

21
2018

საქართველოს
სიძველენი

Georgian Antiquities





საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო
საზოგადოების გამოცემა



საქართველოს სიძველენი

ტომი II

ე. თაყაიშვილის რედაქციით

ტფილისი 1909.

Издание Грузинскаго Общества Истории и Ртнoграфии

ГРУЗИНСКІЯ ДРЕВНОСТИ

ТОМЪ II.

Подъ редакцію Е. ТАКАЙШВИЛИ

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

LES ANTIQUITÉS GÉORGIENNES

TOME II

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

T I F L I S 1909.

Handwritten notes in Georgian script, including the word 'საქართველო' and other illegible characters.

საქართველს სიძველენი

Georgian Antiquities

21

რედაქტორ-გამომცემელი
დიმიტრი თუმანიშვილი

Publisher
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია

მიურეი აილანდი (კალიფორნია, აშშ)
გიორგი ვაგოშიძე
ილჰანნეს დეკერსი (მიუნჰენი, გერმანია)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა, ავსტრია)
სამსონ ლეჟავა
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია, აშშ)
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე

Editorial Board

Anthony Cutler, Pennsylvania, USA
Johannes Deckers, Munich, Germany
Murray Lee Eiland, California, USA
George Gagoshidze, Tbilisi, Georgia
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Vienna, Austria
George Tcheishvili, Tbilisi, Georgia

სარედაქციო ჯგუფი

მარინე ყენია
ნატალია ჩიტიშვილი

Editorial Group

Natalia Chitishvili, Tbilisi, Georgia
Marine Kenia, Tbilisi, Georgia

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

This issue was financed by George Chubinashvili National Research Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation

ჟურნალის გარეკანზე: ჰადიშის წმ. გიორგის ეკლესია. ფოტო ნელი ჩაკვეტაძის
On the Cover: Church of St George, Hadishi. Photo Neli Chakvetadze

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

© George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

დაიბეჭდა სს „ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატში“

<http://gch-centre.ge>

ISSN 1512-1321

ს ა რ ჩ ე ვ ი

კიტი მაჩაბელი „სამწერობელი იგი სიწმიდისაი“	7
ეკატერინე გედევანიშვილი წმ. გიორგის კულტი და გამოსახულება შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში	20
მარინე ყენია სვანეთის მოხატულობათა აფსიდალური სკემები (IX-XIII საუკუნეები).....	62
ნინო კიტოვანი ზემო სვანეთის სოფელ ქურაშის წმ. გიორგის ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ.....	86
ირმა მამასახლისი ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე	108
გიორგი გაგოშიძე ატენის სიონის აღდგენითი სამუშაო X საუკუნის მიწურულს (თოდოსაკი და მისი ამქარი)	123
მარინე ბულია შუა საუკუნეების საქართველოში წმინდა ნაწილების თაყვანისცემის ზოგი თავისებურების შესახებ.....	139
ჩ იუზა ხუსკივაძე ამაშუკეთი – ეკლესია დედა ღმრთისა და მისი მოხატულობა	195
ერმილე მადრაძე ფერად-ფერადი ჭიქების შესახებ ვახტანგ VI-ის ტრაქტატში, „წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმისა ქმნის“.....	215
მერაბ ბუჩუკური, მურად ტყემალაძე ტაძრის მოხატულობის მოხსნის მეთოდოლოგიის შემუშავებისათვის	222
<i>ჩვენი მეგობრები</i> ირინე გივიაშვილი პილარი რინარდსონი – ოქროს საწმისის ქვეყანა	238
<i>არქივიდან</i> ინა გომელაური ნაბახტევის ეკლესიის არქიტექტურა	245

Contents

Kitty Machabeli “Ripidion of the Holiness”	7
Eka Gedevanishvili Cult and Image of St. George in the Medieval Georgian Art	20
Marine Kenia Apisidal Schemes of Svaneti Murals (9 th -early 13 th c.).....	62
Nino Kitovani On the Church of St. George in the Village Kurashi in Upper Svaneti	86
Irma Mamasakhlisi A Hunting Scene on a façade of Oshki Church	108
George Gagoshidze Restoration Works in Ateni Sion in Late 10 th c. (Todosak and His Crew).....	123
Marine Bulia Observations on Some Peculiarities of the Veneration of Relics in the Medieval Georgia	139
† Yuza Khuskivadze Amashuketi – Church of the Theotokos and Its Mural.....	195
Ermile Magradze On Colour Glasses in a Treatise by Vakhtang VI “Book on Mixing Oils and Making Chemistry”	215
Merab Buchukuri, Murad Tkemaladze For the Elaboration of the Methodology for Detachment Mural Decoration from the Church Interior.....	222
<i>Our Friends</i>	
Irene Giviashvili Hilary Richardson – My Irish Friend.....	238
<i>From the Archive</i>	
Ina Gomerauli Architecture of Nabakhtevi Church	245



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

„სამწერობელი იგი სიწმიდისაი“*

ქრისტიანულ საღვთისმსახურ ნივთებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია სამწერობლებს – საეკლესიო „მარაოებს“ (ბერძნ. Ripidion, ლათ. Flabellum), რომლებიც უძველესი დროიდან გამოიყენებოდა საეკლესიო რიტუალებში. თავდაპირველად სამწერობლებს პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა – ფარშევანგის ბუმბულისგან, სელის ქსოვილისგან ან თხელი პერგამენტისგან დამზადებული სამწერობლები მტვრისაგან და მწერებისაგან იცავდა წმ. ტრაპეზს, სეფისკვერსა და ღვინოს¹. სამწერობლები უპირველესად სამხრეთის ქვეყნებში იყო გავრცელებული (სირია, პალესტინა, ეგვიპტე). ერთ-ერთ ეგვიპტურ ტექსტში ვკითხულობთ: „ეპისკოპოსი იდგა საკურთხეველთან, მის გარშემო კი იდგნენ დიაკვნები და ქერუბინების ფრთების მსგავსად უნიავებდნენ მარათი და ტილოთი“².

სამწერობლების გამოყენება საეკლესიო პრაქტიკაში IV საუკუნიდან დასტურდება. მათ მოხსენიებას ვხვდებით Constitutiones Apostolicae-ში (375 წ.): „საკურთხეველის ორივე მხარეს იდგნენ დიაკვნები, რომელთაც ხელთ ეპურათ თხელი ტყავისა და ფარშევანგის ბუმბულისაგან დამზადებული flabellum მწერებისაგან წმ. ტრაპეზის დასაცავად“³.

საეკლესიო მარაოები სხვადასხვა ფორმისა იყო, უფრო ხშირად – მრგვალი. დროთა განმავლობაში სამწერობლების მასალა შეიცვალა, დაიწვეს მათი ლითონისაგან, უპირატესად ვერცხლისაგან დამზადება, ძვირფასი ლითონების გამოყენების კვალდაკვალ იზრდებოდა ამ ლიტურგიკული ნივთების სიმბოლური მნიშვნელობა. არსებობს ცნობა (626 წ.), რომელიც კონსტანტინოპოლში, აია სოფიას ტაძარში მოქრული ვერცხლის სამწერობლის გამოყენებას ადასტურებს⁴.

ორი უძველესი ვერცხლის სამწერობელი, სხვა ლიტურგიკულ ნივთებთან ერთად (ვერცხლის ვეშხუმი, ბარძიმი), აღმოჩენილია სირიაში, ანტიოქიის მახლობლად, რიჰასა (Riha) და სტუმაში (Stuma)⁵. სამწერობლები ერთნაირი ფორმისაა – გრძელ ტარზე

* ფოტოები შესრულებულია ს. ქობულაძის სახ. ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიაში.

1 F. Cabrol, H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, vol. 2, Paris, 1907, Col. 1610-1625, sv. Flabellum; Reallexicon zur Byzantinischen Kunst / Ed. K. Wessel, Stuttgart, 1971, გვ. 550-551; M. M. Mango, Silver from Early Byzantium: The Kaper Karaon and Related Treasures, exhibition catalogue, Walters Art Gallery, Baltimor, 1986.

2 H. Richardson, Remarks on the Liturgical Fan, Flabellum or Ripidion: The Age of Migrating Ideas, Edinburgh, 1993, გვ. 27; G. Rabo, Die liturgischen Geräte in der Syrisch-Orthodoxen Kirche: Zu Geschichte, Theologie, Liturgie und Gegenwartsfrage der syrischen Kirchen, hg. von Tamcke, M/Heinz, A. Hamburg, 2000, გვ. 365-380; G. Rabo, Die liturgischen Geräte in der Syrisch-orthodoxen Kirche, in: Zu Theologie, Geschichte, Liturgie und Gegenwartsfrage der Syrischen Kirchen. Hg. von Martin Kolo Suryoyo, N 134, 2001, გვ. 255-265 (Flabellum).
3 Constitutiones Apostolicae, éd. M. Metzger, t. III, Paris, 1987 (Sources chrétiennes, 336), VIII, 12.

4 Chron. Pasc. I, 714; Reallexicon zur byzantinischen Kunst, გვ. 550.

5 რიჰას სამწერობელი დაცულია ვაშინგტონში, Dumbarton Oaks-ის კოლექციაში, სტუმას სამწერობელი – სტამბულის არქეოლოგიურ მუზეუმში (M. C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Vol. I, Washington, 1962, გვ.15-17, ტაბ. XIV, XV. ავტორს მიაჩნია, რომ რიჰასა და სტუმას სამწერობლები წყვილს უნდა შეადგენდეს, რადგან ანალოგიური გამოსახულებები, ერთნაირია დამღები. ისინი უთუოდ კონსტანტინოპოლში არიან შექმნილნი); K. Weitzmann, Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, New York, 1979, გვ. 593-594, შენ. 553, გვ. 617; E. Kitzinger, Byzantine Collection. Dumbarton Oaks, Washington, 1967, N62, გვ. 31-32; M.M. Mango, Silver from Early Byzantium, გვ. 147-154, სურ. 31-32.

დამაგრებული ვერცხლის მრგვალი დისკო. ორივე სამწერობელზე ბიზანტიის იმპერატორის იუსტინე II-ის (565-578 წწ.) დამღებია, რომლებიც მათი ზუსტი დათარიღების საშუალებას იძლევა. ეს ნივთები, უთუოდ, ერთი საეკლესიო საგანძურის ნაწილი იყო⁶. დროთა განმავლობაში ვერცხლის სამწერობლებმა დაკარგა თავისი პირვანდელი პრაქტიკული დანიშნულება და ღვთისმსახურებაში სიმბოლური და საცერემონიო ფუნქცია შეიძინა. სამწერობელთა სტრუქტურამ, რელიეფურმა და გრავირებულმა დეკორმა ახალი აზრობრივი დატვირთვა მიიღო. ამას ადასტურებს უძველესი ვერცხლის რიპიდების ორნამენტული დეკორი: რიპას რიპიდას ამკობს ტეტრამორფის გამოსახულება ცეცხლოვან ბორბლებზე (სურ. 1), სტუმას რიპიდას – ანალოგიურად გამოსახული სერაფიმი. ეს ფრთოსანი ციური არსებები თავისი სიმბოლური არსით საკურთხეველის ფიზიკურ და სულიერ განწმენდას ემსახურებოდნენ.

რიპიდების ფართოდ გამოყენებას ადრექრისტიანულ ხანაში ადასტურებს ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის ტექსტი, სადაც ნათქვამია, რომ ერთ-ერთ ეკლესიაში ღვთისმსახურებაში თორმეტი სამწერობლიანი დიაკვანი იღებდა მონაწილეობას⁷.

V-VI საუკუნეების სირიულ ღვთისმსახურებაში რიტუალური მარალ ექვსფრთედებთან იყო გაიგივებული და თავის „ხეციურ პროტოტიპებს“ უკავშირდებოდა. სამწერობლების დეკორის (ქერუბინები და სერაფიმები) ძირები ლიტურგიის კომენტარებს ეფუძნებოდა, რომელთა თანახმად, რიპიდებიანი დიაკვნები სერაფიმებთან და ქერუბინებთან არიან გაიგივებულნი⁸. საინტერესოა, რომ ექვსფრთედის ბერძნული სახელწოდება hexapterigon სამწერობლებზე გადავიდა და წერილობით წყაროებში ისინი ამ სახელით მოიხსენიებიან.

