ. გიორგი.

მდებარეობა მსგავსი გორის წმ. გიორგისა. ესეც რიონის პირსაა, ფერ-

1 ამ ექსპედიციის შესახებ მოკლედ იხ.: ვ. ბერიძე, მოგონებები, თბ., 1987, 331-332. დაწერილობანი [მაგ., „ტფილისი“, დ და ა.შ.] ხელუხლებელია, მარტოდენ ორიოდ დაკლებული ასოა ჩამატებული, გაშლილი შემოკლებათა უმეტესობა და გამოტოვებული ერთი, დღევანდლობისთვის არაფრისმომტანი ამბავი (გამომც.)

2 აქ და ქვემოთ იგულისხმება გიორგი ბოჭორიძის ნაშრომი „რაჭის ისტორიული ძეგლები“, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VII, თბ., 1933.

დობზე. მხოლოდ პირდაპირ, ქვემოთ, „ხიდის კართან“, რიონი მცირე „მუსტანაკეთებს, უხვევს, შედის ვიწრო გასასვლელში კლდეებს შუა. ზემოთ, მთაზე, ეკლესიის ნანგრევია, უფრო ღრმად – წესი, მინდა-ციხითა და ბარაკონის ეკლესიით. მთას მთა ჰფარავს.

გზაზე მოხუცი კაცი. დინჯი. თავაზიანი (ყველა ასეთია აქ). გზა ვკითხეთ. გამოველაპარაკე, შესაწირავი ხომ არ მიგაქვთო. მერე – ჯარისკაცები ბრუნდებიან თუ არაო. ერთ მოხუცს ვერ ნახავ აქ, რომ არ ამბობდეს „ვაიმე შეილებო“. შვილო კი არა, შვილებო. ზოგს ორი-სამი ჰყავს წაყვანილი, ზოგს მეტი. ორია ისეთი, რომ ექვს-ექვსი ყავს ჯარში.

აქ: თვით ეკლესია: მშენიერი. XI ს. გულისგამხარებელი სარკმელი W კედელზე: საპირე. სათაური დიდი, ღონიერი S-ები. W კედლის ქვემო ნაწილში რატომღაც უზარმაზარი თაღია გაკეთებული და შენობა მუცელგამოღადრულს ჰგავს. ვახტანგმა [ვინცაღე გამომც.] შარშანდელი ნაცნობი ნახა – ოლინკა სირაძე, გაგვიმასპინძლდა: თაფლი etc.

საკვირველი ცაცხვები. ჩემ დღეში რომ არ მინახავს, ისეთი. ძირშივე, ან კაცის სიმაღლეზე იყოფა ტოტებად – თითო ტოტი დიდი ხის ტოლია. ერთს – 8 ასეთი ტოტი აქვს: ხეების ბუჩქი. და თანაც: საოცრად გადაკიდებულია ფერდზე. ეს ხეები საკვირველი ძალის შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ყოველი ხე – ცალკე სამყაროა თავისი მცხოვრებლებით (ხოჭოები, ჭიანჭველები, ფულუროები...).

რიონი ელავს, თვალს ვერ გაუსწორებ.

9.VIII

დილით რაიკომის აგიტპროპაგანდის განყოფილების გამგემ მელქო ბიბილაშვილმა, რომელიც რაიკომის მდივანმა ჭიჭინაძემ ჩვენ მოგვიჩინა პატრონად, შეგვატყობინა, რომ დღეიდან იაპონიასთან ომი იწყება. ბევანი [ლორთქიფანიძე, გამომც.] სწორედ იქეთ გაგზავნეს. და ბევრი სხვაც. ნუთუ კიდევ დიდხანს გასტანს?

შარაგზა. რიონი. ორთავ მხარეს მწვანე კალთები და ზედ შეფენილი სოფლები. ძალიან მაგონებს სავანის მიდამოებს. წესისკენ მივდივართ. O-სკენ ხიდის კართან კლდეები უახლოვდება ერთმანეთს. ვიწრო გასასვლელი-და რჩება. კლდეების ძირში, მდინარის ორსავე ნაპირზე – კლდეებშივე ჩაშენებული საგუშაგო კოშკები. გზის პირს (მერე გლესმა გვითხრა: დილეგებიანო). აქ მდინარე N-სკენ უხვევს და მერე ისევ O-ით.

ეკლესია „აკურატულად“, ბეჯითად აშენებული: პრეტენზიით: ჩუქურთმები, ჩუქურთმები. მაგრამ: არც გემოვნება. არც ნამდვილი ოსტატობა. სად არის ის სიტბო, ის რაღაც ძნელად გადმოსაცემი ძალა, რომელიც ჩვენს ძველ ძეგლთან მისვლისთანავე გიპყრობს, ურუნტელივით გივლის ძარღვებში, არ გიშვებს. აქ კედლები ცივია, წყობა თითქოს სახაზავით გამოყვანილი... მაინც რა უბედურებაა, რომ ადამიანი თავის დროს ვერ გადააბიჯებს. XI ს-ში ვიღაც ორდინარული ოსტატი აშენებდა ხიმშის ხელწამოსაკრავ კაპელას, ან ეხვევს, ან სკეთს – და მისი ხელის ყოველ მოძრაობაში – მაინც არტისტს გრძნობ... აქ კი – ეს შულავრელი ავთანდილი – ალბათ თავისი დროის პირველ ოსტატთაგანი იყო. კაცმა რომ თქვას, ეს Notre Dame de Barakoni ხომ XVIII ს-ის ერთი პირველ ძეგლთაგანია, თუ პირველი არა. იმ როსტომ ერისთავს, რომლის თავის ქალაც ჩვენ ჩვენი თვალით ვნახეთ ძირგამოთხრილ უზარმაზარ საფლავის ქვის ქვეშ – სახუმარო ძალა არ

ჰქონია. ამოდენა რამ ხომ არც ერთ მეფეს არ აუშენებია იმ დროს.

„მინდა ციხე“ = „ლუხუნის ციხე“. იქ სადაც ლუხუნი რიონს ერთვის, კლდოვან კონცხზე. მე თვით ეკლესიაშიც ვერ მოვასწარი მუშაობის დამთავრება. წარწერებისთვის არც მიხლია ხელი.

უკან – ხიდის კარისაკენ ისევ ფეხით ვიარეთ, მერე მანქანას შევეხიზნეთ. ფეხზე ვიდექით და ერთმანეთს ვეჭიდებოდით, რომ არ გადმოვცვენილიყავით. ქარი გვცემდა, მანქანა მიგრიადლებდა, დასავლეთით მთები მზის ბურუსში იყო გახვეული.

სადამოს, სამი დღის წვადების შემდეგ ძლივს დაველაპარაკე ტელეფონით ტფილისს. ეს ტელეკავშირი (საქალაქთაშორისო) სავსებით ბარბაროსულ დონეზეა. მიკვირს, რა აძლებინებს ამ მეტელეფონე ქალებს. მთელი დღე: ადღო, ადღო, ჰოო, აა? ადღო, ადღო, ჰოო, აა? (ასჯერ, ათასჯერ, მილიონჯერ).

ძლივს გავიგონე მამის ხმა: კარგად ვართო.

10-12.VIII.

კლდისუბანი. გზა: ამბროლაურიდან W-ით – ქუთაისის შარაზე, რიცეულამდე. მერე გზა რიცეულას ხეობაში NO-სკენ. ვიწრო, ცუდად დამუშავებული გზა, მაგრამ დიდი სტუდებეკერი, რომელიც ტყის დამზადების ადგილისკენ მიდის, გრივით მიგვაქროლებს. რამდენიმე მოსახვევი და მარცხნივ – მთის კალთაზე – ერთი კოშკი – სვანურის მსგავსი და ისეთივე, როგორც პაპუა მადალაძისა, უფრო მაღლა – მეორე, ისეთივე და წინ, წამოჩრილ კლდეზე – ციხის ნანგრევი.

კლდისუბანი – ტიპიური მთის სოფელი – ამ ციხე-კოშკების ძირშია, ფერდზე. ვიწრო, აყირავებული ორღობეები, მოსახვევებში – წყაროები, ქვის სახლები პატარა ეზოებით, ბევრი მწვანე, პატარა, ორთვლიანი ჩოჩიალა ურმები, რაქიტული ბავშვები, რომლებიც გააკვირვებითა და ინტერესით გვაჩერდებიან, ისეთივე დინჯი ხალხი, როგორც სხვაგან გვხვდებოდა. და უზარმაზარი, შაქრისთავა მთა – საელიო, აქვე, გვერდით, რიცეულას გადაღმა. მისი ფერდი კედელივით ეშვება, ზემოთ კიდევ ერთი წვერია და იქ – საკვირველია, ღმერთმანი – კიდევ სამლოცველოა – ციხის წმ. გიორგი – ზედ წვერზე, თითქოს ნემსის თავზე. ამ მთის ძირშია ჩემი ეკლესია: „ღვთისმშობელი“, ხეებში ისე მიმაღული, რომ ვერ ხედავ, სანამ ზედ არ მიადგები. გარშემო – ტყემაღლი, პანტა. თვით შენობა – ერთნაგიანი, ორი (N და S) მინაშენით. უთუოდ გვიანდელი და მთვრალი კაცის ნაშენი: არც ერთი სწორი ხაზი, ყველაფერი დაღრეცილი, შუა ნაწილის SW კუთხე გადმოწოლილი არის კოშკივით.

კოლმეურნეობის კანტორა. ვახტანგი [ცინცაძე] დარბის რაიკომის ქაღალდით, მიგვიჩინეს ბინა: ციხეების ძირში: დოღო პაპუაშვილთან. ორსართულიანი სუფთა სახლი, მთელ სოფელს დავეურებთ. საწყალი ქალი პატარა ბავშვით, ქმარი – ჯარშია, 3 წელი არაფერი იცოდა. ერთი კვირაა, მგონი, რაც ამბავი გაიგო.

12.VIII.

გუშინწინ და გუშინ – შავები. გუშინ ამბროლაურიდან გადმობარგება დამის სათვად. დღეს გაეზომეთ. სადამოს ხეობას აყვევით ელექტროსადგურის მიმართულებით. მე უნდა დავიმახსოვრო, რომ ეს ერთი უღამაზეს ადგილთ-

აგანია ჩემ მიერ ნანახთაგან. მთის აქაფებული მდინარე, ლოდები, ქვები, რომელიც უზარმაზარი კლდე, რომელიც ორი მხრივ უახლოვდება ერთმანეთს. უზარმაზარი, აზვირთბული (სხვა სიტყვა ვერ მომიძებნია), გადმოწოლილი კლდეები, აქ ხიდზე გავდივართ. ხის, ფიცრული ხიდია. მივდივართ ზემოთ და ჩვენს შეძახილებს ბოლო აღარ აქვს. კოლდა [ჩუბინაშვილი] ლეიკით დარბის. ვწერდებით, ვიხედებით უკან: იმ ორ კლდეს შუა, უკან – ცის ფონზე სილუეტად – ჩვენი სოფლის ციხე, რომელიც თვითონაც საოცარ, ფიცარივით თხელი კლდის კეხზეა წამომჯდარი... ოჰ, ოჰ, ოჰ...

ამ ციხეზე გუშინწინ ვიყავით და პირდაღებული ვიყურებოდით ქვემოთ. აქაც ორი კლდე უპირისპირდება ერთმანეთს, მაგრამ აქ ხეობა კი აღარ არის, ნაპრაღია. იქნებ ორი ნაბიჯი ექნეს სივანე... მერე სად მიდის და რა ემართება, არც ვიცი...

კიდევ მივდივართ ზემოთკენ. მოხუცი კაცი გვხვდება. თხებს მოერეკება. ქამარში ცული აქვს გარტობილი. დიმილთ გვეუბნება – ახლა თქვენ გესაკვირველებათ ამ კლდეებს რომ უყურებთ, ხომ? (ჩვენ თავგადაგდებულნი მივწერებოდით კლდეს) – ეგერ კაცის ნაშენიცაა... სადღაც, ნაპრაღში მართლაც ჩანდა რაღაც ჩაშენებული...

უფრო შორს ხეობა თანდათან იხსნება. მე და ვახტანგი მდინარის პირს ვსხდებით კლდის მონაგლეჯზე. ვხატავთ. კოლდა სადღაც აფოფხდა. ჯეკ ლონდონი აქვს თან. კითხულობს. ქვემოთ ჩვენ არ ვაცლიდით.

შინ – ელექტრო შუქი გვაქვს. გადამწვარი იყო – და გუშინ გააკეთეს კოლდამ და ვახტანგმა. ცივილიზაცია.

13.VIII.1945.

კლდისუბნის „ღვთისმშობლის“ ეკლესია. ამბროლაურის რაიონი. მდ. რიცეულას მარცხენა მხარეს, ნაპირის მახლობლად, მცირე სიმაღლეზე. ფერდზე მიტოვებული ნანგრევები. ხეები და ბუჩქნარი: სანამ ახლო არ მიხვალ, შენობას ვერ ხედავ. თუმცა თვით ეკლესიის გარშემო არც ისეთი დაბურული მცენარეულობაა, მოლიც კია პატარა. უპატრონო საფლაგები, საფლავის ლოდები. იქვე, 10-15 m-ის მანძილზე N ფასადიდან იწყება ციცაბო კლდე, რომელიც კედელივითაა აღმართული რამდენიმე ათეული m-ის სიმაღლეზე და რომლის წვერზეც „ციხის წმ. გიორგია“. ეს კლდე გადადის მაღალ წვეტიან მთად (საელი), რომელიც მთელ ამ მიდამოს დაჰყურებს.

თვით ეკლესია – სამნაწილედ: შუაში ერთნავიანი, აფსიდიანი შენობა, მის მარჯვნივ და მარცხნივ ცალნავიანივე მინაშენები: დარბაზული ეკლესია ორი ექვტერით. ორიენტაცია საკმაოდ არაზუსტია. O ფასადი რეალურად SO-ია.

მთავარი ეკლესია – დარბაზი ორუჯრედიანი – საბრჯენი თაღები და პილასტრები – შუაში, W კედელთან და აფსიდ-კონქისა. აფსიდი. ერთი საფეხურით ამღლებული. ქვის ტრაპეზე, O კედელს მოშორებული დაახლოებით 1 m-ით, ორი დიდი (განსაკუთრებით S) თახჩა, ერთი სარკმელი.

შესასვლელები: W – უშუალოდ გარედან, N და S (მინაშენებიდან) – ორივე – საკურთხევლის ერთ უჯრედში. კიდევ სარკმელი W შესასვლელის ზემოთ და 1 ამოშენებული S შესასვლელის ზემოთ, მაღლა. S და N კედლებზე – კედლის თაღები. S კედლის ერთი პილასტრთაგანი იატაკამდე არ ჩამოდის – კონსოლივით წყდება, რადგანაც მის ქვეშ კარია. N გასასვლელს ტიპპანის ქვა

არა აქვს – მთლიანად თაღოვანია, აგრეთვე W შესასვლელიც.

S მინაშენი – ფაქტიურად დამოუკიდებელი ცალნაგვიანი ეკლესიაა აგრეთვე. მისი W კედელი ცოტა შეწვეულია მთავარი ეკლესიის W ფასადთან შედარებით. O კედლები ერთ საზოგადოებას: S მინაშენი თავისი სიგრძით თითქმის = ძირითად შენობას. აქაც 3 საბჯენი თაღია დარჩენილი – კონქისა, შუაში და W კედელთან. მაგრამ კედელზე (=მთავარი ეკლესიის S კედელს) 3 კედლის თაღია. აფსიდი 2 საფეხურით ამადლებული. სამკუთხა და არა მრგვალი. ტრაპეზი კედელს მიბჯენილი. 1 სარკმელი, 2 თახჩა (მცირე). შესასვლელი (გარედან) – S. W – 1 სარკმელი. საკურთხევის წინ – კანკელის ბარიერის ნაშთები. იატაკზე – ფრაგმენტები ჩუქურთმიანი კანკელისა – ერთი მალის ქვა, 4 სვეტი (ერთი შუაზე გატეხილი), კიდევ თაღის ქვა, მაგრამ მოუჩუქურთმებელი etc.: ჩაქცეული კამარისა და S კედლის დანგრეული ნაწილის ქვები.

N მინაშენი – უფრო მოკლე, ვიდრე მთავარი ეკლესია, W კედელი საგრძნობლად უკან შეწვეული. N და O კედლები გარედან ფერდშია შეჭრილი, მიწის ქვეშაა მოქცეული. ეს მარტივი, სწორკუთხა სადგომია. უაფსიდო. W შესასვლელი (გარედან), რომელსაც კიდევები შემონგრეული აქვს და ერთი ვიწრო სარკმელი O-ით, ზემოთ (კედლის ეს ნაწილი მაინც ამცდარია მიწის დონეს).

მთავარი ეკლესია ნაშენია ფოროვანი, სორკლიანი შირიმით, რომელსაც აქ სპონტიკის ქვას უწოდებენ. ნორმალურად – ქვიშისფერია, უხეში (იქნებ გამოფიტვის გამო) ზედაპირი და საკმაოდ ცივი ფერი აქვს. N-ით ხავსმოკიდებული და დანესტიანებულია, რუხი გადაჰკრავს. S კედელზე – მინაშენის შიგნით – რაღაც სოსანისფერ-მორუხო. ქვემო ნაწილში უკეთ გათლილი და უფრო დიდი ღოდებია (W, N, S ფასადები), ზემოთ (განვი W) – უფრო უხეშად დამუშავებული, უფრო პატარები. W კედლის ზემო მარჯვენა ნაწილში კიდევ უფრო წერილი და უფრო მოთეთრო ტონის ქვაა – ეს შეკეთებული ნაწილია. საერთოდ ჰორიზონტალობა ნაკერებისა, განვი, W და O კედლებზე არაა დაცული მთლიანად: აგებულია ფრიად ტლანქად. შიგნით: ყველაფერი დაღრეცილი. N და S კედლები და განსაკუთრებით პილასტრები გასაოცრად გადაწვენილი ვერტიკალთან შედარებით. პროფილები ყოვლად უმწეო და უხეში. N და S კედლების მოპირდაპირე თაღები არაერთნაირი მოხაზულობისაა – განსაკუთრებით ახირებული კონქის ფორმაა, რაც კაპიტალური გადაკეთების შედეგი უნდა იყოს: ძველი კონქისა ქვედა ნაწილია, მერე იგი წყდება და მას უფრო ვიწრო, შემადლებული კონქი აზის: მსხლისებრი ფორმა გამოდის. დარბაზის კამარა არა ცილინდრული, არამედ ბრტყელი. იგი, ისევე როგორც კონქი, თლილი ქვითაა ნაშენი, მაგრამ რიგები პარალელური არაა, წყობაში წესიერება დარღვეულია. უთუოდ გადაკეთების შედეგია W და N კარებში ტიმპანის ქვების უქონლობა. შიგნით შელესვის კვალი. სინესტე, სიბინძურე, მოუვლელობა.

ძალიან გადმოხეჩილია W კედლის მარჯვენა (SW) კუთხეც. ფასადის მარჯვენა ნახევარში, ქვემო რიგები მეტად საგრძნობლად დახრილი მარჯვნივსკენ. მიუხედავად ამ დახრილობისა კედელი დამსკდარი არსადაა. ეს გადმოწოლა, როგორც შინაგანი, ისევე გარეგანი ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს თავიდანვე ასე იყო. O კედელიც გადმოხეჩილია.

მთავარი ეკლესია კედელ-კამარიანად დგას. კარნიზი აღარა აქვს. ყავრის სახურავის კვალი. W კედელში ცხვრის თავი გაირჩევა, გადმოშვერილი. W სარკმლის გარშემო რამდენიმე ამოფხაჭნილი ზოლი (პარალელური) – საპირის გამოხას-



ვის უმწეო პრეტენზია. ეს ხაზებიც არ ემთხვევა სარკმლის ხერელობს გადაკეთების ნიშნებია. რაღაც დიდად პრიმიტიული სამკაული, ამოფხაჭნილივე – O სარკმელზედაც. შიგნიდან ამ სარკმლის პროფილიც ისეთ შთაბეჭდილებას ჰქმნის, რომ წინათ სხვა, უფრო ვიწრო ხერელობი იყო. NB: სახურავის კალთები ძალიან დამრეცი, ფრონტონი დაბალი. ეს რაჭაში დამახასიათებელი ჩანს.

W ფასადზე მთავარი – შვერილი სარტყელი სწორკუთხა პროფილისა, თითო ქვით შექმნილი, რომელიც ჰორიზონტალურად ჰკვეთს კედელს შუა სიმაღლეზე ცოტა დაბლა, სარკმლის ქვემოთ, შესასვლელის თაღს ზემოთ. ეს სარტყელი უხვევს S-თაღ და მანამდის W კედელს ებჯინება, უხვევს N-თაღ და მთელ კედელზე გრძელდება მინაშენის შიგნით.

N მინაშენს სახურავი გადაცლილი აქვს, მცენარეებია ამოსული. კამარა (უხეშად დამუშავებული ქვა, ქვაყორე) დაუზიანებელია. კედლები იმავე მასალითაა ნაშენი, რომლითაც მთავარი ეკლესია. სინესტისგან ფერი რამდენადმე შეცვლილი აქვთ ქვებს. შიგნით ეს სადგომი ყველაზე სასიამოვნოა: შედარებით წესიერი ფორმის კამარა. შედარებით წესიერი ორი კუთხის სვეტი O კედელთან – მარტივი სვეტისთაგან. შეუღესავი კედლები. ღოდები სუფთად დამუშავებული არაა, მაგრამ არც უფორმოა, ჰორიზონტალური რიგები თითქმის დაცულია. S კედელი = ეკლესიის N კედელს. ეს უკანასკნელი აქ სავსებით წესიერი ნაშენია: სწორკუთხა ფორმის ქვებია, კარგი თლა, ჰორიზონტალური რიგები.

NB: კამარა ებჯინება, როგორც კონსოლს, ეკლესიის N კედელზე გაყოლებულ შვერილ სარტყელს. ეს სადგომი მიშენებულია ეკლესიაზე. ქვების ორი რიგი ამ კონსოლს ზემოთ, ე.ი. კამარის პირველი ორი რიგი - კარგად გათლილი კვადრებია.

S მინაშენის ქვაც იგივეა, მაგრამ კედელი უფრო უხეშად, ძირითადად ყორესავითაა ნაწყობი. კამარა დასავლეთის ნაწილში სანახევროდ ჩანგრეულია, გამონგრეულია კედელი S შესასვლელთანაც და კარის მთელი W ნაწილი ბეწვზე ჰკიდია. კამარა ქვითკირის „ბეტონია“. ახლაც აჩნია ხის ქარგილების კვალ: პარალელური ზოდები – ფიცრების ნაკვალევი. კამარის, კედლის სვეტების, კედლის თაღების მოხაზულობა ყოველად უხეში, უწესრიგო. N მხარეს (იხ. ამ მინაშენის სიგრიძვი განაკვეთი) – ორი პილასტრი ერთად, კონქის წინაც კიდევ პილასტრი – გაურკვეველი მიზეზით.

ორივე სარკმელი თლილ-ჰორიზონტალური ქვებით გადახურული. S კედელში – ჩუქურთმიანი კანკელის ფრაგმენტია ჩაშენებული: NB: კედელი კანკელის შემდეგდროინდელია.