სტუმასა და რიპას ვერცხლის სამწერობლებზე გამოსახული სერაფიმები და ქერუბინები, რომლებიც ამ ლიტურგიკული ნივთების ტრადიციულ დეკორად იქცნენ, ანგელოზთა დასის პირველ ტრიადაში შედიან, რომელიც ყველაზე ახლოს არის უფალთან. უფლის დიდების მონაწილე ეს ხეციური არსებები მუდამ მის გარშემო არიან. წინასწარმეტყველ ესაიას ხილვაში ვკითხულობთ: „ვიხილე უფალი მჯდომარე საყდარსა მაღალსა და აღმატებულსა. და სავსე იყო სახლი დიდებითა მისითა. და სერაფიმნი დგეს გარემოს მისსა ექუსნი ფრთენი ერთსა, და ექუსნი ფრთენი ერთსა და ორითა უკუე დაიბურვიდეს პირსა, ხოლო ორითა დაიბურვიდეს ფერხთა და ორითა ფრინვიდეს“ (ესაია, 6, 1-3). სერაფიმები იოანეს „გამოცხადებაშიც“ არიან ნახსენები: „და ოთხთა მათ ცხოველთა მოიაზრებოდნენ თითოეულსა აქუნდეს ექუსნი ფრთენი გარემო, და შინაგან სავსე არიან თუაღითა...“ (გამოცხ. IV, 7-8). რიპას რიპიდაზე გამოსახული ქერუბინი, ერთი მხრივ, დაკავშირებული არის უფლის მიერ სამოთხის შესასვლელთან მცველებად დაყენებულ ქერუბინთან: „და დააწესა ქერობინი... დაცვად გზასა ხისა ცხორებისასა.“ (დაბად. 3, 24), მეორე მხრივ, იგი მოიაზრებოდა უფლის საყდრის მცველად (ეზეკ. 1, 6). ქერუბინის ფრთები ხშირად თვალებითაა დაფარული, როგორც მისი ყოვლისმხილველობის ნიშანი.

სოლომონის ტაძარში აღთქმის კიდობანთან იდგა ქერუბინთა დიდი ზომის ქანდაკებები („ორნი ქერობინნი ძელისა ურთხელისაგან ათ წყრთით სწორად სიდიდე მისი“), რომლებიც „შემოსილნი“ იყვნენ ოქროთი (3 მეფ. 6. 23-28). ქერუბინთა სახეები ამკობდა ტაძრის კედლებს („და ყოველსა კედელნი ტაძრისანი მის გარემოს ქანდაკებით მოწერნა ქერობინისსახედ“ – 3 მეფ. 6. 29) და ბჭეს („და ქანდაკნი ბჭეთანი მათ ქერობინისსახედ“ – 3 მეფ. 6. 35). თუ გავითვალისწინებთ სერაფიმთა და ქერუბინთა ყოფნას უფლის საყდართან და სოლომონის ტაძარში, მათი გამოსახულებები სამწერობლებზე,

6 E. Cruishank Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, Washington, DC, 1961, გვ. 96-99, nn.21-22.

7 Pseudo Dionysios, *De ecclesiastica hierarchia* 4.21; R. Connolly-H. Codrington, *Commaintaries on the Jacobit Liturgie*, London, 1913, გვ. 22.

8 Monk Job, *De verbo incarnato*: Migne, PG 103, col. 789.

რომელთა დანიშნულება იყო ტრაპეზისა და ზიარების ჭურჭლის დაცვა, სვეტებით შეესაბამება ამ საეკლესიო ნივთების ფუნქციას. ამგვარად, სამწერობლების დეკორატიული გადაწყვეტა უშუალოდ უკავშირდება მათ სიმბოლურ მნიშვნელობას და განსახიერებს მათზე გამოსახული სერაფიმებისა და ქერუბინების მონაწილეობას უფლის დიდებაში. ღვთისმსახურებაში რიპიდების გამოყენება ბიზანტიურ წერილობით წყაროებში დასტურდება. მაგალითად, თეოდორე მოპსუესტიელი († 428) აღნიშნავს, რომ პროსკომიდიისას დიაკვნები ანგელოზებს განსახიერებდნენ.⁹ მოციქულთა დროიდან მოყოლებული, ჟამისწირვისას დიაკვნებს ტაძარში იგივე ფუნქცია ეკისრებოდათ, რაც ანგელოზებს ზეცად. ლიტურგიის დასაწყისში, როდესაც საკურთხეველში მღვდელი იწყებდა სამზადისს პროსკომიდიისათვის და წმინდა ძღვენს აკურთხებდა, დიაკვანი იღებდა სამწერობელს და ტრაპეზს უნიავებდა. ამ დროს ტაძარში გაისმოდა საგალობელი „რომელნი ქერუბინთა“ („რომელნი ქერუბინთა საიდუმლოს ვემსგავსებით...“). აზრობრივად რიპიდები ქერუბინთა ჰიმნს უკავშირდება, ამიტომ მათ ამ ციურ არსებათა გამოსახულებებით ამკობდნენ. რიპიდები ასევე გამოიყენებოდა სადღესასწაულო პროცესიებსა და მირონის კურთხევისას¹⁰.

ქართულ ენაში ამ ლიტურგიკული ნივთის ბერძნული სახელწოდება „რიპიდიონი“ გადმოვიდა ტერმინით, რომელიც ზუსტად ასახავს მის თავდაპირველ დანიშნულებას: „სამწერობელი – მწერთა წარსადგენელი, რომელი დიაკონთა უპყრიათ სიწმიდისა მოსაქროლად, სერაბინთ სახენი“, „სამწერობელი არს, რომელსა დიაკონნი იქონებენ ეკლესიათა შინა და უმწერობენ მით სიწმიდესა ვითარცა ფრთენი სერაბინთანა“¹¹. სამწერობლის ხსენებას ვხვდებით არაერთ ქართულ წერილობით წყაროში. მოვიყვანოთ ზოგიერთ მაგალითს: „განავლინე დიაკონი ესე, რომელსა სამწერობელი უპყრიეს“¹², „დიაკონი, რომელსა იგი სამწერობელი ეპყრა სიწმიდისაი“¹³ და სხვა.

საგულისხმოა, რომ ვერცხლის სამწერობელთა დეკორში, რიპსა და სტუმას სამწერობლების ანალოგიურად, პირვანდელი მასალის „მოგონებად“ ფარშეევანგის ბუმბულის ორნამენტი შევიდა. ამასთანავე, ეს დეკორატიული მოტივი ამ რიტუალური ნივთების უძველესი სიმბოლური მნიშვნელობის გამოძახილი იყო. ქრისტიანობის ადრეულ პერიოდში ჯერ კიდევ არ იყო მივიწყებული ანტიკურ სამყაროში გავრცელებული უკვდავებასთან ფარშეევანგის სიმბოლური კავშირი, რომელიც ეფუძნებოდა მონასტრებსა და მისი სხეულის უხრწნადობის შესახებ¹⁴.

შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპულ წერილობით წყაროებში ვერცხლის სამწერობლების გავრცელების შესახებ არაერთი ცნობა არსებობს. ასე მაგალითად, ერთ-ერთი სააბატოს დამფუძნებლის ანდერძში (IX ს.) ნახსენებია «flabellum argentum unum». ვერცხლის “flabellum” დასახელებულია Saint Riquier სააბატოს (XI ს.) საგანძურის ნუსხაში¹⁵.

ვერცხლის მოქრული სამწერობლები, სხვა ძვირფას საეკლესიო ნივთებთან ერთად, საკურთხეველში იყო მოთავსებული, რასაც ადასტურებს 1220 წლის სირიული ილდუსტრირებული ხელნაწერის მინიატურა, რომელზეც კარგად ჩანს საკურთხეველის

9 H. Richardson, დასახ. ნაშრ., გვ. 30.

10 სამწერობლების ფუნქციების შესახებ წერილობით წყაროებში იხ.: I. Cartron, Le flabellum liturgique carolingien de Saint-Philibert: du don d'une soufflé à la geste de moins: Revue Belge de Philologie et d'histoire, t. 88, fasc. 2, 2010, გვ. 159-163.

11 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II, თბ., 1993, გვ. 43.

12 იოანე მოსხი, ლიმონარი, გამომც. ი. აბულაძე, თბ., 1960, (67,21).

13 საკითხავი წიგნი ძველ ქართულ ენაში, II, გამომც. ი. იმნაიშვილი, თბ., 1966, 120,2.

14 ფარშეევანგს აღწერს პლინიუსი თავის „ბუნების ისტორიაში“. იგი საგანგებოდ ჩერდება ფრინველის გარეგნობის ესთეტიკურ მხარეზე და მის თვალისმომჭრელი კედის ელვარებას მზის ნათელს ადარებს (Plinius, Naturalis Historia, X. 22).

15 F. Cabrol, H. Leclercq, Dictionnaire, გვ. 1615-1616.

ზედა ნაწილში სიმეტრიულად განლაგებული ქერუბინთა სახეებით შემკული სამწერობელი¹⁶.

უამისწირვაში სამწერობლების გამოყენების მნიშვნელოვანი საბუთებია მათი მრავალრიცხოვანი გამოსახულებები ხელოვნების ნაწარმოებებში, უპირატესად მოციქულთა ზიარების სცენაში. ამ კომპოზიციაში სამწერობლების გამოსახვა ქერუბინთა ჰიმნის თავისებური ილუსტრაციაა. ამის არაერთი მაგალითის დასახელება შეიძლება: სამწერობელია გამოსახული სპოლეტოში, ფერენტილოს ძველი სააბატოს საკურთხეველის ქვის რელიეფის ორნამენტულ კომპოზიციაში (VIII ს-ის დას.), პერუჯის ეკლესიის კიბორიუმზე (IX ს.), ირლანდიური ხელნაწერის (Book of Kells, დაახლ. 800 წ.) მინიატურაზე¹⁷. სამწერობლებია გამოსახული კიევის წმ. სოფიას ტაძრის აფსიდის მოზაიკაზე (1043/46)¹⁸, ოქრიდის წმ. სოფიის ტაძრის მოხატულობაში (X ს.)¹⁹, ყინცვისის (XIII ს-ის დას.)²⁰, ახტალის (XIII ს-ის დას.)²¹, ქობაირის (XIII ს-ის დას.)²², წალენჯიხის (XIV ს.)²³ და სხვა ქართული ტაძრების საკურთხეველის აფსიდების მოხატულობებში, ეგქარისტის სცენებში, სადაც ანგელოზები სამწერობლებით ხელში არიან გამოსახულნი. სამწერობლიანი ანგელოზია გამოსახული სორის ეკლესიის საკურთხეველის სარკმლის სამხრეთი წირთხლის ფრესკაზე²⁴. სამწერობლებიანი ანგელოზების სახეებს ვხვდებით აგრეთვე ხელნაწერთა მინიატურებში (იხ. ეგქარისტის კომპოზიცია XI საუკუნის 3/4-ის ლიტურგიკული გრაგნილის მინიატურაზე საბერძნეთის საპატრიარქოში იერუსალიმში,²⁵ ბასილი დიდის ლიტურგიკული გრაგნილის მინიატურაზე წმ. იოანე ღვთისმეტყველის მონასტერში პატმოსზე, 1429²⁶ და სხვა). აქვე უნდა ვახსენოთ გვიანი შუა საუკუნეების ქართული გარდამოხსნები, რომელთა კომპოზიციებში რიპიდის ანგელოზები არიან გამოსახულნი²⁷.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს სამწერობლის გამოსახულება X საუკუნის ქართულ რელიეფზე: ჯოსებუნის წმ. გიორგის ეკლესიის ჩრდილოეთ ფასადზე მოთავსებულ ხუთფიგურიან რელიეფურ კომპოზიციაში პირველ მამაკაცს ხელში სანთელი უკავია, მეორეს – საცეცხლური, მესამეს – სამწერობელი, ორ დანარჩენს კი ფეშხუმები. სავარაუდოა, რომ რელიეფზე ღვთისმსახურება – „დიდი შესვლა“ არის გამოსახული²⁸.