საინტერესოა: ეს მინაშენი, კერძოდ – მისი W კედელი (გარედან) ანგარიშს უწევს მთავარი ეკლესიის კედლის გადმოზნექას. W კედლის ის ქვები, რომლებიც მთავარ ეკლესიის S კედელს ებჯინება, ისეა გამოთლილი, რომ „მოაჯღღეს“ გადმოზნექილ კედელს. S მინაშენის S კედელზე კარნიზის ნაწილი, ერთი ქვა – მიწაზე – მარტივი, ლილვიანი პროფილი.

მე მგონია, რომ ის კანკელი, რომლის სვეტებიც აქ ყრია, მთავარი ეკლესიისა იქნებოდა. ყოველ შემთხვევაში ის კანკელი, რომლის ბარიერის ნაშთიც ამ (S) ეკლესიაში დღესაც დგას, ჩუქურთმიანი არ ყოფილა – ეს უხეში ქვით ნაშენი ბარიერია. იგი ალბათ გააკეთეს ძველი კანკელის დანგრევის შემდეგ. ან, თუ პირველი მოსაზრება (რომ კანკელი მთავარი ეკლესიისა იყო) სწორია, მაშინ S მინაშენი ააგეს ამ კანკელის დანგრევის შემდეგ (რაკი მისი ფრაგმენტი

აქ კედელშია). კანკელის მთელი მორთულობა ფრიად მარტივია: თაღებზედაც და სვეტებზედაც ერთი და იგივეა – ლენტოვანი წრეები, ყოველ მათგანში ფოთოლი, რომელიც მთლიანად ავსებს მათ. ჭრა მცირე სიღრმისაა, დაუხელოვნებელი, უხეში. მოტივიც, მისი შესრულების მანერაც ბარაკონის „ნოტრ დამის“ ორნამენტს ენათესავება. ალბათ, დაახლოებით იმავე ხანებისაა.

კანკელის ბოძები კვადრატულია, ჩამოთლილი კუთხეებით. აქვს ერთნაირი ბაზისები და სვეტისთავეები. სვეტი, ბაზისი კაპიტელებიანად ერთი ქვისაა. მთლიანად საკმაოდ უხეშია.

2 სვეტი უფრო გრძელია. მათ 2-2 მეზობელი მხარე აქვთ მორთული. 2 უფრო მოკლე – ამათგან ერთი სრულიად შეუმკობი. მეორე ისეთივე, როგორც დიდები. კედელში მესუთე სვეტის ფრაგმენტია, ჩუქურთმიანი. თალი – ერთი ჩუქურთმიანი, მეორე არა.

სპეციალური გაზომვის გარეშე შეუძლებელია ამ, კონკრეტული, კანკელის აღდგენა (თალის ერთი ქვა – ჩამოცვნილ ღოდებქვეშაა). მაგრამ კანკელის საერთო სახე, უეჭველია, ტრადიციული ჩანს.

S მინაშენი ყველაზე ახალია.

მთელი ეკლესიაც ბოლო საუკუნეებისა უნდა იყოს. სხვა რომ არაფერი თქვას კაცმა: კარგ ეპოქაში ამოდენა შენობას ასე ულაზათოდ არ ააშენებდნენ. ისედაც არც ერთი დეტალი არ მიგვიჩივებს „კარგ“ ეპოქას.

კარნიზზე – აბსოლუტურად უმწეო, ამოფხაჭნილი სამკაული.

იხ. S ეკლესიის სივრცითი განაკვეთი. მთავარი ეკლესიის S კედელზე ტიმპანის ქვის ნაშთი ჩანს. ახლა – პილასტრით გადაკვეთილი. ესაა ნიშანი რაღაც გადაკვეთებისა.

ეკლესიის O კედელი ფერდში ჩამჯდარი, მაგრამ ძირამდე ჩანს, - მიწა ჩამოიშალა. ახლა – ეკალ-ბარდები, ჭინჭარი, ძნელად თუ მიაღვები.

S მინაშენი O-ითაც შერჩენილი აქვს კარნიზი. [ორნამენტი] საცოდავად გამოსახული.

S მინაშენი O სარკმლის თავზე, გარედან კვადრატული რუხი ქვა-ჯვრის პრიმიტიული რელიეფური გამოსახულებით.

მთავარი ეკლესიის O სარკმლის თავზედაც – რაღაც ამოფხაჭნილი – ვერც გაარჩევ რა – თითქოს სათაური უნდა გაეკეთებინათ.

15.VIII.45

ზედა ბარეული - „დედა ღვთისა“. რიონის ხეობა, მდინარის მარცხენა ნაპირზე. მაღლა, ხვანჭკარის პირდაპირ – მთის პირს. ცალი ნავი აფსიდიტ. NSW შესასვლელეები, O სარკმელი. ოთხივე გამონგრეული, კედლები – 1,5-2,5 m-ის სიმაღლეზე დარჩენილი, კამარის ნასახიც არაა. ტრაპეზი, რომელსაც ბოჭორივე ახსენებს, არაა. კედლები თლილი ქვით ყოფილა მოპირკეთებული (სპონტიკით). ახლა თითქმის სულ ჩამოცლილია, S-თაა ერთი რიგი დარჩენილი, სხვაგან არც ეს. ეკლესია კლდეზეა ნაშენი. ამჟამად აღარაფერი აქვს საინტერესო. კედლის კორპუსი ჩვეულებრივი – ყორებეტონი.

13.VIII.45 კლდისუბანი

ჩამოვედით შარაზე და დავუწყო ცდა ზემოთ – ტყის დამზადებისკენ – მიმავალ მანქანას. მანქანის მოსვლამდე არჩილ ცაგარელმა ჩამოიარა ჩაქუნით. ხვანჭკარაში ყოფილა „დასახლებული“ ცოლიანად და ისიც ამ რაიონს იკვლევს.

შოფერი ჩემი მოგვარე აღმოჩნდა – მიშა ბერიძე. ავტარებით ზემოთ (სტუდენტური იყო)სულ ბოლომდე მიყვებით: მე მგონია, 15 კმ-ზე მეტი გავიარეთ. ჯერ რიცეულას ხეობას მივსდევდით, მერე ჟრინავს გავყვით. ძნელი დასაჯერებელია, რომ აქ მანქანას შეუძლია სიარული და ისიც უზარმაზარი მორებით დატვირთულს. ყოველ შესახვევში, მე ასეთ საშიშ და თავბრუდამხვევ გზაზე არ მივლია. საქართველოს სამხედრო გზა უფრო მაღლა ადის, მაგრამ გზა მაინც გზას ჰგავს. ჩვენი გუშინდელი კლდეები სულ მალე მოვიტოვეთ ქვემოთ და ნახევარი საათის შემდეგ 600-700 მ-ით მაინც ავცდით ჩვენი სოფლის დონეს. რიცეულა ძლივს ჩანდა სადღაც ქვემოთ, ჩვენ კი სულ გრიალ-გრიალით მივდიოდით. და მერე კი დაღმა სვლა დაიწყო. მართლაც რომ: დიდ აღმართს დიდი დაღმართი მოსდევს. ეს დაღმართი კიდევ უფრო საკვირველი იყო: დაქანება 15⁰-ზე მეტი, ალბათ. და ტყე უღრანი ტყე მარჯვნივაც, მარცხნივაც, კალთებზე: ფოთლოვანიცა და უფრო: ნაძვი და ფიჭვი. ეს გზა ომის დაწყების შემდეგ გაუყვანიათ რამდენიმე თვეში. ჟრინავისა და რიცეულას შეერთების ადგილს – ხის შენობა, სასადილო; ფერდზე, აქვე, მცენარეულობით დაფარული ნაეკლესიარი: მხოლოდ ლოდები. უკანასკნელი ნაწილი გზისა, ჟრინავის პირას და ის ადგილი, სადაც ჩვენ ჩამოვხტით (იქ თავდება გზა) ყველაზე უფრო ლამაზია, ლამაზი ისე, რომ დამკვირვებელი ვეღარ რჩები, სიხარულით ყვირილი მოგინდება კაცს. და მთელი გზაც ასეა, აქ მაინც. სულ ბოლოს: ეს უზარმაზარი ხეები – ფიჭვი, ნაძვი – კლდეებზე, ლოდებზედაც კი, რომლებიც მდინარეშია ჩაგორებული. უშეველებელი ლოდები, ამ პატარა ქაფმორეული მდინარის ღრიანცელი. დაგვიკვებოდით ამ ლოდებზე. ვახტანგი და კოლბა სურათებს გვიღებდნენ.

უკან: მე და ვახტანგი კაბინაში ჩავგვისვა მიშამ, რომელიც კეთილი თვალით გვიყურებს, კოლბა საფეხურზე იდგა.

18.VIII. ხვანჭკარა

14-ში გადმოვედით. იმ დღეს, წამოსვლამდე, ციხის ნანგრევებზე ავიკვირეთ. მაღალი ციცაბო კლდის პირსაა. გზის ზემო ნაწილი ზედ ამ კლდეზე გადის-საფეხურებით. აქედან თითქოს მთელი ქვეყნიერება ჩანს. სადმეღამდე – ხეტყის კანტორამდე – მანქანით (ისევ მიშა ბერიძე), მერე – ჩვენ ფეხით, ჩვენი ბარგი დროვით. ეს დროვი იქვე, სადმეღამდე ვიშოვეთ შემთხვევით. მისი პატრონი – ონელი ებრაელი მიხა გაგულაშვილი – რემბრანდტის ებრაელებს ჰგავდა ძალიან (უძღები შვილის მამას, მაგ.). მხოლოდ ფრიად მკვირცხლი იყო.

აქ ჩვენი საქმე ფრიად კარგად წავიდა. მარანში „სასტუმრო“ ჰქონიათ, თითქოს საგანგებოდ ჩვენთვის: 3 საწოლი. დირექტორის მოადგილე გერასიმე გაბისონია ჭიშკართანვე შეგვხვდა, დაგვაბინავა. მეორე დღეს მივადექით კოლმეურნეობის თავმჯდომარე შალვა ტყემელაშვილს – წითური კაცია, ენერგიული, ლაპარაკის მაგიერ ყვირის. 15 წელია თავმჯდომარეა, საქმეში ჩახედული კაცი ჩანს. ესეც კარგად შეგვხვდა და გვიმართავს ხელს.



თითქმის ყოველი სადამო ავდივართ არჩილთან: ცოლის ამხანაგთან არიან, ყიფიანების ოჯახში. არჩილის ცოლი კეთილი ქალია, ცოცხალი პროვინციელი. მათი მასპინძელი – ეთერ ახვლედიანი, მხიარული და ცერცვტა. დღეს ვნახე იროდიონ სურგულაძეც.

საქმე: მე და ვახტანგმა ერთ დღეში მოვიღიეთ ბარეული, რომელიც თითქმის სულ მთლად დანგრეული, ერთნაგიანი კაპელა გამოდგა (არც გაგვიზომია), გორისუბანი და ღაღიში. სამივე რიონს გაღმაა, ხვანჭკარას პირდაპირ. გასასვლელი ხიდი მხოლოდ ბუგეულთანაა და ეს აგრძელებს გზას. ამ დღეს 20 კმ-ზე მეტი გავიარეთ.

მეორე დღეს – 16-ში – მე პატარა ონში ავედი. გზა: შოსეთი თითქმის ჭრებალომდე, მერე – ბორანი რიონზე და „გზაწერილი“ მთის კალთაზე: ზედა-ქვედა შავრა, ღაღიში (წინა დღეს ნანახი ეკლესია მარცხნივ დამრჩა, მთაზე) – პატარა ონი აქედან იქნება 11-12 კმ. ახლა, ამდენი უმნიშვნელო ძეგლის ნახვის შემდეგ სრულიად განსაკუთრებული გრძნობა მქონდა, როცა ბარევის თავზე წამომდგარ ამ საოცრად კოხტა კაპელას მივაღეჭე. კლასიკური XI საუკუნეა: ყველაფერი ჭეშმარიტი არტისტის ხელით გაკეთებული, ყველაფერი მოფიქრებული და ნაგრძნობი: სუფთა წყობა, მსუბუქი, ოსტატურად მოხაზული პროფილები, თაღები, ტიმპანები. და მთელი შენობა ქანდაკებასავით დგას – როგორც ცოცხალი სულდგმული, მაგრამ S და W კედლების ნაწილი, კამარა სულ ჩანგრეულია, O წარწერა ადგილზე აღარაა, W ტიმპანი მიწაზე გდია. როგორი შეუწყნარებელი დანაშაულია ეს გულგრილობა, ეს სრული შეუგუებლობა და უპატივისცემლობა ჩვენისავე თავისა...

ისე დავამთავრე მუშაობა, რომ არც ერთი კაცი არ ამოსულა, მხოლოდ მწვემის გოგოები მიყურებდნენ ქვემოდან გაკვირვებით. მხოლოდ ბოლოს შემოვიდა ვიღაც ნაომარი (მგონი) ყმაწვილი. და იმან უფრო გამაბრაზა, რომ ჩემი სიტყვები ოდნავადაც არ მიჰკარებია მის გულს: ისეთივე ირონიული განწყობილება შერჩა ჩემი საქმიანობის მიმართ.

იქედან სულ ახლოს ჩანს ხვამლი. და საირმის „ნემსა“ კლდეები.

იმ დღეს მხოლოდ შავი ნახაზები გავამზადე. გასაზომად და ასაწერად ამ დღეებში ავალთ. მთელი წლევანდელი ექსპედიციიდან ჩემი ნამდვილი ნადავლი – ეს პატარა ონია.

კოლდა ტოლასა და ღვიარაში იყო, ვახტანგი – უოშხაში.

გუშინ ბუგეულის ეკლესია ვნახეთ, ალბათ XVI-XVII საუკუნეების, ფრიად დამახასიათებელი ორნამენტებით, მოხატული.

მერე ვიბანავეთ ბუგეულისავე აბანოში (მე, ვახტანგმა, არჩილმა), რომელიც წინათ პლატონ წულუკიძეს ეკუთვნოდა თურმე. მინერალური წყალია და უპრიმტიულესი მოწყობილობა.

ვჭამთ ურიცხვ მაყვალს.

ხვანჭკარა მთის ფერდზეა ძალიან მაღლა. აჰყვება ფერდს. ზემოთ – კლდეების ამფითეატრია, ნახევარი წრე, კლდეებზე რამდენიმე ციხე. ქვემოთ, შუაშიც. წინ, შუაზე, პატარა სამლოცველოა. ბუნებრივი აკროპოლისია, რომელიც ყიფიანების გამაგრებული უბანი ყოფილა.

ძალიან მენატრებიან ჩვენები, ნატუსდა, ბავშვი³. კარგა ხანია მათი ამბავი

3 ნატალია ფალავანდიშვილი, რევაზ ბერიძე (გამომც.).

არ ვიცი...

კოლდა ცოტა უსაქციელობს.

29.VIII.

კვირიკეწმინდა. ლადო ენუქიძის სახლი. მთის სოფელი ამბროლაურის თავზე. ჩვენს წინ, ქვემოთ, წინ წახრილ კონცხზე – ციხის ნანგრევი და ეკლესია, რომელსაც დაბურული მცენარეულობა ჰფარავს. მარცხნივ, შორს – ნიკორწმინდის სილუეტი. ეკლესიის გუმბათით. უფრო ახლო ხოტვეი, პირდაპირ, ქვემოთ – ამბროლაური. მის უკანაც მთები, ამ მთის უკან, კლდის წვერზე – კლდისუბნის „ციხის გიორგი“ (ჩვენ უფრო მაღლა ვართ). და სულ იქეთ, ყველა მთის უკან – აქა-იქ წამოჩრილი ფანტასტიური მწვერვალები კავკასიონისა და თვით იაღბუზი, სწორედ ჩვენ პირდაპირ. ახლა ბურუსია და კავკასიონი არ ჩანს.

აქ სახლის პატრონის ბიძაშვილები დაგვხვდნენ, ათიოდე დღის წინათ ჩამოსულები ტფილისიდან – ირა და ნატულა ენუქიძეები, სიმპათიური ახალგაზრდა ქალები. ესენი „გვპატრონობენ“. თვით პატრონებს მგონი არ მაინცდამაინც ესიაშოვნათ ჩვენი მისვლა.

კოლდა ზის და ჭანჭიკ-ჭანჭიკ შლის თავის ფოტოაპარატს.

– Нет, более ндиотской конструкции я в жизни не видал... нет, ты посмотри და მერე ჩვეულებისაებრ შეუკურთხებს. დღეს რატომღაც გაფუჭდა ეს აპარატი და განრისხებულა.

წელან ბეთლევში ვიყავით, კოლდა, ქალები და მე. ვახტანგი დილიდანვე აქ მუშაობს, ეკლესიაზე, შავებს ამზადებს. ბეთლევში მაინტერესებდა – XV საუკუნისაა, უშნო, ულაზათო, შენობაც, ფრესკებიც.

გუშინ ნიკორწმინდაში გავიქეცი. სამიოდე საათი ვიმუშავე ინტერიერში და გამოვიქეცი. გზა კარგია. Netto – 2 საათი, 1 – ხოტვეამდე, 1 – აქეთ. ხოტვეში გზისა და მდინარის პირს, მდინარის მარცხენა ნაპირზე – მრგვალი ციხის ნანგრევია.

ხოტვეიდან ნატუსდას ტელეგრამა გავუგზავნე. დღეს ჩვენი „ჯვარისწერის“ სამი წელია. სამივეჯერ ექსპედიციაში ვხვდები ამ დღეს.

ხვანჭკარიდან 24-ში გამოვედით. მანამდე: 19-ში ღვიარა (საინტერესოა: უაფსილო), მერე დაუვიწყარო დღეები (20, 21, 22) პატარა ონში. მშვენიერი სოფელი, მშვენიერი სახლები, სიმპათიური ხალხი, შესანიშნავი ძეგლი, რომელიც ნამდვილად შემეყვარდა.

ვცხოვრობდით რაისა ბერაძესთან (მასწავლებელია). კოლმეურნეობის თავმჯდომარე კოლდა დვალი, როსტოვიში ნამსახური. კიდევ: სამოციოდე წლის კოტე გიორგობიანი, რომელიც სიძველეთა დაცვის კომიტეტის რწმუნებულად უნდა დავანიშნინოთ. მხნე კაცი, რომელმაც შარშან საშინელი უბედურება გადაიტანა: 22 წლის ქალიშვილმა შარშან ტფილისში თავი დაიხრჩო. დაწვრილებით მიაშობ ეს ამბავი. 22-ში სადილად ვიყავი მასთან.

„ხედა შავრაში“ მე ვეღარ მოვასწარი წასვლა, რადგანაც პატარა ონში მუშაობის სიმძიმე მე მაწვა (ჩვენ განაწილებული გვაქვს ძეგლები). ვახტანგი გაიქცა: ძველი ფრაგმენტები ახალ შენობაში.

22-ში ხვანჭკარაში დაგბრუნდით. 23-ში არჩილის ცოლის დღეობა იყო: სადილად დაგვპატიუეს [...]



24-ში გამგლეღმა მანქანამ წავგიყვანა ამბროლაურში. გზაზე უსიამოვნე-
ბა: ვიღაც კაცი, რომელიც ჩვენს უკან იჯდა (ბარგზე ვისხედით), გადავარდა და
მძიმედ დაშავდა.

ამბროლაურში: შოთა ძიძიგური და სირა ჭიჭინაძე. შოთამ იმ საღამოს
პარტკომიტეტში ლექცია წაიკითხა (კომკავშირის ცეკას დავალებით). მეორე
ღღეს ამბროლაურის რაიონის მასწავლებელთა კონფერენციაზე გაიმეორა და
მეც წავიკითხე: ქვემო რაჭის ისტორიული ძეგლები. პირველად ჩემ სიცოცხლეში
ექსპრომტად. სააგიტაციო მნიშვნელობის მოხსენება. ეს კარგი საქმე იყო. მე
მგონი, დაამახსოვრდებათ და თავისი რაიონის ხელისუფლებაც მეტი ყურადღე-
ბით იქნება ძეგლებისადმი (ახლა ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს ახალი
დადგენილებაც მოუვიდათ). ინტერესით ისმენდნენ. აქ და ნიკორწმინდაში უკვე
შემხვდნენ ჩემი მსმენელი მასწავლებლები.

მერე საღილი გაგვიმართეს: კომკავშირის რაიკომის მდივანი ვახტანგ და-
ვითულიანი და რაიკომის კულტპროპი [კულტურის პროპაგანდის განყოფილების
გამგე. გამომც.] მელქო ბიბილაშვილი. საკმაოდ ღარიბული, მაგრამ მაინც სასია-
მოვნო იყო: ჩვენი ექსპედიციების ისტორიაში ჩვენი ასეთი წარმატება პირველი
იყო. მხოლოდ გააჭიანურეს. გამოვიპარე, როცა რაიკომის მდივნის, აბ. ჭიჭინაძის
სადღეგრძელოს სვამდნენ.

ულამაზესი მთვარიანი ღამეები: პატარა ონი, ხვანჭკარა და ამბროლაური.

გუშინწინ: ზემო კრიხი, ზედმიწევნით საინტერესო ძეგლი. გაოხრებული,
საღორედ ქცეული. ვიხმეთ კოლექტივის თავმჯდომარე. მრისხანე სახე მქონდა.
შევადგინეთ აქტი (ს. ჯანაშიას, ლომაძეს, ჭიჭინაძეს). მგონი იმოქმედა. მერე
საღილი გვაჭამეს.

მე ვიანგარიშე, რომ ამ ექსპედიციის განმავლობაში ფეხით გავიარე 230-
მდე კილომეტრი.

არმიყოლებით, მაგრამ მაინც, ფეხით გავიარე მარშრუტები: ნიკორწმინდა-
კვირიკეწმინდა-ამბროლაური-ხვანჭკარა-ჭრებალო-პატარა ონი (წრის შესაკრა-
ვად დამრჩა გზა პატარა ონი-ნიკორწმინდა) + მონაკვეთები: ამბროლაური-წესი,
ამბროლაური-ხიმში, საღმელი-კლდის უბანი etc. იმ პირველი მარშრუტის ზოგი-
ერთი მონაკვეთიც – ორჯერ-სამჯერ.

მომბეზრდა. მეტად მომენატრნენ ჩვენები. ხვალ ან ზეგ უნდა გავუღვეთ
გზას.

[ძეგლებზე შავი ჩანაწერებიდან]⁴

ღაღიში, წმ. გიორგი. ამბროლაურის რაიონი: რიონის ხეობა, საკმაოდ მაღალ
ბორცვზე, მდინარის მარცხენა ნაპირზე, ბარეულიდან პატარა ონში მიმავალი გზის
მარჯვნივ. ერთნავიანი ეკლესია W მინაშენით. კამარები ჩანგრეულია. კედლები
– „სპონტიკისა“, ძირითადი შენობისა – რიგიანად გათლილი (ზედა ნაწილებ-
ში უფრო პატარა კვადრებია და შენჯღრეულიც). S, W, N შესასვლელები. ეს
უკანასკნელი (NB) უშუალოდ საკურთხეველის წინ. ფართო აფსიდი, ორი პატარა
და 1 დიდი თახჩით. საბჯენი თაღი და პილასტრები დარბაზის შუაში, კონქთან.
W კედელთან არაა. კონქში რეზონანსისთვის ქვევრი. W კედლის ერთ-ერთ ქვაზე

4 არ მოგვეყვას მასალა მას აქეთ საფუძვლიანად შესწავლილი და გამოქვეყნებული
ძეგლების შესახებ (ზემო კრიხი, პატარა ონი, წესი=ბარაკონი, ბუგეული, ღვიარა) (გამომც.).