რიპიდები გამოიყენებოდა როგორც აღმოსავლეთის მართლმადიდებლურ ეკლესიებში, ასევე დასავლეთში. წერილობით წყაროებთან ერთად ამას ადასტურებს ვეროპაში არსებული რიპიდების იშვიათი ნიმუშები, რომელთაგან ყველაზე ადრეულია წმ. ფილიბერის მონასტრისთვის (Tournus) შეწირული კაროლინგური ეპოქის flabellum (875 წ.) – ტემპერით მოხატული თხელი პერგამენტის სამწერობელი სპილოს ძვლის ტარზე (ბარჯელოს მუზეუმი, ფლორენცია)²⁹.

16 M. Mango, დასახ. ნაშრ., სურ. 32.7.

17 F. Cabrol, H. Leclercq, Dictionnaire, სურ. 4468, 4469, 4470; M. F. von Fürstenberg, Das Flabellum in der Kirchen des Westerns. Westfälische Zeitschrift, 129, 1979.

18 В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1986, ტაბ. 166, 169.

19 В. Джурич, Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония, Москва, 2000, გვ. 37.

20 О. Пиралишвили, Роспись Кинцвиси, Тб., 1979, ტაბ. 10, 16.

21 Епископ Кирион, Ахтальский монастырь, Тб., 2005, ტაბ. XIX; Art and Architecture in Medieval Georgia, Louvain-la-Neuve, 1980, სურ. 130.

22 T. Velmans, L'art Médiéval de l'Orient Chrétien, Sofia, 2002, სურ. 177.

23 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992, ტაბ. 22.

24 ხ. სხირტლაძე, სორის ეკლესია, თბ., 2006, სურ. 27.

25 В. Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 233; The Splendour of Heaven, Exhibition Catalogue, Athens, 2001, გვ. 43, ილ. 7.

26 St. A. Papadopoulos, The Monastery of St. John Theologian in Patmos, Patmos Greec, 1977, ტაბ. 3.

27 ვ. ბერიძე, ქართული ნაქარგობის ისტორიიდან, თბ., 1983, ტაბ. 1, 6, 11, 16.

28 ნ. აღადაშვილი, ჯოსებუნის რელიეფები. საბჭოთა ხელოვნება, 7, 1978, გვ. 70.

29 I. Cartron, დასახ. ნაშრ., გვ. 153-174. აქვე არის დასავლეთის ეკლესიაში flabellum-ების მიმოხილვა.

მიუხედავად იმისა, რომ წერილობითი წყაროებითა და ხელოვნების ნაწარმელებით დასტურდება ღვთისმსახურებაში სამწერობლების ფართო გამოყენება შუა საუკუნეებში, ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშების რიცხვი საკმაოდ მოკრძალებულია. რიჰასა და სტუმას რიპიდების გარდა, ჩვენ დრომდე შემონახული ეგზემპლარები უპირატესად გვიან შუა საუკუნეებს განეკუთვნება³⁰. ამ ვითარების გამო ქართული სამწერობლები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ შუა საუკუნეების ამ საეკლესიო ნივთების ისტორია.

დღეისათვის არსებული ქართული სამწერობლების უძველესი ნიმუშები X საუკუნეს განეკუთვნება. X-XI საუკუნეების ეს ლიტურგიკული ნივთები თავისი ორიგინალური ფორმით, რელიეფური და გრაფირებული დეკორით, ღრმად გააზრებული თეოლოგიური პროგრამებით, უნატიფეს მხატვრულ ნუანსებზე დაფუძნებული კომპოზიციებით, ქართველ ავტორთა ოსტატობასა და მაღალ მხატვრულ კულტურაზე მეტყველებს. ამასთანავე, სამწერობლებზე მოთავსებული ასომთავრული წარწერები განსაკუთრებული მნიშვნელობის ისტორიული საბუთებია, რომლებიც მათი შექმნისა და გამოყენების პრაქტიკას პყვნს შუქს.

შუა საუკუნეების ქართული ლითონმქანდაკელობისადმი მიძღვნილ გიორგი ჩუბინაშვილის გამოკვლევებში განხილულია სამწერობლების მხატვრულ-სტილური თავისებურებები და განსაზღვრულია მათი ადგილი ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიაში³¹. ამ სტატიაში მე შეგნებულად არ ვეხები რიპიდების მხატვრულ-ტექნიკურ მხარეს, რელიეფური დეკორის პლასტიკურ ღირსებებს, რადგან ყოველივე ეს ბრწყინვალედ არის ნაჩვენები გ. ჩუბინაშვილის აღნიშნულ ნაშრომებში. ჩემი ამოცანაა X-XI საუკუნეების ქართულ სამწერობელთა წარმოჩენა, როგორც ადრექრისტიანული ეპოქიდან მომდინარე ტრადიციის საფუძველზე შექმნილი საეკლესიო ხელოვნების ქმნილებათა ცალკე ჯგუფისა, რომელიც ერთიანდება თავისი ფუნქციითა და, აქედან გამომდინარე, საერთო იკონოგრაფიული პროგრამებით. სამწერობლებს განვიხილავ, როგორც ეროვნულ ნიადაგზე შექმნილ, თავისთავადი მხატვრული თავისებურებებით აღბეჭდილ ლიტურგიკულ ნივთებს.

ქართული სამწერობლების სამი ყველაზე ადრეული ნიმუში დაცულია ზუგდიდის ისტორიულ მუზეუმში, ასევე სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმსა და ქუთაისის ნ. ბერძენიშვილის სახ. ისტორიულ მუზეუმში. სამივე სამწერობელი X საუკუნის შუა ხანას განეკუთვნება. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ქართული სამწერობლების სპეციფიკური ხუნთაწილელი ფორმა – თავისებური კვადრიფოლიუმი – ცენტრალური მრგვალი დისკოს გარშემო ჯვრულად განლაგებული ოთხი მედალიონი, რაც გამომარჩევთ მათ ცნობილი ნიმუშებისაგან (საქართველოს გარეთ არსებული სამწერობლები უპირატესად მრგვალი ფორმისაა). ადრეული ეპოქის რიპიდებისათვის დამახასიათებელია დეკორის კანონიკური პროგრამა: ექვსფრთელები, ტეტრამორფები, ანგელოზები.

ვერცხლის სამწერობელი სოფ. ობუჯიდან (ზუგდიდის მუზეუმი)³² (სურ. 2) რე-

30 გვიანი შუა საუკუნეების სამწერობლები დაცულია წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ტაძრის საგანძურში კუნძულ პატმოსზე: XV საუკუნის ვერცხლის მოქრული ჭვირული სამწერობელი ექვსფრთელების გამოსახულებებით და XVII საუკუნის მრგვალი ფორმის მოქრული ვერცხლის სამწერობელი ექვსფრთედის გამოსახულებით (Patmos. Les trésors du monastère, ed. A. D. Komini, Athens, 1988, გვ. 241, 251). პოსტბიზანტიური ვერცხლის რიპიდებია ათონის მთის დიონისიუს მონასტერში (Treasure of Mount Athos, Thessaloniki, 1997, გვ. 404-407), ბენაკი მუზეუმში ათენში (D. Fotopoulos-A. Delivarrias, Greece at the Benaki Museum, Athens, 1997, შენ. 607-611).

31 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 125-149; გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა VIII-XVIII საუკუნეებისა, ალბომი, თბ., 1957.

32 ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები, II, თბ., 1913, გვ. 238-240; Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 137-141, ფ. 22-24.

ლიეფური კომპოზიციის თავისებურებით იპყრობს ყურადღებას. პირითი მხარის ტრადიციული ლიეფური კომპოზიცია აპოკალიფსურ თემას წარმოადგენს – ოთხივე დისკოზე გაშლილი ექვსფრთედის რელიეფური გამოსახულება აერთიანებს რიპიდის ნაწილებს. ექვსფრთედის ჰორიზონტალურად გაშლილ ფრთებს ზემოთ მზისა და მთვარის გამოსახულებებია. სამწერობლის ზურგის მხარე (სურ. 3) განსხვავებულად არის გადაწყვეტილი: ცენტრალურ არეზე ექვსფრთედი არის გამოსახული, სამ მრგვალ არეზე – მთავარანგელოზები. გამოსახულებებს დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერები ახლავს (ცენტრალურ მედალიონში „წმ. ქერუბინი“, ზედა მედალიონში – „წმ. რაფაილ“, მარჯვენა მედალიონში – „წმ. გაბრიელ“, მარცხენაში – „წმ. მიქაელ“). ქვედა მრგვალ არეზე ღმრთისმშობლის გამოსახულებაა ე. წ. „მცირე ორანტის“ იკონოგრაფიული ტიპით. მის თავთან დაქარაგმებული წარწერა არის განთავსებული „წმიდაი მარიაში“. სამწერობლის ამ მხარეს ოთხი მედალიონის ფონზე ვერტიკალურად ორ-ორ სვეტად „აფხაზთა მეფის გიორგის“ ასომთავრული დაქარაგმებული წარწერა არის მოთავსებული ღმრთისმშობლისადმი მიმართული ვედრებით³³.

სამწერობლის რელიეფური პროგრამა ზუსტად შეესაბამება ამ ლიტურგიკული ნივთის იდეურ და ფუნქციურ ასპექტებს. ერთი შეხედვით, თითქოს უცნაურად ჩანს ამ კონტექსტში, მკაცრად განსაზღვრულ კანონიკურ იკონოგრაფიულ პროგრამაში ღმრთისმშობლის ხატის ჩართვა. მაგრამ ეს გასაგები ხდება, თუ გავითვალისწინებთ სამწერობელზე მოთავსებულ წარწერაში ღმრთისმშობლისადმი მიმართვას მეოხების თხივით. გასათვალისწინებელია, რომ ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი (მცირე ორანტა) თავისი სიღრმეებით მნიშვნელობით ღოცვის თავისებურ ფორმულად მიაჩნებოდა. თეოტოკოსი, მკერდთან მიკრული ხელებით, მეოხების, თანაგრძნობისა და მფარველობის იდეას განასახიფებს³⁴. უნდა აღინიშნოს, რომ ღმრთისმშობლის რელიეფური სახე ობჟექტის სამწერობელზე „მცირე ორანტის“ ერთ-ერთი უადრესი ნიმუშია.

ქუთაისის მუზეუმის ვერცხლის სამწერობლის (X ს.) ცენტრალურ მედალიონში (სურ. 4) აპოკალიფსური ტეტრამორფი არის გამოსახული, ოთხ დანარჩენ მედალიონში – ანგელოზთა წყვილები (ყველა მათგანს ასომთავრული წარწერა ახლავს)³⁵. საინტერესოა, რომ გვერდითი მედალიონების ანგელოზებს საქართველოსთვის დამახასიათებელი ჯვრული ფორმის სამწერობლები უპყრიათ ხელთ. ასეთივე ფორმის სამწერობლებით არიან გამოსახულნი ანგელოზები შემოქმედისა და მესტიის რიპიდებზეც, რაც იმის დასტურია, რომ ეს ორიგინალური ფორმა საქართველოსთვის არის დამახასიათებელი³⁶. სამწერობლის ორივე მხარეს იდენტური გამოსახულებებია. ეს კომპოზიციური სქემა – ანგელოზთა წყვილები ცენტრალური ტეტრამორფის გარშემო – X საუკუნის სამწერობლებზე არის გავრცელებული. ქუთაისის სამწერობელს სხვა ანალოგიური ნიმუშებისაგან გამომარჩევს ანგელოზთა მკაცრად ფრონტალური პოზიცია და ცენტრალური მედალიონის შემცველი კვადრატის კუთხეებში ანგელოზთა ოთხი ფიგურის ჩართვა (სხვა სამწერობლებზე ამ ნაწილებს ორნამენტული მოტივები ამკობს).

ამავე ეპოქას მიეკუთვნება სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში (მესტია) დაცული ჭვირული სამწერობელი (სურ. 5). ხუთი მრგვალი ნაწილისაგან შედგენილი ტრადიციული ფორმის სამწერობელი სქელ ვერცხლის ფირფიტაში არის ამოჭრილი. სამწერობლის ორივე მხარე ერთნაირად არის დეკორირებული³⁷. კომპოზიცია

33 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 138.