– მხატვრობის კვალი – უმნიშვნელო, გაურკვეველი. მცირე კვალი საღებავისა N კედელზე და კონქშიც. W მინაშენი (უფრო უხეშად ნაგები) – სწორკუთხა, ბუნ-რით W კუთხეში.

მთავარი ეკლესიის S შესასვლელთან, მარჯვნივ, კედელში ჩაყოლებულია ორნამენტული ფრაგმენტი (სარკმლის საპირე?) ძველი ეკლესიიდან. ცნობილი მოტივე კლაკნულ ლენტზე გამობმული ფოთლებისა. რამდენადმე გადარეცხილი, არც მაინცდამაინც ბრწყინვალე ხელობისა. მაგრამ შესაძლებელია მაინც კარგი ეპოქისა (XI-XII სს.).

NB: N მხარეს კედელი „გაორკეცებულია“ – სიმაღლის ნახევარზე: თითქოს რაღაც მინაშენი უნდა ყოფილიყო. მინაშენის საძირკველის კვალი – S მხარეს, ფასადის მთელ სიგრძეზე. ეკლესიის S, O და W სარკმლები ახალი დროის, ალ-ბათ XIX საუკუნის, საპირეებშია ჩასმული. ადგილზე მხოლოდ ნაწილებიღაა შერჩენილი.

ეკლესია ბორცვის მწვერვალზეა: N-ით საკმაოდ დიდი ფართობია, სხვა მხარეს მცირე. გალავნის ნაშთი. სასაფლაო.

გორისუბანი, წმ. ბარბაღე.

ღაღისის ეკლესიიდან 1,5 კმ. მანძილზე, SO-ით დაახლოებით. სასაფლაო. ხეები. ერთნავიანი მცირე ეკლესიის ნანგრევი. კედლები და კონქი დგას, კამარის W ნაწილი ჩაქცეულია. პერანგის საგრძნობი ნაწილი ჩამოძარცვულია. უკეთაა დაცული S და O კედლები. შესასვლელები S, W, N. ეს, როგორც ჩანს, ტრადიცი-ული უნდა იყოს. საბჯენი თალი – შუაში და კონქისა – აქ პილასტრები კონ-სოლებზე. გარედან: რიგიანად გათლილი კვადრები „სპონტიკისა“. NB, O-ით – ქვემოთ დიდი კვადრებია; ზემოთ ძალიან პატარები. S-ით, სადაც პერანგის მცირე ნაწილია შერჩენილი, ზემო ნაწილში – სხვადასხვა ზომის ყორექვა, ნაცვლად თლილი კვადრებისა. კედლებზე არავითარი სამკაული. შიგნით: მოხატული ყო-ფილა (N კედელზე სრულიად უმნიშვნელო კვალი. ბოჭორიძეს მეტი უნახავს). თვით კედლის ზედაპირი – უხეშად დამუშავებული, სხვა ჯიშის (ქვიშაქვა?) დიდი ლოდები, რომლებიც (ალბათ ცეცხლისგან) ჟანგისფერ-მოწითალო გამხ-დარა, აქა-იქ კი ჩაშავებულიცაა. NB: პილასტრები, საბჯენი თალები, კონქი – კარგად გათლილი ქვა. აქა-იქ აფსიდშიაც. კამარა თხლად „დაპობილი“ ყორე-ქვა ხსნარის ფრიად სქელი ნაკერებით. S და W შესასვლელები – თაღოვანი, ტიმ-პანის ქვებით, N, რომელიც (NB) აქაც უშუალოდ აფსიდის წინაა – არქიტრავით გადახურული. კონქში 2 ტრადიციული ქვევრი. ქვა ჩუქურთმით და წარწერით (ბოჭორიძე) ვერ ვნახეთ. ვიპოვეთ პატარა ქვის ფრაგმენტი წარწერით. N მხარეს – შესასვლელის წინ ერთი მინაშენის საძირკველის კვალი. მეორე, მისი მეზობე-ლი – უფრო დიდი – მინაშენი ფასადის მთელ დანარჩენ სიგრძეს მისდევდა და W-სკენაც უხვევდა. შენობა მაინცდამაინც ძველის შთაბეჭდილებას არ სტოვებს.

კლდისუბანი, „ციხის წმ. გიორგი“.

ერთნავიანი შენობა მაღალი ციციბო კლდის მწვერვალზე. ეკლესიის გარშემო მცირე ფართობი: O და N ვერც მიუდგები, S-კლდის ფერდამდე, რომელიც თითქმის შვეულად ეშვება 300-ოდე m. სიღრმეზე – 1-2 m. დგას მარტო კედლები. კონქი და კამარა აღარაა. მასალა – ისევ „სპონტიკი“. ქვიშისფერი, რიგიანად გათლილი, განსაკუთრებით შიგნით. პილასტრები, მათი კაპიტელები, სარკმლები



(1 საკურთხეველში, 1 – S, შიგნით საკმაოდ ფართო) თავისი თაღებით – კარგო ეპოქის (იქნებ XI ს.) არქიტექტურასაც მოგაგონებს. აფსიდი ბრტყელი, ორი თახჩით. იქ, სადაც კამარა იწყებოდა – რიყის ქვის რამდენიმე რიგია. არავითარი სამკაული. ინტერიერის პროპორცია საკმაოდ ფართო ჩანს, თუმცა უცნობია, რა სიმაღლისა იყო კონქი და კამარა. O-კედლის ქვეშ საგანგებო სუბსტრუქციაა.

ბეთლემი, „ღვთისმშობელი“, 1493 წ.

ამბროლაურის რაიონის მთის; გარშემო ტყიანი მთები. იქვე, სულ ახლო, სოფ. შხივანა.

ეკლესია ბორცვზე, ერთი ნაგი. ყავრით გადახურული. გაუთლელი, uxeSad gamoWrili ქვა-ყორის კედელი, გარედან შეეთერებული, შეღესილი (ალბათ გვიან). შიგნით მოხატული. გარედან არავითარი სამკაული. კედლის შიგაპირიც უხეში.

NB: ნაშენი უხეშად, ყოველგვარი დახელოვნების გარეშე: ნახევარცილინდრული კამარის ნაცვლად – ორი კალთა. კონქიც არაა გამოყვანილი, მხოლოდ გაჭირვებით და გაურკვეველად უერთდება ეს „ისრული“ კამარა აფსიდის ნახევარწრეს. სარკმლები სწორკუთხა, ორივე (S და W) შესასვლელი აგრეთვე. NB არავითარი თაღოვანი სიმრგვალე.

პროპორცია: დაბალი, ფართო.

გლესმა: W-ით ხის მინაშენი ჰქონდა, შესაწირავი მოჰქონდათ, ღამეს ათევდნენო. გასაბჭოების შემდეგ დაანგრიეს და მასალა გლესებმა დაიტაცესო.

ტრაპეზი თავდაპირველია, მოხატული.

O და W ფასადები: ფრონტონს ქვემოთ კვადრატზე დაბალია, ფრონტონი-ანადაც კი ნაკლებია კვადრატზე (შთაბეჭდილება მაინც ასეა).

[მოხატულობა] საკურთხეველი: ქვემოთ: გრიგოლ, ბასილ etc. „კონქში“ ვედრება მთავარანგელოზებით. ტრაპეზის წინა პირზე – ჯვარი და I~X~C X~I.

განაკვეთი S-კენ: 1. რომელიღაც მღვდელთმთავარი? 2. დარჩენილია მხოლოდ აპრობილი ხელი და მხარი და შარავანდის ნაწილი. წარწერისაც მხოლოდ ფრაგმენტები:

1. [...]: ႠႠႡႡ - ႡႡ
2. [...] ႠႠ : ႡႡႠႠႡႡ
3. [...]
4. ႠႠႠ[...][Ⴁ]ႡႠႠ : 'Ⴁ' [...]
5. [...]ႡႡ ႡႡႡႠႠ
6. [...]'Ⴁ ႡႡႠ :

3. წმ. ბარბარა.

განაკვეთი W-კენ: 1. წმ. დიმიტრი. 2. წმ. კვირიკე, ივლიტა [ႡႡႡႡႠႠ], ႡႠႡႡ ႡႠႠ : ႡႡ[...]'ႡႡ. 3. a: ႠႡ[...]'Ⴁ : - (უღვაშიანი მამაკაცი და არა ქალი, როგორც ბოჭორიძეს უწერია. b: ႠႠႠႠ: (ყრმა წოწოლა ქუდით). c: ႠႡႠႡႡ (ესეც ყრმაა, უფრო მოზრდილი, სამსავეს გრძელი კაბები აცვიათ). d: წმინდანის ბიუსტი და მის მარცხნივ:

1. Ⴁ : ႠႠႡ
2. ႠႠႡႡ ႡႡႡႡႡႡ
3. ႠႠႡႡ : ႠႡႡႠ
4. 'Ⴁ' ႡႡႡ

4. ძლიერ დაზიანებული კომპოზიცია მთელი კედლის სიგანეზე (ბოჭორიძე: მირქმა). კარის ანყოლებზე: 5. ? ფონჯავისძე. 6. შქც სქცსქ

განაკვეთი N-სკენ: Ia. წარწერა და თვით ფიგურებიც ბოჭორიძის შემდეგ ძლიერ დაზიანებულია. a ფიგურა თითქმის მთლად დაღუპულია, ჩანს მხოლოდ მხრები და წვერის ნაწილი.

1. [⊕] 'ზ' 'ღ' [⊖] 'რ' 'ტ' [⊖]
2. ႁႃႆ [⊖]
3. ႁႃ : ႁႃ : ႁ
4. ႁႃ
5. ႁႃ
6. ႁ [⊖]
7. ႁႃ
8. ႁ ႁႃႃႃႃ :
9. ႁႃ : ႁႃ
10. ႁႃႃႃႃ
11. ႁ

- 1b. 1. [⊖] 'რ' 'ტ' : ႁ
2. ႁႃ 'ႁ'

2. მხედარი წმ. გიორგი (ძლივს აჩნია, სულ მცირე ფრაგმენტიდაა). 3. სახელი დაღუპულია. ასოების ნაფლეთებიდაა. დარჩენილია შნს : ქნ : ႁႃႃႃ : [ბოჭორიძე შ[ႃ]ႆႃ :-]

მხატვრობა მდარე ღირსებისაა. შენობაც უხეშადაა ნაგები. კედლების დანაწევრებაც კომპოზიციურად – დაუდევარი – ჩარჩოების სახეები დაღრეცილი etc.

ფონი ქვემო (პორტრეტებიან) დარუსში მტრედისფერია. თვით ფიგურების სამოსელში ბევრია ყავისფერი მოწითალო, რომელიც სჭარბობს ზემო დარუსშიაც. სახეებიც ამ ტონითაა დახატული (კონტურები), სახის ძირითად ტონში კი მოვარდისფროა თითქოს გარეული. შესრულება ხელოსნური. უხეში კონტურები. წვერი – სქელი პარალელური ხაზები. პროპორციებზე ლაპარაკი ძნელია, რადგანაც არც ერთი ისტორიული პირი არაა მთლიანად გადარჩენილი. საკურთხევლის მღვდელთმთავრები – წაგრძელებულნი. ფრესკები თითქმის მთლიანად დაღუპულია. ჭერზე სულ აღარაფერი გაირჩევა. ყველაზე მეტი O და W კედლებს შერჩენია. არავითარი მოდელოება. აქა-იქ ლოყებზე მრგვალი ლაქა ცოტა უფრო მუქი ტონისა.

კვირიკეწმინდა (კორტი) – კვირიკესა და ივლიტას ეკლესია.

ამბროლაურის რაიონი, ამბროლაურიდან 5-6 კმ. მანძილზე, SO-ით, მთის კალთაზე (სიმაღლე საგრძნობი).

სამნავიანი ბაზილიკა კვლავანი მცირე ქედის კონცხზე დგას. იქვე, რამდენიმე m-ით უფრო მაღლა – ციხის ნანგრევი.

შიგნით ეკლესია შეთეთრებულია; კედლები – უხეშად დამუშავებული, მაგრამ ძირითადად მაინც სწორკუთხა კონფიგურაციის ქვები. კამარები – ქვაყორე

(წვრილი). ბოძები, თაღები, კედლის სვეტები – თლილი ქვა. გაზომვა მოწმობს, რომ გეგმის აგებაში საკმაო სიზუსტეა დაცული, მაგრამ ცალკეული ფორმები, განსაკუთრებით ბოძები, დადრეცილია, თითქოს შენჯღრეული და როგორც ჩანს, ნაწილები გადანაკეთები: სვეტისთავეები არავითარ კანონებს არ ემორჩილება, სხვადასხვანაირია, ერთსა და იმავე ბოძებზედაც კი იცვლება. ბოძების გეგმაც არეულია.

გარედან თლილი ქვა. ძირითადი მასალა – მოვარდისფრო – ქვიშისფერი კირქვა (?), მშვენივრად გათლილი. შეკეთებულ-ჩამატებული ნაწილები პერანგისა – „სპონტიკი“ – ძლიერ დანასვრეტებული და გამოფიტული წყლის ტუფი-შირი-მი.

წყობა ოთხსავე ფასადზე ერთნაირ შთაბეჭდილებას არ სტოვებს: W: ყველაზე უკეთ დაცული. „სპონტიკი“ სულ ცოტა: შუა ნავის ფრონტონის კარნიზი და კიდევ რამდენიმე ცალი. ზუსტი ჰორიზონტალური რიგები. ფასადის შუა ნაწილში შესასვლელს ზემოთ, სარკმლამდე – ერთი საუკეთესო წყობათა-განი მთელს ჩვენს არქიტექტურაში: ძალიან მჭიდროდ მიწყობილი კვადრები, შესანიშნავი თლა, წვრილი, შეუმჩნეველი ნაკერები.

S: ქვემო ნაწილში პერანგის ნაწილი ამოვარდნილია და გაშიშვლებული ჩვეულებრივი ამომსვები „ბეტონი“. ქვა აქაც ძალიან კარგი ნათალია, მაგრამ კედელი შენჯღრეულის შთაბეჭდილებას სტოვებს: რიგების ჰორიზონტალობა აქა-იქ ირღვევა, ნაკერები გაფართოებულია, ზემო ნაწილში (შუა ნავის კედელი) საგრძნობი ნაწილი „სპონტიკითაა“ შეკეთებული: თლაც და წყობაც უხეში. ქვის ფერს უფრო მუქი-კაკაოსფერი დაჰკრავს.

ზემო ნაწილი სულ გადაწყობილია ქვემოთ. რამდენიმე ქვის გარდა ძვე-ლი ქვაა, ისევ კარგად გათლილი. მაგრამ თითქმის დაუდევრად ნაწყობი ან, იქნებ, ისევ „შეძრული“ რიგები: ნაცვლად ზუსტი ჰორიზონტალისა – მოშვებული თოკები.

შენობა ძლიერ განახლებულია და არეულიც. ძველი ქვა – გაშავებული: მზე კედელს ვერ ხვდება (ხეები), სინესტე, ქარი.

კარნიზები: შუა ნავი, SO კუთხე, სპონტიკი. ისეთივეა O, N და W ფასადებზე-დაც.

შუა ნავის S კედლის დანარჩენი ნაწილის კარნიზი – თავდაპირველი (?) ქვისა.

S ნავის S კარნიზი. ძველი წყობისა ეს ქვა დანამდვილებით იყო თუ არა, არ ვიცი. მარტო ერთგან დევს და შეიძლება შემთხვევითი იყოს.

ცოკოლი სრულიად მარტივი.

S ნავის S კედელზე, უშუალოდ კარნიზის ქვეშ ამგვარი კოჭების და-საყრდნობი კრონშტეინები (3). ორს შერჩენილი აქვს XI საუკუნის ტიპური დეკორი.

– გვერდის ნავეები ძალიან ვიწროა. $a:b =$ თითქმის 1:2,5.

– B [სიგანე. გამომც.] სულ მცირედით აღემატება A-ს [სიგრძე. გამომც.]. შიგნით საკურთხევლის წინა სივრცე კვადრატის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

– ბოძებს შორის მანძილი დიდია, თვით ბოძები არაა მასიური ამ მასასა და მოცულობასთან შედარებით. სივრცე ჩანს და იგრძნობა.

– შუა ნავი საკმაოდ მაღალია და ამ მხრივ ბევრად აღემატება გვერდის ნავეებს.

W კედელზე, კარის ზემოთ, მარჯვნივ (+) წარწერის ფრაგმენტი **ԸԻԸԸԸ** (დაუმთავრებელია?).

S შესასვლელის თავზე ყოვლად უღაზათო, ქაოსური წნული. ძალიან მცირე სიღრმის ჭრა. ჯვრის გარშემო, წრეში, ნუსხური, ფრიად ძნელი გასარჩევი წარწერა (ნაჯღაბნია).

აშკარად: ერთხელ დაზიანებულია საგრძნობლად და უხეშად (განსაკუთრებით შიგნით) აღუდგენიათ. ორი ფენა ჩანს ძირითადი: ის ორი, რომლებიც ფასადის ორგვარ წყობაში მქლავნდება. არც შიგნით და არც გარეთ არაა იმ მასივურობის შთაბეჭდილება, რომელიც უძველეს ეპოქას ახასიათებს. ჩემი შთაბეჭდილება: გვიანდელი ბაზილიკა უნდა იყოს. ერთი (ძველი) ფენა XI ს. უთუოდ (ორნამენტი). თუ შენობა საერთოდ იმდროინდელია ეს უგვიანესი ბაზილიკა იქნება საქართველოში. თუ, რასაკვირველია, აქ კიდევ ერთი, უფრო ადრინდელი ფენა არაა საგულისხმებელი. მაგრამ რომ არ ჩანს?

კიდევ ხომ არ აუმაღლებიათ გვიანდელი რემონტის დროს?

ხიმში. წმ. გიორგი [18.VIII.1945]

ამბროლაურის რაიონი, რიონის ხეობა, მდინარის მარცხენა ნაპირზე, მთის ფერდზე. თვით ამბროლაურის SO-ით, დაახლოებით 5-ოდე კილომეტრის მანძილზე. ქვის ერთნაირი ეკლესია. კამარა, გარდა კონქისა, ჩაქცეულია. გარედან შეთეთრების კვალს ატარებს, შიგნითაც აგრეთვე.

კედლები – გარედან თლილი ქვა, დროისგან რამდენადმე გამოფიტული, რუხი. S კედელი, ფერდისკენ მიმართული, უკარო (აქ ერთი ჩვეულებრივი და ერთი მრგვალი სარკმელი) – უხეშად დამუშავებული ქვა, რომელიც სწორ რიგებადაც არ აწყვიტა. კედლის შიგაპირიც არაა კარგად დამუშავებული, შესაძლებელია თავიდანვე მოხატვა იყო განზრახული, თუმცა ახლა ფრესკების კვალი აღარ ჩანს. კამარისა და კონქის ქვები, პილასტრები და თალები უკეთ გათლილია.

შესასვლელები: N და W, N – ჩვეულებრივი, W – დიდი, ფართო თაღი მთელი კედლის სიგანისა: უშუალოდ თაღის ზემოთ მინაშენის ნაკვალავი: აქ რაღაც კარიბჭე არსებობდა. თავდაპირველია თუ არა ეს თაღი? ანყოლები – კარგად გათლილი, დიდი ქვებითაა ნაშენი, არ ჰგავს გვიან გამოცვლილს და ძალიან ენათესავება XI ს-ის თლას. თვით თაღი ნახევარწრიული არაა, დაბალია და თავისი ფორმითაც და წყობითაც საეჭვო ჩანს (ანყოლის ქვა ღირსებითა და თლითაც უკეთესია ვიდრე სხვა ნაწილების ქვა). მეორე შესასვლელის მოთავსება N-ით მდებარეობის მიერაა ნაკარნახევი.

შიგნით: დამახასიათებელია ის, რომ კედლის სვეტები იატაკამდე არაა ჩამოშვებული, არამედ კრონშტეინისებრ ჩასმულ ქვებს ეყრდნობა. კონქში სიმეტრიულად ორი ქვევრია დატანებული. მათი მრგვალი პირები თვალნათლივ ჩანს. კაპიტელის პროფილი გულმოდგინედ და საკმაოდ ზუსტადაა გამოყვანილი, კაპიტელების ქვები სხვებზე უკეთაა გათლილი. აფსიდი ნახევარწრიულზე უფრო ბრტყელია. ფანჯრის ორივე მხარეს – თახჩები. მის ქვეშ – ტრაპეზის ქვა, რომელსაც ჩუქურთმის კვალი აქვს შერჩენილი. საკურთხევლის წინ, S კედელში – ნიში ლუნეტივით (შეად. სავანესა და სპეტში ანალოგიურსავე ადგილს, მხოლოდ N კედელში).

– შენობას შერჩენილი აქვს დეკორი, რომელიც გარკვევით და უეჭველად მიგვითითებს XI საუკუნეს, კერძოდ, ალბათ, მის პირველ ნახევარს. მთავარი: W

ფასადის სარკმელი (დიდი თაღის ზემოთ), ფრიად ტიპური სწორედ ამ დროისთვის: ფართო საპირე (გრეხილშემოვლებული, მძლავრი S-ებით შევსებული) და ჩვეულებრივი მოხაზულობის სათაური (კლაკნილი შიდა ლენტი და მის ორსავ მხარეს გამობმული ღარებიანი ფოთლები). ჩუქურთმა თავიდან ბოლომდე იკითხება, თუმცა მისი დიდი ნაწილი გამოფიტულ-გადარეცხილია. შესრულების ღირსება კარგად შენახულ ცალკეულ ნაწილთა მიხედვით – ფრიად მაღალია. S მრგვალი სარკმლის „ფროსანი“ საპირე, მოტივი, რომელსაც აგრეთვე შეიძლება მოეძებნოს ამ ეპოქაში პარალელი. N შესასვლელის ტიმპანის ქვა (გრძელი, სწორკუთხა): აქ საღებავითაა (შავი და მოყავისფრო-მოწითალო ტონები) [შესრულებული] წმინდა დეკორატიული კომპოზიცია, რომელიც თავისი ცალკეული ელემენტებით ენათესავება სავანის მინაშენის გაფორმებას (წნულის ღერძზე გამობმული დიდი ფრთები). განსაკუთრებით საინტერესო ისაა, რომ ეს კომპოზიცია ამოჭრილი უნდა ყოფილიყო ჩვეულებრივი წესით, მაგრამ ვეღარ ამოუკვეთიათ რატომღაც (დაწყებულია მხოლოდ), ასე რომ აქ წინასწარი მონახაზი გვაქვს. კიდევ ერთი მაჩვენებელი იმისა, რომ ორნამენტების ამოკვეთა თუ ყოველთვის არა, ხშირად მაინც, კედელზევე წარმოებდა. O ფასადი სრულიად მოკლებულია სამკაულს. როგორც ორნამენტაციის ჭრის ტექნიკით, ისევე მოტივებითაც, მათი კომპოზიციური განლაგებით და ხასიათით (გაგებით, გრძნობით) უეჭველი ნათესაობაა სავანესთან, კაცხთან, ნიკორწმინდის O ფასადის მორთულობასთან. მოტივი ნათელი, გარკვეული, დაუხლართავი, შორიდანვე ადვილად გასარჩევი და აღსაქმელი. ელემენტები მსხვილი და „მძლავრი“, მათი შესრულება „ფართო“ მანერით. „მონუმენტური“ ორნამენტი, ყოველგვარი დაქუცმაცებისა და დაწვრილმანების გარეშე. ფოთლების აღნაგობაც ფრიად ტიპურია: სამკუთხად ამოღარული წვრილი ფოთლებისგან შედგება ყოველი დიდი ფოთოლი. S-ების ღარებიც ამგვარივეა.