34 კ. მაჩაბელი, ღმრთისმშობელი ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში, თბ., 2015, გვ. 84-85.

35 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 143-145, ფ. 26-27.

36 შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაშიც ანგელოზები უმეტეს შემთხვევაში კვადრიფორმის ფორმის სამწერობლებით არიან წარმოდგენილნი (იხ. ყინცივისი, სორის ფრესკები).

37 ექვ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში, 1910, პარიზი, 1937, გვ. 271, №9; გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა, გვ. 51-53, ტაბ. 25; A. Javakhishvili, G. Abramishvili, Jewellery

შექმნილია ტეტრამორფისა და ექვსფრთედის კომბინაციით ჯვრებთან: ცენტრალურ და გვერდით წრეებში ტოლმკლავა ჯვრებია ჩასმული, ზედა და ქვედა მედალიონებში – ქერუბინი და სერაფიმი. ზედა მედალიონში ქერუბინის გვერდებზე სიმეტრიულად არწივების ნახევარფიგურებია. ქვედა მედალიონში ექვსფრთედის ზეაღმართული ფრთების გვერდებზე ვარდულებიანი მედალიონებია (ვარდულების ფორმები განსხვავებულია). გ. ჩუბინაშვილმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ეს ვარდულიანი მედალიონები, შესაძლოა, იყოს მინიშნება ეხეკიელის წინასწარმეტყველებაში ნახსენებ „ურმისთუალებზე“ („და სვლასა მას ცხოველთასა ვიდოდეს ურმისთუაღნიცა, მახლობელნი მათნი, და ამადლებასა ცხოველთა ქუეყანით ამადლდებოდეს ურმისთუაღნიცა“, ეხეკ. I. 19). ასევე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს მედალიონები არის მინიშნება სერაფიმებთან და ქერუბინებთან ერთად ანგელოზთა უმაღლეს ტრიადაში შემავალ „საყდრებზე“, რომლებიც ცეცხლოვან ბორბლებად გამოისახებოდნენ³⁸.

სამწერობლის დეკორში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია წრეებში ჩასმულ ტოლმკლავა, ბოლოებგაფართოებულ ჯვრებს, რომლებიც კონსტანტინე დიდის ხილვის ჯვრის მოგონებად აღიქმება. ცენტრალური ჯვარი საგანგებოდ არის გამოყოფილი როგორც მასშტაბით, ასევე მოჩარჩოებით: გრავირებული ნახატი შემკული, ერთმანეთში გადახლართული ხოლოები რთულ კვანძებად იკვრება ცენტრალური ჯვრიანი მედალიონის გარშემო, რაც ხაზს უსვამს სამწერობლის აზრობრივ ცენტრს.

მესტიის სამწერობლის იდეური პროგრამა ითვალისწინებს აპოკალიფსური ხილვის ელემენტების შერწყმას იმპერატორ კონსტანტინეს ხილვის ჯვართან. ვერცხლის, ოქროფერილობისა და სევადის ფერადოვნების, გრავირების ტექნიკის და ჭვირულობის სტატური შეჯერებით შექმნილია განსაკუთრებული მხატვრული გამომსახველობისა და იდეური დატვირთვის მქონე ორიგინალური ლიტურგიკული ნივთი.

XI საუკუნეს განეკუთვნება ვერცხლის სამწერობლების ჯგუფი, რომელთაგან სამი ზარზმის მონასტერში იყო შექმნილი და მოგვიანებით (XVI ს.) უსაფრთხოების მიზნით საზღვრისპირა მესხეთიდან გურიაში, შემოქმედის მონასტერში გადმოტანილი, სადაც ისინი XX საუკუნის 20-იან წლებში მათ განადგურებამდე ინახებოდნენ. მათგან ერთადერთი გადარჩენილი ეგზემპლარი საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში არის დაცული³⁹, დანარჩენ სამწერობელთა მხოლოდ ფოტოები შემოგვრჩა. კვადრიფოლიუმის ფორმის ხუთნაწილადი სამწერობლის პირითი მხარის სფუეკური დომინანტია ცენტრალური წრის კომპოზიცია – ორი მთავარანგელოზი, რომელთაც ზეაღმართულ ხელებში უპყრიათ მედალიონი ტოლმკლავა ჯვრით (სურ. 6). დანარჩენ ოთხ მედალიონში ანგელოზთა წყვილები არის გამოსახული. ყოველი მედალიონი წარმოადგენს დასრულებულ ჰარმონიულ კომპოზიციას, ზუსტად გათვლილი სტრუქტურით. განსხვავებაა ანგელოზთა წყვილების განლაგებაში. ზედა და ქვედა წრეებში ანგელოზები ერთმანეთისკენ სამ მეთხედში არიან მობრუნებული, გვერდით მედალიონებზე კი ანგელოზთა წყვილები ცენტრისკენ არიან მამართულნი. წინა ანგელოზს დაბურვილ ხელებში ზიარების ბარძიმი უკავია, მეორეს – სამწერობელი.

სამწერობლის ზურგის მხარეზე (სურ. 7) აპოკალიფსური ხილვის ელემენტები არის წარმოდგენილი. ამ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში მთავარია ცენტრალური მედალიონი ექვსფრთედის გამოსახულებით, რომელსაც მხარებელთა სიმბოლოები აქვს დამატებული. ზედა მედალიონის ცენტრში გრძელ ტარზე აღმართული ჯვრის ორივე მხარეს ანგელოზთა წყვილია გამოსახული, ხოლო გვერდით მედალიონებში ერთმანეთისკენ სამ მეთხედში მობრუნებული ანგელოზთა წყვილებია განთავსებული.

and Metalwork in the Museum of Georgia, Leningrad, 1986, ტაბ. 90.

38 L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, t. II, Paris, 1956, გვ. 39-41.

39 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, გვ. 127-133, ფ. 114-115; გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა, ტაბ. 21-22.

ანგელოზთა პოზების, უესტებისა და მოძრაობების უმნიშვნელო ვარიაციებით შექმნილია რიტმულობისა და სიმეტრიის პრინციპზე დამყარებული ერთიანი დეკორატიული სისტემა. სამწერობლის ჯვრულ ფორმასთან სრულად მისადაგებული რელიეფური კომპოზიციები – სერაფიმის მახარებელთა სიმბოლოებით, ჯვრის ამადლება და ექვარისტია – ერთიან მხატვრულ-იდეურ მოტივს წარმოადგენს.

გ. ჩუბინაშვილმა, ზარზმის სამწერობლის მხატვრულ-სტილური თავისებურებების შესწავლის საფუძველზე, გამოთქვა მოსაზრება, რომ მისი ავტორი შესაძლოა ყოფილიყო ქართული ჭედურობის გამორჩეული ნაწარმოების – ბრეთის ვერცხლის საწინამდგრო ჯვრის ავტორის, ოქრომქანდაკების გაბრიელ საფარელის (X ს.) მოწაფე-მკვლევარის ვარაუდით, სამწერობელი შექმნილი უნდა იყოს ზარზმის მონასტრის საოქრომჭედლო სახელოსნოში, რომელთანაც ქართული ჭედური ხელოვნების არაერთი ბრწყინვალე ნაწარმოები არის დაკავშირებული.

კიდევ ერთი სამწერობელი ინახება სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში⁴⁰. რელიეფური დეკორის კომპოზიციური სქემითა და მხატვრულ-ტექნიკური ნიშნებით იგი უშუალოდ უკავშირდება ზარზმის პირველ სამწერობელს (სურ. 8). მათ აახლოვებთ მაღალი მხატვრული დონე, რელიეფური დეკორის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტა, სამწერობლის ზედაპირზე ფიგურების განლაგება (პირით მხარეზე გვერდით მედალიონებში გამოსახული ანგელოზთა წყვილები, რომელთაც ბარძიმი და სამწერობელი უპყრიათ ხელთ, ცენტრისკენ არიან მიმართულნი, ზედა და ქვედა მედალიონებში კი ანგელოზთა წყვილები ერთმანეთისკენ არიან მობრუნებულნი). მესტიის სამწერობლის ცენტრალური მედალიონიც, შემოქმედის სამწერობლის მსგავსად, ორნამენტულ კვადრატშია ჩასმული.

მესტიის სამწერობლის მხატვრულ-სტილური, კომპოზიციური და ტექნიკური თავისებურებები აშკარად მეტყველებს მის შექმნაზე ზარზმის მონასტრის საოქრომჭედლო სახელოსნოში, რომელთანაც დაკავშირებულია შემოქმედის ზემოხსენებული ოთხი სამწერობელი. ეს არის უნიკალური შემთხვევა, როდესაც შესაძლებელია შუა საუკუნეების ჭედურ ნაწარმოებთა მთელი ჯგუფის ერთ კონკრეტულ სამხატვრო ცენტრისადმი, უფრო მეტიც – ერთ საოქრომჭედლო სახელოსნოსადმი მიკუთვნება.

ქართული ვერცხლის სამწერობლების მხატვრულ-ისტორიულ მნიშვნელობას ზრდის მათზე მოთავსებული ასომთავრული წარწერები, რომელნიც მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავენ არა მხოლოდ ამ საეკლესიო ნივთების შემკვეთთა და შემწირველთა შესახებ, არამედ მათ შემქმნელ ოსტატებზეც. ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვანო ზოგიერთ მათგანს:

ობუჯის სამწერობლის წარწერაში ვკითხულობთ: „სახელითა ღმრთისათა მე გიორგი მეფემან დავსხენ ესე სამწერობელი წმიდასა ამას ეკლესიასა ქიანისა სალოცველად სულისა ჩემისათვის. მღვდელნი, რაჟამს შესწირვიდეთ ხორცსა და სისხლსა ქრისტეისა, ლოცვასა მომიხსენეთ, ამინ. წმიდა ღმრთისმშობელო, მეოხ მეყავ წინაშე ძისა შენისა და ღმრთისა ჩვენისა მე გიორგი მეფე“ (ტექსტში მოხსენებული მეფე გიორგი უთუოდ უნდა იყოს აფხაზთა მეფე გიორგი II, რომელიც 957 წლამდე მეფობდა)⁴¹. წარწერა გვაცნობს მეფის მიერ ლიტურგიკული ნივთის შეკვეთისა და ტაძრისთვის მისი შეწირვის საგულისხმო ფაქტს. ეს გარემოება იმაზე მეტყველებს, რომ მეფეები არა მხოლოდ ეკლესია-მონასტრების აგებაზე ზრუნავდნენ, არამედ მათ გამშვენებებშიც იღებნენ აქტიურ მონაწილეობას. შემწირველის ტექსტი მიგვითითებს სამწერობლის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე ღვთისმსახურებაში.

შემოქმედის გადარჩენილი სამწერობლის გარშემომწერ ზოლზე მოთავსებული წარწერა შემდეგი შინაარსისაა: „ქ. სახელითა ღმრთისადთა მე ფარსმან ერისთავმან, ძემან

40 იქვე, გვ. 141-143, ფ. 116-117.

41 იქვე, გვ. 138.

კურთხეულისა უფლისა ივანე ლაკლაკიძისამან, შევქმენ ესე სამწერობელნი სალოცვად ჩემ და შვილთა ჩემთათვის, ყოველთა სახლისა ჩვენისათა, და მოსახსენებლად სულკურთხეულთა მშობელთა და ძმათა ჩემთათვის, და ყოველთა სახლისა ჩუენისა გარდაცვალებულთათვის; და დავახსენ წმიდასა საყდარსა ზარზმას, მამულსა ჩემსა, წინაშე ხატსა ფერიცვალებისასა. აწ წმიდანო მღვდელნო და დიაკონნო, რომელნი იმსახურებდეთ ხორცსა და სისხლსა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესა, მოგვიხსენებით წმიდასა ღოცვასა თქუენსა⁴².