ამ ორნამენტულ დეკორს ემატება ცხვრის თავები, რომლებიც ჩრდილოეთის ფასადზე კარნიშშია ჩასმული და გადმოშვერილი კრონშტეინებით. ამ მხარეს დარჩენილია ორი – მათ შენარჩუნებული აქვთ ცოტად თუ ბევრად, სკულპტურული ფორმა. S-ით სამი (ერთი შუაში, ორი განაპირას), უბრალოდ კრონშტეინია ქვისავე. ამ ცხვრებს და კრონშტეინებს კონსტრუქციული დანიშნულება ჰქონდათ: მათზე იდებოდა ხის კოჭები, რომელსაც ებჯინებოდა სახურავის შვერილი.

წარწერები: ერთი საგანგებო ქვაზე ამოჭრილი, N ფასადის ზემო მარცხენა კუთხეში, ცხვრის ქვემოთ:

- | | |
|-----------|---------------------------|
| 1) | |
| 1. 𐌱𐌰𐌹𐌺𐌻𐌸 | ქე მეუფეო ცისა და |
| 2. 𐌱𐌰𐌹𐌺𐌻𐌸 | ქვეყანისაო და |
| 3. 𐌱𐌰𐌹𐌺𐌻𐌸 | წმიდაო გი გორი |
| 4. 𐌱𐌰𐌹𐌺𐌻𐌸 | საო და წმიდაო თე შეიწყალე |
| 5. 𐌱𐌰𐌹𐌺𐌻𐌸 | ქე და თე სულითა დ |
| 6. 𐌱𐌰𐌹𐌺𐌻𐌸 | ა ორცითა ორსავე ც |
| 7. 𐌱𐌰𐌹𐌺𐌻𐌸 | ახორებასა |

2) N შესასვლელის თავზე ჩართულია დახატულ კომპოზიციაში და თვი-



თონაც მოწითალო საღებავითაა შესრულებული. დასაწყისში გაირჩევა: აქა წრი გორისაო etc.

დამატებითი შენიშვნები: ისეთივე ქვა, რომელიც გამოყენებულია W ანუ ოლებისთვის გამოყენებულია O სარკმლისთვისაც, რომელიც სრულიად უსამკაულოა. იმგვარივე ჩანს შესასვლელის დიდი მოხატული ქვაც (O სარკმელი ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს შემდეგ თუა შეცვლილი. თუმცა სავსებით შესაძლებელია თავდაპირველიც იყოს). ეს ქვები უფრო მაგარია, ვიდრე ძირითადად გამოყენებული. მას მოყვითალო იერი დაჰკრავს, სავანის ქვას მაგონებს. სახურავების კალთების დაქანება ძალიან მცირეა (შდრ. ეხვევი).

დარჩენილია საძირკველი მინაშენისა, რომელიც მთელ N ფასადს მისდევდა და უხვევდა O-კენაც. O-ით მე მგონი მინაშენი სარკმლამდე არ აღწევდა.

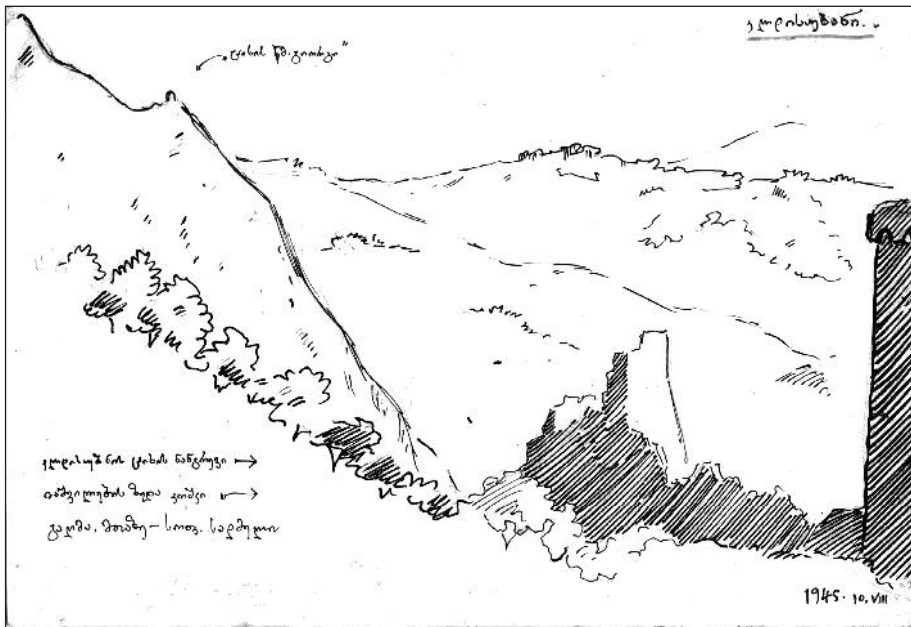
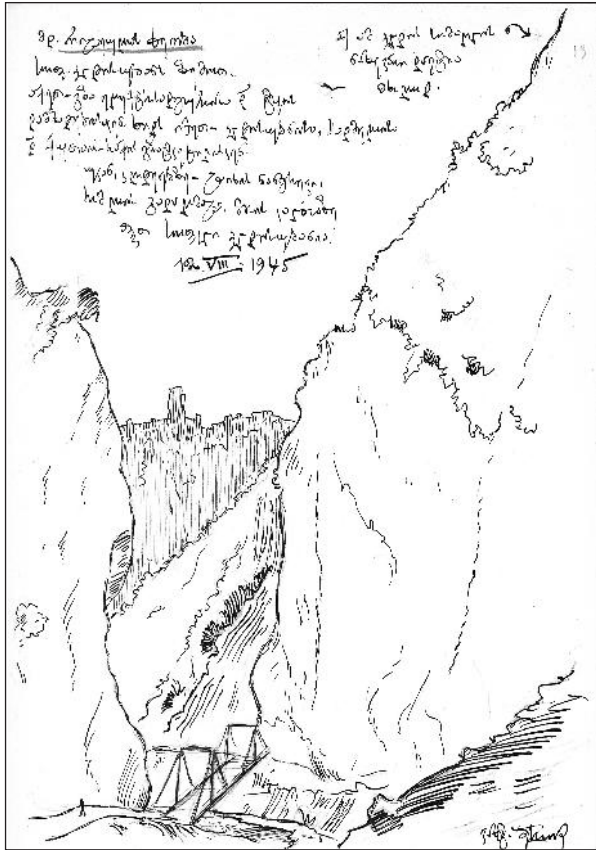
Vakhtang Beridze

Lower Racha [Expedition Diary]

From the archive of the scholar published is the expedition diary to Lower Racha (western Georgia) in August 1945, which, apart from the notes on the visited sites, contains descriptions of the nature and various, sometimes quite funny stories. The text is supplemented by a part of sketches included in the diary.

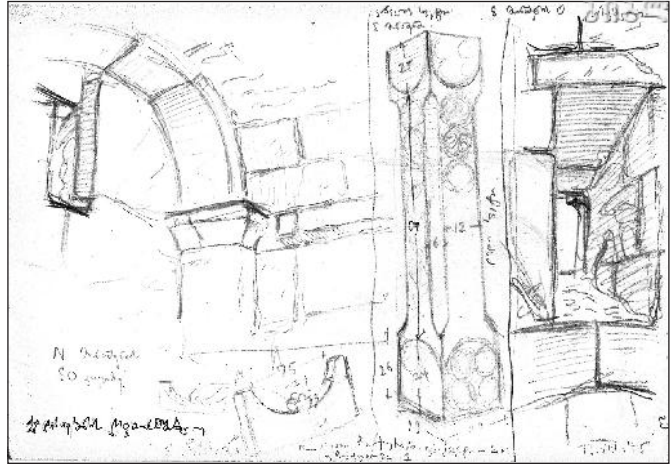


სურ. 1. რიცეულას ხეობა

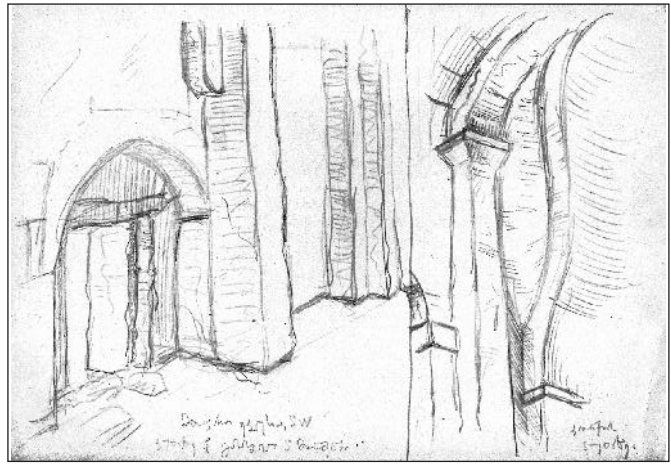


სურ. 2. კელდისუბანი. საერთო ხედი

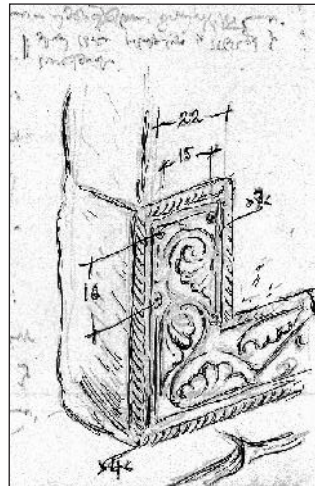
სურ. 3. კლდისუბნის
ღვთისმშობელი. დეტალები



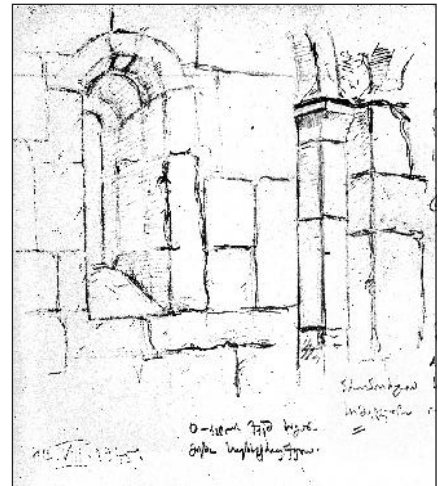
სურ. 4. კლდისუბნის
ღვთისმშობელი. დეტალები



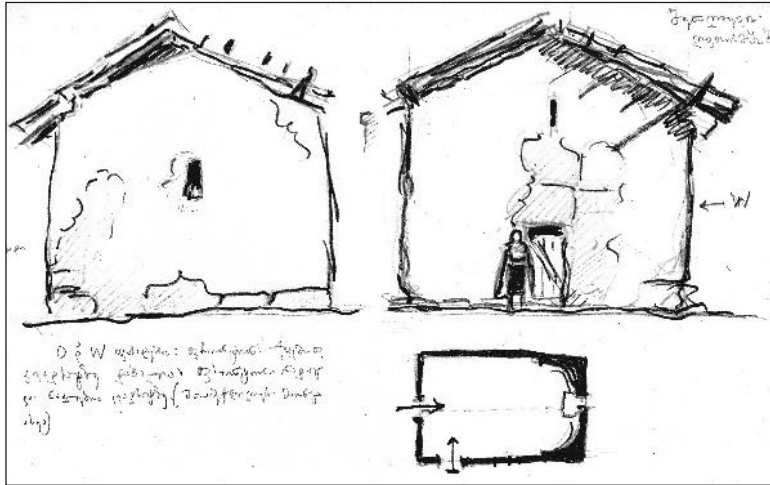
სურ. 5. გორისუბანი.
წმ. ბარბარე. ინტერიერი