ჩვენ საკმაოდ განებივრებულნი ვართ ქართულ ჭედურ ნაკეთობებზე შემონახული წარწერებით, რომლებშიც მოიხსენებიან არა მხოლოდ ამ ნივთების შემკვეთნი და/ან შემწირველნი, არამედ მათი შემსრულებელი ოსტატებიც. შემოქმედის სამწერობლის წარწერა შესაძლოა, არ მიიპყრობდა განსაკუთრებულ ყურადღებას, რომ არა ერთი გარემოება – ლაკლაკიძეთა საგვარეულოს წევრის შესაწირავი წარწერა შეიცავს მნიშვნელოვან ინფორმაციას ამ ლიტურგიკული ნივთის გამოყენების პრაქტიკისა და ეკლესიაში მისი ადგილის შესახებ.

წარწერის თანახმად ფარსმან ლაკლაკიძემ „შექმნა ესე სამწერობელნი“ (იგულისხმება სამწერობელთა წყვილი) საგანგებოდ ზარზმის ტაძრისათვის შესაწირად, თავისი საგვარეულოს წევრთა სალოცველად და მიცვალებულთა სულის მოსახსენიებლად. წარწერაში განსაკუთრებით საყურადღებოა მინიშნება ტაძრის სივრცეში სამწერობლებისთვის განკუთვნილ ადგილზე („წინაშე ხატსა ფერიცვალებისასა“). ამგვარად, მათთვის საგანგებოდ იყო მიჩენილი ადგილი ტაძრის მთავარი სიწმინდის – ფერიცვალების ხატის წინ. თუ გავითვალისწინებთ წერილობითი წყაროების მონაცემების სიმწირეს საეკლესიო პრაქტიკაში სამწერობლების გამოყენების შესახებ, შემოქმედის სამწერობლის წარწერის ცნობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს არა მხოლოდ ქართულ, არამედ ზოგადად, მართლმადიდებელ ეკლესიაში ამ საღვთისმსახურო ნივთების გამოყენების გასარკვევად. ამასთანავე, წარწერიდან ვიგებთ, რომ X-XI საუკუნეების საქართველოში არსებობდა ძვირფასი საეკლესიო ნივთების შეწირვის პრაქტიკა ტაძრის საკრალურ სივრცეში მათი ადგილის ზუსტი მითითებით⁴³.

შემოქმედის სამწერობლის წარწერაში კიდევ ერთი, უაღრესად ღირებული ცნობა გვაქვს დღემდე სასწაულებრივად შემონახული „ფერიცვალების“ დიდებული ხატის შესახებ (886 წ.). „ფერიცვალების“ „განმაცხოვრებელი ხატის“ ამბავი მოთხრობილია ზარზმის ტაძრის აღმშენებლის წმ. სერაპიონ ზარზმელის „ცხორებაში“. ამ ბრწყინვალე ხატის ხსენება შემოქმედის სამწერობელზე იმის დასტურია, რომ დიდი საეკლესიო მოღვაწის წმ. სერაპიონის მიერ VIII-IX საუკუნეთა მიჯნაზე აგებულ ტაძარში ეკლესიის თავი ხატი XI საუკუნეშიც იყო დაბრძანებული.

წარწერაში მოხსენიებულ ლაკლაკიძეთა საგვარეულოსთან დაკავშირებული არის XI საუკუნის დასაწყისის ქართული ჭედური ხელოვნების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ქმნილება – ე. წ. „ლაკლაკიძეების ღმრთისმშობელი“, ჩვილელი ღმრთისმშობლის ხატი, რომელიც, როგორც ხატის წარწერა იუწყება, XI საუკუნის 20-იან წლებში „შეიკაზმა“ „სალოცვალად ყოველთა ლაკლაკთა“. ეს ხატიც ზარზმის მონასტერში იყო დავალებული და ისეც XVI საუკუნეში ოთხ სამწერობელთან ერთად მესხეთიდან გურიაში, შემოქმედის მონასტერში გახიზნეს.

42 იქვე, გვ. 128-129.

43 ამასთან დაკავშირებით უნდა მოვიხილო წარწერა კარლინგური ეპოქის ზემოხსენებულ პერგამენტის სამწერობელზე წმ. ფილიბერის მონასტრიდან. ღმრთისმშობლისა და წმ. ფილიბერისადმი პოეტური ფორმით აღვლენილ ვედრებასთან ერთად, წარწერაში აღნიშნულია flabellum-ის ფუნქცია, მისი მონაწილეობა უფლის დიდებაში და მითითებულია ეკლესიაში მისი განთავსების ზუსტი ადგილი: იგი „მუდამ უნდა იყოს წმ. ადგილას (locus sacrum)“ – ნათქვამია ტექსტში. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში უთუოდ ტაძრის საკურთხეველი იგულისხმება (I. Cartron, დასახ. ნაშრ., გვ. 162-163).

შესაწირავი წარწერა შემოგვინახა შემოქმედის წყვილ სამწერობელთაგან ერთ-ერთმა: „ბაგრატსა, სარგისსა, სტეფანოზსა ხელითა თეთაისითა ოქროის მჭედლისაითა შეიქმნენ ესე სამწერობელნი, არგენ, უფალო. სულსა მისისა ლიპარიტისა გიორგობინაისასა ერისთავისა, ამინ.“ ამ წარწერიდან ვიგებთ არა მხოლოდ ზარზმის საოქრომჭედლო სახელოსნოში X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე მოღვაწე ქართველი ოქრომქანდაკების სახელს, არამედ ვეცნობით ამავე ეპოქის ისტორიულ პიროვნებას – ერისთავს ლიპარიტ გიორგობინაის.

წყვილად სამწერობელთაგან მეორეზე წარწერაა: „წმ. მამია ზოსიმე“⁴⁴. შემოქმედის მეოთხე სამწერობლის წარწერაში ნათქვამია: „ადიდენ ღმერთმან ყოველნი მწყემსო-მთავარნი“ (ეპოსკოპოსნი)⁴⁵.

X-XI საუკუნეთა ქართულ ვერცხლის სამწერობლებს, მათი საკუთრივ მხატვრული ღირებულების გარდა, მნიშვნელოვანი ისტორიული დატვირთვაც აქვს. მათი წარწერები გვაცნობს ისტორიულ პიროვნებებს (ლაკლაკიძეებს, გიორგობინაის), ამ საეკლესიო ნივთების შემკვეთთა სოციალურ მდგომარეობას, რომელთა შორის არიან როგორც მეფე, ასევე ფეოდალური საზოგადოების მაღალი ფენის წარმომადგენლები (ერისთავები) და სასულიერო პირები (ეპოსკოპოსები).

X-XI საუკუნეთა ქართული ვერცხლის სამწერობლების ამ პატარა ჯგუფის მოკლე მიმოხილვამ კიდევ ერთხელ გვიჩვენა ქართული ჭედურობის ნაწარმოებთა მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ძვირფასი საეკლესიო ნივთების ზოგადი ისტორიისათვის. ქართული ვერცხლის სამწერობლები გამორჩეულია არა მხოლოდ შესრულების მაღალი ოსტატობით, არამედ მხატვრულ-თეოლოგიური ამოცანების ორიგინალური შემოქმედებითი გადაწყვეტით.

Kitty Machabeli “Ripidion of the Holiness”

Ecclesiastic “fan” (Greek – *ripidion*, Latin – *flabellum*, Georgian – *samts'erobeli*, i.e., for keeping away insects) is known from the 4th c. and initially was made of feathers, cloth or parchment, in the 6th c. already is has acquired the shape of the metal sheet discs, denoting the presence of Cherubim and Seraphim during the service; respectively, multi-winged Angelic beings were depicted on the ripidia (see, also, images of Cherubim in Solomon's Temple).

Preserved ripidia are, mainly, dated to the Late Middle Ages, that is why of special significance are 10th-11th cc. Georgian repoussé ripidia studied by G. Chubinashvili. First of all, they differ by their shape – they are not round, as elsewhere in the world, but are formed of five discs – one in the centre and four around it.

10th c. ripidia:

Ripidion from Obuji, with the inscription of George, King of Apkhazeti (now kept in Zugdidi Museum). On the front side is the image of *Hexapterygon* with the Sun and the Moon above its wings; on the back side – *Hexapterygon* in the centre, on three circles – Archangels Raphael, Gabriel and Michael identified in the explanatory inscriptions and on the lower circle – The Virgin in the type of “Minor Orans” (one of the earliest examples of this iconographic type), with the explanatory inscription “Saint Mary” (embodiment of the prayer), to whom the King appeals for intercession.

Ripidion from Kutaisi Museum – Tetramorph in the centre, on both sides and pairs of frontal Angels

44 იქვე, გვ. 134-135.

45 იქვე, გვ. 136.

holding ripidia on the other four circles and four Angels around the central disc (on other examples, ornamental motifs are depicted on the same place).

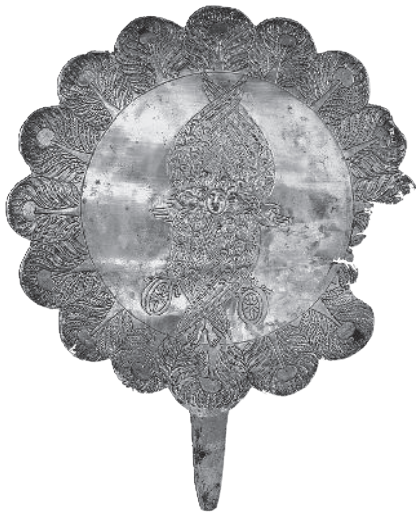
Open-work ripidion from the Museum of History and Ethnography of Svaneti – on both sides, three circles (middle and lateral ones) bear equal-armed Crosses, the upper one – Cherub (flanked by the half-figures of eagles), the lower one – Seraph (with the rosettes on both sides of the upper wings; these might be “wheels” mentioned by Ezekiel – 1:19, or the third members of the Supreme Angelic Choirs – “Thrones” = fiery wheels); thus, here Apocalyptic vision is supplemented with the Cross from the vision of St. Constantine the Great.

11th c. ripidia:

Ripidia produced in Zarzma monastery (Samtskhe, southern Georgia; from the 16th c. – in Guria [south-western Georgia], Shemokmedi monastery; only one ripidion is preserved, kept in Tbilisi, Georgian National Museum, others were destroyed in 1920s). On the front side, in the centre, depicted are two Archangels holding a medallion with the Cross in their upraised hands, on the back side – *Hexapterygon* with the symbols of Evangelists. Other ripidia bear pairs of Angels – on the front side, on upper and lower discs, they are facing each other, on the lateral ones, they are moving towards the centre (the first Angel is holding a chalice and the second one – a ripidion); on the back side, on the upper disc, Angels are standing on either side of the Cross, on the other ones, they are facing each other. As supposed by G. Chubinashvili, this composition – a combination of the Apocalyptic theme, Ascension of the Cross and Communion – might be created by the disciple of Gabriel Sapareli (10th c.), author of Breta processional cross.

One more ripidion kept at the Museum of History and Ethnography of Svaneti is, actually, analogous to Shemokmedi ripidion. Due to all characteristic traits, it seems likely that the former was created at the same time and the same place as Shemokmedi ripidion (and three other lost ones) – no similar example is known in our reality.

Most important are inscriptions on these ripidia. On Obuji ripidion is a dedicatory inscription of King George (†957) to Kiachi church, mentioning use of the ripidion in liturgy, during the Communion. On the preserved ripidion from Shemokmedi is a dedicatory inscription of Parsman *eristavi*, son of Ivane Laklakidze, mentioning his family and deceased parents and brothers (the Laklakidzes are donors of the famous Zarzma icon of the Virgin); Parsman *eristavi* donated the ripidion, which was to be placed in front of the Transfiguration icon (886, silver icon), the main icon of the Zarzma monastery. On one of the lost ripidia is a commemorative inscription of donors – Bagrat, Sargis and Stepanoz – who had commissioned goldsmith Tutai to make the ripidion on behalf of *eristavi* Liparit Giorgibinai; in the inscription of the second lost ripidion “Holy Father Zosime” is mentioned, in that of the third one – “all bishops”.



სურ. 1. რიპას სამწერობელი.
 Dumbarton Oaks Collection. ვაშინგტონი
 (კ. ვაიტცმანის მიხედვით)



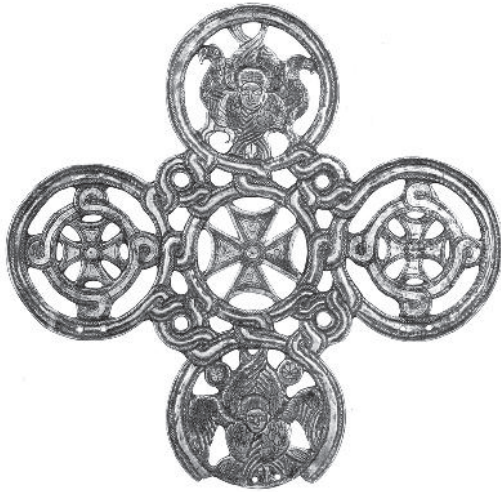
სურ. 2. სამწერობელი ობუჯიდან.
 ავერსი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 3. სამწერობელი ობუჯიდან.
 რევერსი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 4. სამწერობელი.
 ქუთაისის ისტორიული მუზეუმი



სურ. 5. სამწერობელი.
სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი.
მესტია



სურ. 6. ზარზმის სამწერობელი. ავერსი.
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 7. ზარზმის სამწერობელი. რევერსი.
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი



სურ. 8. სამწერობელი.
სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი.
მესტია



წმ. გიორგის კულტი და გამოსახულება შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში

იუზა ხუსკიავაძის ხსოვნას¹

შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში „ადგილობრივად“ თუ „ეროვნულად“ განსაზღვრული არაერთი იკონოგრაფიული სქემის დასახელებაა შესაძლებელი – იქნება ეს გუმბათის სფეროში გამოსახული „ჯვრის დიდება“ თუ საკუროთხევლის მოხატულობის პროგრამაში დამკვიდრებული „ვედრება“². რაოდენ უცნაურიც უნდა იყოს, მოელს ქრისტიანულ სამყაროში პოპულარობით გამორჩეული წმ. გიორგის გამოსახულებანიც საქართველოში დამოწმებული მრავალფეროვნებითა და იკონოგრაფიული ორიგინალობით ამ თემათა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ. წინამდებარე ნაშრომში, სწორედ, ამ განსაკუთრებული დამოკიდებულების „ილდუსტრირებას“ ისახავს მიზნად.

წმ. გიორგის კულტი, როგორც ცნობილია, IV საუკუნის დასაწყისიდანვე ისახება და თავდაპირველად პალესტინასა და მცირე აზიაში ვრცელდება³. საქართველოში მისი გავრცელება ქრონოლოგიური თვალსაზრისითაცაა მნიშვნელოვანი. საეკლესიო ტრადიციის თანახმად, ის, ფაქტობრივად, წმ. ნინოს შემოსვლისთანავე – IV საუკუნის დასაწყისშივე იკიდებს ფეხს. ნიშნულია, რომ ქართულ წყაროებში საქართველოს განმანათლებლის ცხოვრების ათვლა სწორედ წმ. გიორგის ისტორიით – წმ. ნინოს დიდმოწამესთან გეოგრაფიული და ქრონოლოგიური კავშირით იწყება: „...*იყო მათ ჟამსა ოდეს იგი გიორგი აღსარებითა კაბადუკიელი იწამა...*“⁴ წყაროებში საგანგებოდაა ხაზგასმული წმ. ნინოს მამის – ზაბულონის წმ. გიორგისთან სიახლოვე, ზოგიერთ ტექსტში კი მათი ნათესაური კავშირიც იხსენიება. არსენი ბერის (XII ს.) წმ. ნინოს ცხოვრების მეტაფრასული რედაქციის თანახმად, პირველი ქრისტიანი ქართველი მეფე თხოთის მთაზე – მისი სასწაულებრივად მოქცევის ადგილზე, წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიას აშენებს⁵. საეკლესიო ტრადიციით, წმ. ნინოს ბოდბის განსასვენებელიც

1 ეს წერილი დაიწერა 2017 წლის მაისში ფრიბურგში ჩატარებული ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი სემინარისთვის. ბატონი იუზა მოხსენების დასრულებას, სამწუხაროდ, ვეღარ მოესწრო. თუმც, მუშაობის პროცესში, როგორც სხეულა ხოლმე, არაერთხელ გამიწია დახმარება. მის თანადგომას ახლაც ვგრძნობ და რაც დრო გადის, სულ უფრო და უფრო ხშირად მაგონდება მისი სიტყვები: ხელოვნება ჩვენ იმისთვის გვჭირდება, რომ უკეთესნი ვიყოთ და უფრო გვიყვარდეს ერთმანეთი...

2 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ: ე. პრივალოვა, ტიმოთესუბანი, თბ., 1980, გვ. 15-17; იხ. ასევე ა. ოქროპირიძე, მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისათვის. რწმენა და ცოდნა, II, 2003.

3 Православная Энциклопедия, Т. 10, Москва, 2009, გვ. 665-692.

4 არსენ ბერი, ცხოვრება და მოქალაქეობა და ღუაწლი წმიდისა და ღირსისა დედისა ჩუენისა ნინოსის, რომელმან იქადაგა ქრისტე, ღმერთი ჩუენი, ქუეყანასა ჩრდილოდისსა და განანათლა ნათესავი ქართველთა, წმიდაი ნინო ემბაზი ქართლისა, რჩეული წყაროები, შემდგენლები, დ. ლლონტი, ა. ოქროპირიძე, მ. ჩხაიძე, მცხეთა, 2015, გვ. 32.

5 თხოთის ეკლესიისთვის იხ: P. Шмерлинг, Т. Барнавели, Храм Нино-Цминда на горе Тхоти. მაცნე, თბ., 1963, გვ. 156-167. აქ არსებულ ეკლესიას, რომელიც დღეს ნინოწმინდის სახელით მოიხსენიება, რ. შმერლინგი VII-VIII საუკუნეებით ათარიღებს. ის, მეცნიერის დაკვირვებით, ორგზის განუახლებიათ – ჯერ X-XI სს-ში, მოგვიანებით კი, სავარაუდოდ, XVI საუკუნეში. ტაძარს აქვს მეორედ განახლების დროინდელი წარწერა, რომელიც მოწმობს იმას, რომ ის ნამდვილად, წმ. გიორგის სახელზეა ნაკურთხი („...გიორგი შეიწყაღე...“). იხ.: რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 166. თხო-

წმ. ნინოს ნებისაებრ, სწორედ წმ. გიორგის სახელზე ეკურთხება⁶. ამდენად, საეკლესიო ტრადიციით, საქართველოში ჩნდება უადრესი თუ არა, მის სახელზე ნაკურთხი ერთ-ერთი ადრეული ეკლესიები.

ჩვენი ქვეყნის წმ. გიორგისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება მისი დღესასწაულის ორგზის აღნიშვნაშიც ვლინდება – 23 აპრილის (6 მაისი) დღესასწაულთან ერთად, ჩვენი საგანგებოდ 10 ნოემბერსაც (23 ნოემბერი) ზეიმობენ⁷. ქართული ეკლესია ამ დღეს წმ. გიორგის ბორბალზე წამებას იხსენებს, რაც, ფაქტობრივად, ეროვნული წმინდანის ეროვნულ დღეობად იქცევა. არსენი ბერი ამბობს კიდევ, წმ. გიორგი – „ხელის ამპერობელი ყოველთა მორწმუნეთა და უფროდსად ნათესავისა ჩუენისა“⁸. საქართველომ ოფიციალურ საეკლესიო დღესასწაულებთან ერთად, წმ. გიორგისთან დაკავშირებული არაერთი ე. წ. „ხალხური კალენდრის“ დღესასწაულიც იცის – არბოობა, ატოცობა, გერისთობა, ღომისობა, გორისჯვრობა, რკონისობა, საღოლაშენობა⁹.

წმ. გიორგი იმდენადაა გაიგივებული საქართველოსთან, რომ წმ. მიწის ევროპელი მომლოცველები თუ ჯვაროსნები ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ სახელსაც კი ამ წმინდანთან აკავშირებენ¹⁰. ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ ამ წყაროებში ქართველთა მთავარ სახასიათო ნიშნად სწორედ წმ. გიორგის გამორჩეული კულტი ჩნდება¹¹. ამ დიდ მემკვიდრეობაში ყველაზე ტიპიურსა და ყველაზე მნიშვნელოვანს გამოვყოფ – XIII საუკუნის აკრას ეპისკოპოსის – ჟაკ დე ვიტრის სიტყვებით (Jacues de Vitry): „ამ ხალხს Georgian-ებს უწოდებენ, რადგან განსაკუთრებული მოწიწებით ეპერობიან და ეთაყვანებიან წმინდა გიორგის, ვინც თავის მფარველად და მედროშედ მიაჩნიათ და პატივს სცემენ ყველა სხვა წმინდანზე მეტად“¹². ევროპელი მომლოცველები საგანგებოდ აღნიშნავენ იმასაც, რომ ქართველები ბრძოლის ველზე დიდმოწამის დროშებითა

თის მთაზე წარმოებული არქეოლოგიური გათხრებისათვის იხ.: გ. მახარაძე, დ. ბერიკაშვილი, არქეოლოგიური გათხრები. თხოთის მთა, წმ. ნინოს ეკლესია. ძველი ხელოვნება დღეს, 3, 2012, გვ. 3-7. ამავე კრებულშია წარმოდგენილი: გ. გაგოშიძე, თხოთის მთის წმინდა ნინოს ეკლესიის ქართული ეპიგრაფიკის ახლად აღმოჩენილი ნიმუშები, გვ. 100-102. თხოთის მთაზე აღმოჩენილი წარწერიანი კრამტიც მოწმობს, რომ ეს ეკლესია წმ. გიორგის სახელობისა იყო. იხ.: გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 101.

- 6 ბოდბის არქიტექტურისთვის იხ.: Г. Чубинашвили, архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 86; იხ. ასევე: ც. ჩაჩუნაშვილი, ნ. ხაზუნაშვილი, ბოდბის ტაძრის რესტავრაციის შედეგები. საქართველოს სიძველენი, 7-8, 2005, თბ., გვ. 75-80. თუმცა, ბოდბის ეკლესიის წმ. გიორგის სახელობა მხოლოდ გვიანდელ დოკუმენტებშია დადასტურებული, იხ., მაგ., კახეთის მეფე თეიმურაზ I-ის 1631 წლის წერილი, სადაც მეფე აღნიშნავს: „...განმანათლებელს დვითე კურთხულ დიდებულსა და ყოველად საშინელსა პატიოსანსა წმინდასა ნინოსა და მოწამეთა შორის წარჩინებულთა და დვაწლ მრავალსა წმიდისა გიორგის, მოველით კარსა საყდარსა სადიდებელსა სამარხოსა და ტაძარსა თქუენსა...“, იხ.: ც. ჩაჩუნაშვილი, ბოდბის წმინდა ნინოს მონასტერი, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 2006, გვ. 16. იხ. ასევე ვახუშტისეული აღწერა ჰერეთისა, კახეთისა და კუხეთისა, წმ. ნინო, ემბაზი ქართლისა, გვ. 498.
- 7 ნოემბრის დღესასწაულისთვის იხ.: К. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь, Тиф., 1912, გვ. 142; კ. შერბაკოვი, წმ. გიორგის 10 ნოემბრის დღესასწაულის სახელწოდებისა და ისტორიისათვის. საღვთისმეტყველო-სამეცნიერო შრომები, VII, თბ., 2016.
- 8 არსენ ბერი, ცხოვრება და მოქალაქეობა და დუაწლი წმიდისა და ღირსისა დედისა ჩუენისა ნინოისი, გვ. 226.
- 9 ლ. კვირიკაშვილი, ბიზანტიური და ქართული ჰიმნოგრაფიის საკითხები, საგალობლები გიორგი მთავარმოწამეზე (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 1970, გვ. 32.
- 10 ა. თვარაძე, საქართველო და კავკასია ევროპულ წყაროებში, თბ., 2004, გვ. 139. იხ. ასევე გ. გელაშვილი, მ. მგალობლიშვილი, გ. პაიჭაძე, საქართველოს და ქართველების აღმნიშვნელი ტერმინები ევროპულ ენებში. საქართველოსა და ქართველების აღმნიშვნელი უცხოური და ქართული ტერმინოლოგია, თბ., 1993, გვ. 296-297; მ. წურწუშია, საქართველოს სამხედრო ისტორიის საკითხები, თბ., 2013, გვ. 319-324.
- 11 ა. თვარაძე, საქართველო და კავკასია ევროპულ წყაროებში..., გვ. 139.
- 12 გ. ფერაძე, უცხოელ პილიგრიმთა ცნობები პალესტინის ქართველი ბერებისა და ქართული მონასტრების შესახებ, თბ., 1995, გვ. 30.