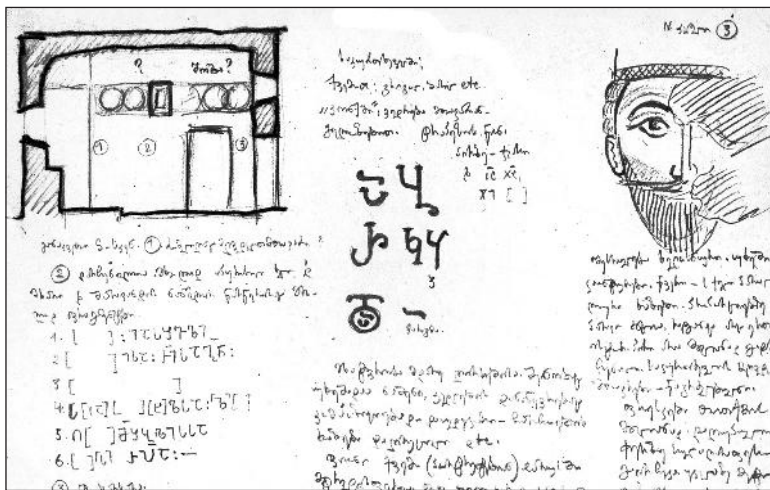
სურ. 6. ღვთისმშობელი. წმ. გიორგი



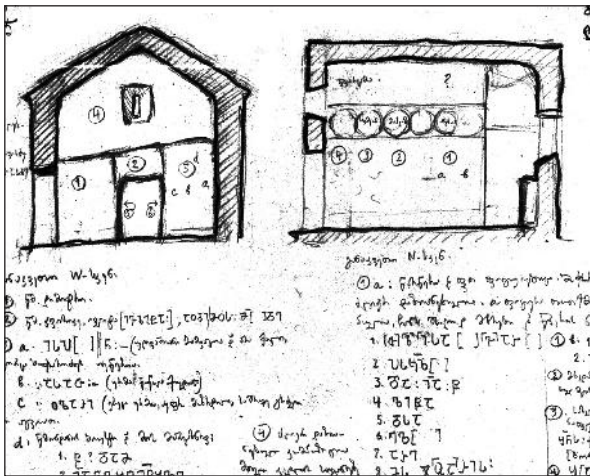
სურ. 7. კლდისუბნის „ციხის
წმ. გიორგი“. დეტალი



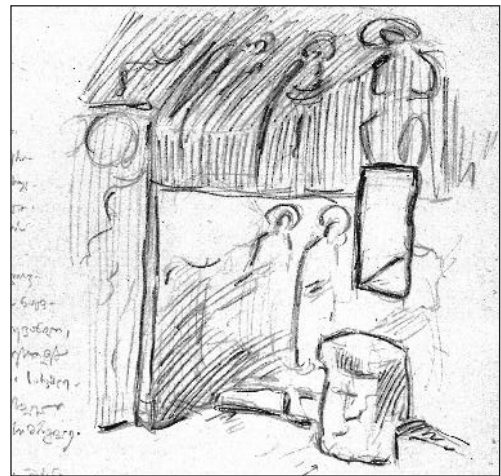
სურ. 8. ბეთლევი.
ღვთისმშობელი



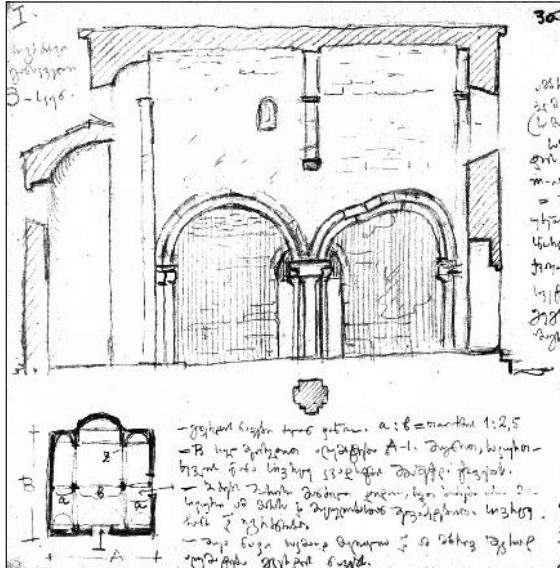
სურ. 9. ბეთლევი.
ღვთისმშობელი. გა-
ნაკვეთი



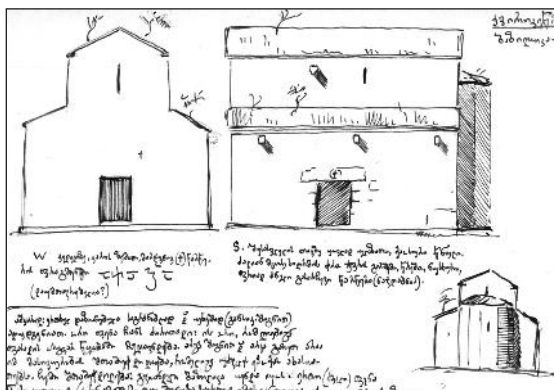
სურ. 10. ბეთლევი. ღვთისმშობელი. გა-
ნაკვეთი



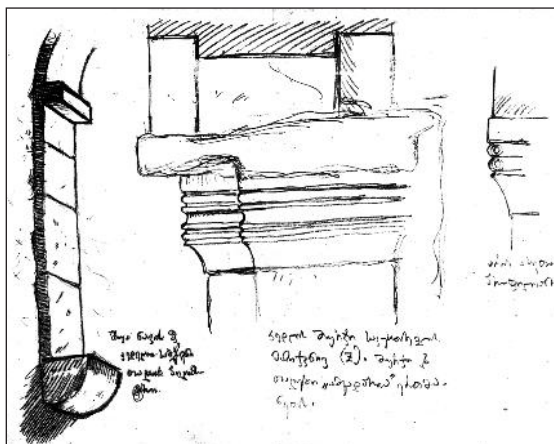
სურ. 11. ბეთლევი. ღვთისმშობელი.
საკერთხვევლი



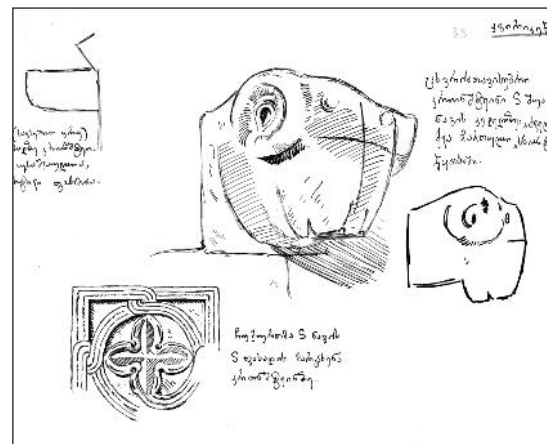
სურ. 12. კვირიკეწმინდა. გეგმა და განაკვეთი



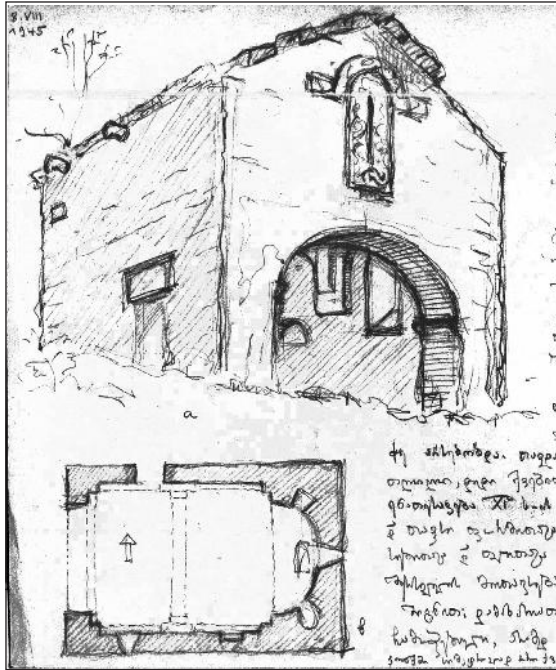
სურ. 13. კვირიკეწმინდა. ფასადები



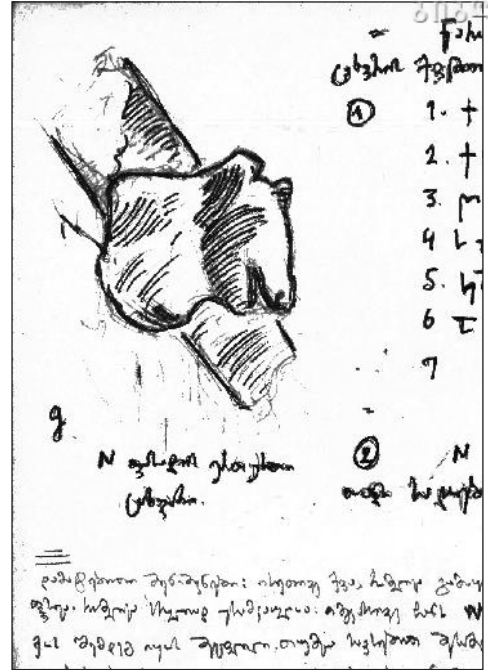
სურ. 14. კვირიკეწმინდა. დეტალები



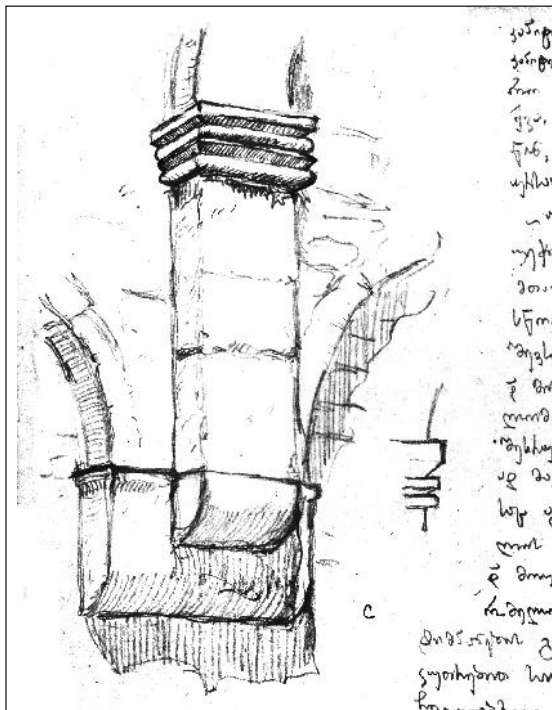
სურ. 15. კვირიკეწმინდა. დეტალები



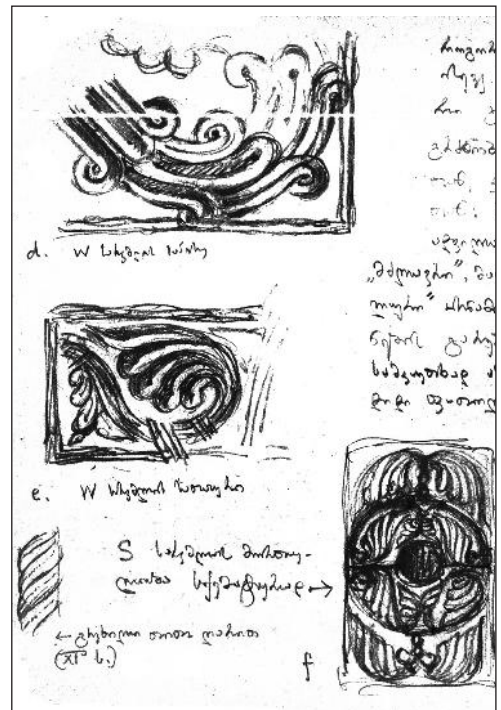
სურ. 16. ხიმში. წმ. გიორგი. გეგმა და დასავლეთი ფასადი



სურ. 17. ხიმში. დეტალები



სურ. 18. ხიმში. დეტალები



სურ. 19. ხიმში. დეტალები

F 1507

2015