და „წმინდა გიორგი“-ის შეძახილით მიდიან¹³. ჩვენი ქვეყნის მფარველად წმ. გიორგის მუსულმანებიც აღიარებენ. თემურ ლენგის მემატიანე – ნეზამ აღიდინი საქართველოს „გიორგის ქვეყანად“ მოიხსენიებს¹⁴. წმ. მიწის მომლოცველთა შორის არის ისეთი წყაროებიც, სადაც წმ. გიორგი წარმოშობით ქართველადაც სახელდება და საქართველოს მომქცველადაც კი იხსენიება¹⁵, რაც, ჩვენში ისევ და ისევ დიდმოწამის კულტის გამორჩეულ მნიშვნელობას მოწმობს. ბუნებრივია, ეს დამოკიდებულება ქართულ წყაროებშიც ისახება. კარგადაა ცნობილი, რომ ვახუშტი ბაგრატიონიც საქართველოს სამეფოს სახელწოდებას უშუალოდ დიდმოწამის კულტთან აკავშირებს – „გეორგიანელობა“ მისივე განმარტებით, ქართველთა ღმერთისადმი „მხნედ მომჭირნეობასა და მუშაკობას“ გამოხატავს¹⁶; ბატონიშვილი იქვე საგანგებოდ შეგვახსენებს საქართველოს განმანათლებლისა და დიდმოწამის ნათესაურ კავშირსაც¹⁷.

ჩვენამდე მოღწეული წმ. გიორგის „ცხოვრების“ უადრესი ქართული თარგმანები, როგორც ჩანს, IX საუკუნეშია შესრულებული¹⁸. მაგრამ ქვის პლასტიკა, რომელმაც წმ. მხედართა გამოსახულების ყველაზე ადრეული მაგალითები შემოგვინახა, დიდმოწამის კულტის არსებობას უკვე ადრექრისტიანული პერიოდიდანვე მოწმობს¹⁹. VI საუკუნით დათარიღებულ ქართულ სტელებზე ასახული გველეშაპის დამრთველური წმ. მხედრის არაერთი გამოსახულების დასახელებაა შესაძლებელი, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში წმ. გიორგის გამოსახულებადია მიჩნეული (მაგ., ბრდაძორის მცირე და დიდი სტელები, ხოჯორნის სტელა)²⁰. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით ნიშნულია ხოჯორნის სტელა (VI ს-ის II მეოთხედი)²¹ (სურ. 1), რომელსაც წარწერაც ამკობს – „ესე არს ვეშაპი“²². ე. პრივალოვას მოწმობით, მასზე

13 ა. თვარაძე, საქართველო და კავკასია ვეროპულ წყაროებში..., გვ. 148, 171.

14 რ. შენგელია, მხისა და ნაყოფიერების კულტი ქართულ ყოფასა და ტოპონიმშიკაში, თბ., 2014, გვ. 14.

15 იხ. მაგ., უილიამ მამაცის ცნობა: „Georgian-ები წმინდა გიორგიმ მოაქცია და ამიტომ ჰქვია მისი სახელი. ეს წმინდანი, შესაძლებელია წარმოშობით ქართველია“. ვრ. ფერაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 73-74. წმ. გიორგის ეთნიკური კავშირი საქართველოსთან ქართულ ლიტერატურაშიც განიხილება – ამ ვარაუდს გ. საბინინცა და პ. კარბელაშვილიც გამოთქვამენ. ამ საკითხთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხ. ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 25-27.

16 სახელი გიორგი უკვე ანტიკური ეპოქის საბერძნეთში დასტურდება. ბერძნულად ის „მიწის მუშაკს“ ნიშნავს, ქრისტიანობაში კი იღებს „საღვთო მუშაკის“ მნიშვნელობას. ასევე მიღებულია მისი განმარტება, როგორც წმინდა მოახპარეხისა, რაც მას გველეშაპის ეპიზოდთან აკავშირებს, თუმცა, წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ საგალატებში სულიერი მიწის ხვნა-თესვის მოტივს წამყვანი ადგილი უკავია. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 62-65, 303-312.

17 ვახუშტი ბაგრატიონი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია), თ. ლომოურის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბ., 1941, გვ. 28.

18 წმ. გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, ლექსიკონი და კომენტარები დაურთო ე. გაბიძაშვილმა, თბ., 1991, გვ. 14.

19 თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.). საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 316.

20 გ. გაგოშიძე, მხედარი წმ. გიორგის გამოსახულებები საქართველოში, საერთაშორისო სიმპოზიუმი, ქრისტიანობა: წარსული, აწმყო, მომავალი, თბ., 2000, გვ. 26; იხ. ასევე: კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, 2008, გვ. 40; გ. ჯავახიშვილი, ადრეული ხანის ქართული სტელები, თბ., 1998, გვ. 33-34; გ. გაგოშიძე, ხოჯორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ჩაშენებული ადრეული შუა საუკუნეების ქვასვეტები. ნარკვევები V, თბ., 1999, გვ. 70; თ. დადიანი წმინდა მკომრების თემატიკა ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (სადიპლომა ნაშრომი), თბ., 2007, გვ. 27.

21 გ. გაგოშიძე, ხოჯორნის გუმბათიანი ეკლესიის..., გვ. 70.

22 წარმოდგენილი საილუსტრაციო მასალის ძირითადი ნაწილი სერგო ქობულაძის სახ. ხელოვნების ფიქსაციის ლაბორატორიამ მომწოდდა, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვახსენებ. ფოტოებისთვის ასევე მადლიერებით მინდა მოვიხსენიო გ. მისრიაშვილი, ნ. ჩიტიშვილი, ე. კვაჭატაძე და თ. დადიანი.

წმ. გიორგის აღმნიშვნელი წარწერაც იკითხებოდა (რგ და ო)²³. აქვე აღბათ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთ უცხოენოვან სამეცნიერო ნაშრომში დღესაც, წმ. მხედრის ცხენოსანი გამოსახულების იკონოგრაფიული ისტორია ძირითადად X საუკუნესთანაა დაკავშირებული²⁴. ამის გათვალისწინებით, ჩვენი ადრეული მასალა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება.

ხოჯორნისა და ბრდაძორის (სურ. 2) მცირე სტელებზე ასახულ წმ. მხედართა გამოსახულებანი კომპოზიციურად საკმაოდ ახლოსაა ერთმანეთთან²⁵. ორივეგან კომპოზიცია ორიარუსიანია – წმ. მხედრისა და გველეშაპის გამოსახულება ერთმანეთისაგან გამიჯნულია რელიეფური ლილვით, რომელსაც გ.გაგოშიძე მიწიერი სამყაროსა და ქუესკნელის გამყოფად მოიაზრებს²⁶. ორივეგან თვალს ხედება გველეშაპის მასშტაბი – დიდი ზომის რგოლებად დახვეული სხეული. ურჩხულის მხატვრული სახის ამგვარ გადაწყვეტას თ. დადიანი ქართლში საიმდროოდ შენარჩუნებული წარმართობის მნიშვნელობასთან აკავშირებს – გველეშაპი არა როგორც მივიწყებული, უკვე დამარცხებული წარმართობის სიმბოლო, არამედ „ცოცხალი“ რეალობა²⁷. აღსანიშნავია, რომ ბრდაძორის მცირე სტელაზე წმ. მხედართან ერთად მედალიონში ჩაწერილი ასტრალური ნიშნები ჩნდება (მზე, ხარის სახით წარმოდგენილი მთვარე და ვარსკვლავები)²⁸ და ორივეგან სიცოცხლის ხის გამოსახულებაცაა²⁹.

ბრდაძორის დიდი სტელა (სურ. 3) ზემოთ ნახსენები ნიმუშებისაგან განსხვავებულ კომპოზიციურ გადაწყვეტას გვთავაზობს – გველეშაპი აქ წმ. მეომრის გვერდითაა ასახული. ამ გამოსახულებაში უკეთ ჩნდება საომარი ატრიბუტები (ფარი მარცხენა ხელში და ჯვრით დაგვირგვინებული შუბი)³⁰. თუ ბრდაძორის მცირე სტელასა და ხოჯორნის რელიეფზე წამყვანი უფრო ანტიკურ-ელინისტური ელემენტია, აქ უკვე მკაფიოდ სასანური გავლენა იკითხება (ცხენის სტატიკური მოძრაობა, მხედრის პოზა და სხვა)³¹. ცხენზე ამხედრებულ წმ. მხედართა იკონოგრაფიის გენეზისის განხილვისას პ. გროტოვსკი საგანგებოდ აღნიშნავს ამ სფეროში „ელინისტური“ და მისივე განსახლვრებით, ე. წ. „სასანო-ქართულ“ გამოსახულებათა მნიშვნელობას³². თუმც, ხოჯორნის სტელის გარდა ჩვენ არცერთ შემთხვევაში საიდენტიფიკაციო წარწერა არ გვაქვს, ამ ძეგლთა იკონოგრაფიული თავისებურებანი, მათი გეოგრაფიული თუ ქრონოლოგიური

23 E. Привалова, Павниси, Тб., 1977, გვ. 64. თუმც უნდა აღინიშნოს, რომ მაგ., ი. სურგულაძეს აქ ასახული წმ. მხედარი წმ. დემეტრეს გამოსახულებად ეგულება; ნ. ტიერი კი მას წმ. თევდორედ მიიხსენებს. ამ გამოსახულების იდენტიფიკაციისთვის იხ.: გ. გაგოშიძე, ხოჯორნის გუმბათიანი ეკლესიის..., გვ. 70-71; მისივე, წმ. გიორგის უძველესი გამოსახულებები, გვ. 26-27.

24 იხ. მაგ., P. Grotowski, The Legend of St. George Saving a Youth from Captivity and its Depiction in Art, www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=84, გვ. 1; ცხენზე ამხედრებულ წმ. მეომართა გამოსახულებანი ადრე ქრისტიანულ ხელოვნებაში მართლაც იშვიათია. იხ.: N. Iamanidze, Saint Cavaliers, Wiesbaden, 2016, გვ. 177. ამ მხრივ, საგულისხმოა კაბადოკიური მოხატულობანი, სადაც წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს არაერთ გამოსახულებას ვხვდებით, იხ.: Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, Ashgate, 2003, გვ. 125-126. თუმც, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მხედარი წმ. გიორგის სახე უკვე უადრეს საგალობლებში ჩნდება. წმ. რომანოზის საგალობელში დიდმოწამე წმ. გიორგი უძველეს მხედრადაა დასახელებული. იხ.: ლ. კვირიკაშვილი, ბიზანტიური და ქართული ჰიმნოგრაფიის საკითხები, გვ. 313-314.

25 თ. დადიანი, სადიპლომო ნაშრომი, გვ. 27.

26 გ. გაგოშიძე, მხედარი წმ. გიორგი..., გვ. 27.

27 ი. გაგოშიძე, ქრისტიანობა და წარმართობა IV-VI საუკუნეების შიდა ქართლში. კრებულში: ქრისტიანობა: წარსული, აწმყო, მომავალი, თბ., 2000, გვ. 27.

28 ი. გაგოშიძე, ძეგლები ქსნის ხეობიდან, თბ., 1964, გვ. 35.

29 იქვე, გვ. 35.

30 აღწერისთვის იხ.: თ. დადიანის სადიპლომო ნაშრომი, გვ. 30-31.

31 იქვე, გვ. 32-33.

32 P. Grotowski, Arms and Armour of the Warrior Saints, Leiden, Boston 2010, გვ. 82.

სიახლოვე მკვლევართ სწორედ წმ. გიორგის გამოსახულებას აფიქრებინებს³³. ბრძანების მცირე სტელის შემთხვევაში კი ი. გაგოშიძის დაკვირვებით, წმ. მხედრის იდენტიფიკაციაში აქვე დატანილი ასტრალური ნიშნებიც გვეხმარება, რაც თავისებურად წმ. გიორგისა და სოღარული ღვთაების სიახლოვეს მოწმობს.

ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში საგანგებოდ განიხილება წმ. გიორგის კულტისა და ასტრალურ ღვთაებათა გენეტიკური კავშირი³⁴. წარმართულ საქართველოში უკვე ადრეანტიკური ხანიდანვე დადასტურებული მხედრის საკრალური გამოსახულებანი ქრისტიანული იკონოგრაფიის უშუალო წყაროდ იქცევა³⁵. ნიშანდობლივია, რომ მეგრძოლ ღვთაებათა მრავალფეროვან გამოსახულებებში (საბუჭდავები, ბრინჯაოს ბალოები, გემები) მნიშვნელოვან ასპექტს სწორედ ასტრალური სიმბოლიკა წარმოადგენს³⁶. გვხვდება წმ. გიორგისთვის დამახასიათებელი სხვა იკონოგრაფიული ელემენტებიც – მაგ., სიცოცხლის ხეს შემოხვეული გველი, რომელსაც, როგორც ჩანს, მოგვიანებით გველეშაპის დამთრგუნველი დიდმოწამის გამოსახულება ენაცვლება³⁷. ეს წინარექრისტიანული სინკრეტული გამოსახულებანი თავისი შინაარსითა და იკონოგრაფიით თითქოს შეამზადებს ჩვენში წმ. გიორგის კულტის მრავალასპექტიანობას – ბოროტების – ქტონური არსების დამთრგუნველისა, სიცოცხლის ხისა თუ მიწათმოქმედების მფარველისა და მნათობთა „პოლიმორფიულ“ სახეს.

ამგვარად, საქართველოში თავდაპირველად ზოგადქრისტიანული იკონოგრაფიის მსგავსად, გველეშაპის დამთრგუნველი წმ. მხედარი ჩნდება³⁸. დროთა განმავლობაში ეს სქემა ჩვენი ქვეყნისათვის ტრადიციული დიოკლეტიანეს მლახვრელი წმ. გიორგის გამოსახულებით იცვლება.

მარტვილის ტაძრის (სურ. 4) დასავლეთ ფასადზე გვირგვინოსანის მლახვრელი წმ.

33 ი. გაგოშიძე, მხედარი წმ. გიორგის... გვ. 26.

34 კარგადაა ცნობილი, რომ ივ. ჯავახიშვილი წმ. გიორგის წარმართული საქართველოს უხეხაესი ღვთაების – მოვარის კულტს უკავშირებს (იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წიგნი I, თბ., 1913 გვ. 94); ი. გაგოშიძე კი წმ. გიორგის კულტს უშუალოდ არმაზის ღვთაებასთან მიმართებაში განიხილავს (იხ.: ი. გაგოშიძე, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები, გვ. 39-42. არმაზის ღვთაების რაობისთვის იხ: მ. გველესიანი, ქართული არმაზი, სომხური არმაზი და ირანული სამყარო. ნარკვევები, თბ., 2003, გვ. 3-14, მისივე არმაზი ქართლის უხეხაესი ღვთაება, იბერია-კოლხეთი, 3, თბ., 2007, გვ. 33-49); ნ. აბაკელიას მოსაზრებით კი, წმ. გიორგი მზის ღვთაებასთანა დაკავშირებული (იხ: Н. Абакелия, миф и ритуал западной Грузии, Тб., 1991, გვ. 23). არის მოსაზრება, რომ წმ. გიორგი მითრასთანაც უნდა იყოს დაკავშირებული (იხ. მაგ., ს. მაკალათია, ჯეგე მისარიონის კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1938, გვ. 19-40). ზოგნი ივ. ჯავახიშვილის შემოთავაზებულ თეორიას მოძველებულად მიიხევენ. ამ კონტექსტში საინტერესოა წარმოვადგინოთ ლ. კვირიკაშვილის დაკვირვება, სადაც მკვლევარი ბერძნულ და ქართულ ჰიმნოგრაფიულ ძეგლებს ადარებს და საკმაოდ საინტერესო და უჩვეულო სურათს იღებს. ბერძენი ავტორები წმ. გიორგის მხედრის სახავენ, მათ ქართულ თარგმანებაში კი მხედრის ერთად მოვარეც ჩნდება. მაგ., თუოვანე გრაპტოსის კანონის ქართულ თარგმანში დიდმოწამე მხედრსა და მოვარეს ედრება „...ვითარცა ელვა და ვითარცა ცისკარი, ვითარცა მხე და მოვარე ბრწყინვალე...“ (იხ. ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 278-280). მოვარესთან შედარებას მკვლევარი ქართული თარგმანის თავისებურებად მიიჩნევს და ამ თავისებურებაში ის ივ. ჯავახიშვილის თეორიის დასაბუთებას ხედავს. იხ. გვ. 281. ერთი რამ აშკარაა, რომ წმ. გიორგის კულტი საქართველოში ასტრალურ ღვთაებათა ფუნქციებს აერთიანებს – ის ღამის მნათობთან (მოვარე) ერთად მზის ღვთაების ასპექტებსაც ავლენს. ეს ალბათ, არცაა გასაკვირი, რადგან წინარექრისტიანულ ეპოქაში ასეთი „სინთეზური“ კავშირი თვით ამ ღვთაებებს შორისაც ჩნდება. ამ საკითხთან დაკავშირებით დაწერილებით იხ.: В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957, გვ. 1-36.

35 ი. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 40.

36 ი. გაგოშიძე, ადრეანტიკური ძეგლები..., გვ. 38-39.

37 იქვე, გვ. 43.

38 თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს.). საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 324.

გიორგი ღომთან მებრძოლ სამსონთან ერთადაა ასახული³⁹. თუმც, ამ კომპოზიციას არ ახლავს განმარტებითი წარწერა, ფეხქვეშ დანარცხებული მეფის გამოსახულება და წმ. გიორგის ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპი (უწვერული წმინდა მხედარი) ცხადყოფს წმ. გიორგის გამოსახულებას⁴⁰. იმპერატორის ფიგურა აქ საომარი ატრიბუტებითაა გამოსახული: ერთ ხელში დიოკლეტიანეს ხმალი, მეორეში კი ქარქაში უპყრია. ამავე ფასადზე ორთავა გველეშაპის დამორგუნველი წმ. მხედართა ჰერალდიკური გამოსახულებაც ჩნდება. ამ ჯგუფს ზოგნი, წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებად მიიჩნევენ, ზოგნი კი წმ. დემეტრესა და წმ. თევდორეს ვარაუდობენ⁴¹. ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში მარტვილის ეს რელიეფური შემკულობა ძირითადად VII საუკუნითაა განსაზღვრული⁴². თუმც, მკვლევართა ნაწილი მას ტაძრის განახლების მეორე ეტაპთანაც აკავშირებს და მისი შექმნის თარიღად X საუკუნეს ასახელებს⁴³.

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში წმ. მხედართა ჰერალდიკური გამოსახულება ერთ-ერთ წამყვან იკონოგრაფიულ თემად შეიძლება დასახელდეს. ჩვენში უმთავრესად წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს წყვილად გამოსახულება ვრცელდება, სადაც წმ. გიორგი დიოკლეტიანეს, წმ. თევდორე კი გველეშაპს ლახვრავს. ამგვარი გამოსახულებანი საკმაოდ ხშირია ქვის პლასტიკაში – ლიტურგიკული დანიშნულების ნივთებსა (მაგ., კანკელი, ტრაპეზის ქვა), თუ საფასადო შემკულობაში. განსაკუთრებით პოპულარულია ის სვანეთის მოხატულობებში, სადაც წმ. თევდორესა და წმ. გიორგის წყვილად – (ჰერალდიკული, ან ერთმანეთის მოპირდაპირე კედელზე თუ ერთმანეთის სიახლოვეს ასახული) გამოსახულებანი ამ რეგიონის საეკლესიო მოხატულობათა დამახასიათებელ იკონოგრაფიულ თემად იქცევა. აღსანიშნავია, რომ ინტერიერის მოხატულობასთან ერთად, ის საფასადო მხატვრობაშიც ჩნდება (მაგ., ჰადისის ეკლესია) (სურ. 5). როგორც ჩანს, წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს შეწყვილება ლიტურგიულ ტრადიციასთანაა დაკავშირებული. ამ წმინდა მეომართა ერთად მოხსენიების პრაქტიკას ბერძნული სვინაქსარი და ქართული ჰაგიოგრაფიული ძეგლი – „წმ. გობრონის მარტვილობა“ მოწმობს⁴⁴.

39 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, 1977, ил. 52. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 26-28.

40 თ. დადიანი, სადიპლომო ნაშრომი, გვ. 56.

41 ასეთ იდენტიფიკაციას გვთავაზობს თ. დადიანი, სადიპლომო ნაშრომი, გვ. 56-57. ნ. იამანიძეს კი მათ წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებად მიიჩნევენ. იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 102.

42 ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 49-56.

43 Г. Вагнер, Образ воина-всадника в скульптуре средневековой Грузии и Руси, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977, გვ. 4; ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. N. Iamanidze, Saint cavaliers, Wiesbaden, 2016. X საუკუნეს იხიარებს შ. ამირანაშვილიც (იხ. ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971, გვ. 176); X საუკუნით ათარიღებს მარტვილის რელიეფს ქრ. ვოლტერიც იხ.: Ch. Walter, Holy Warriors, გვ. 129.

44 არც ლიტურგიკული ტექსტი და არც ჰაგიოგრაფიული თხზულება არ აკონკრეტებს წმ. თევდორეს ვინაობას – წმ. თევდორე ტირონი, თუ სტრატელატი? (იხ.: კ. შერბაკოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 458). სავარაუდოდ, წმ. გიორგის „მეწყვილე“ წმინდანი წმ. თევდორე ტირონი უნდა იყოს. რადგან ამ წმინდანის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ სასწაულად სწორედ გველეშაპის მლახვრელობაა მიჩნეული და ის ბიზანტიურ ლიტერატურაში სწორედ ამ ეპითეტითაც ჩნდება. ამას გარდა, ის წმ. გიორგის მსგავსად, ტყვეთა გამომხსნელადაც იწოდება და მისი ცხოვრება ყრმის არაბთა ტყვეობიდან გამოსხნის ეპიზოდსაც შეიცავს (იხ. Ch. Walter, The Warrior Saints, გვ. 49-50). თუმც, ისიც უნდა ითქვას, რომ გველეშაპის მლახვრედ წმ. თევდორე სტრატელატიც იწოდება და მისი ცხოვრებაც გველეშაპთან დაკავშირებულ სასწაულს შეიცავს. ქრ. ვოლტერის დაკვირვებით, ერთადერთი, რითაც შეიძლება განსხვავდეს ეს წმინდანები ეს მათი იკონოგრაფიული ტიპია – წმ. თევდორე ტირონი წაწვეტებული, „სამკუთხედი“ წვერით, სტრატელატი კი ორად გაყოფილი წვერით გამოსახება. ჩვენს ძეგლებში უმთავრესად წმ. გიორგის მეწყვილე წმინდანი სტრატელატის იკონოგრაფიული ტიპის შესაბამისად გამოსახება (მაგ., ჰადისის წმ. გიორგის ეკლესია, ივრარის თარინგზელის ეკლესია, ლაგურკა). თუმც მაგ., მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობაში (XVI ს.) წმ. თევდორე ტირონად იდენტიფიცირებული წმინდანი სტრატელატის იკონოგრაფიული სახითაა წარმოდგენილი (იხ.: მ. ყენია, ზემო სვანეთი, თბ., 2010, გვ. 267). ეს

ი. ფანჩაროდლევი წმ. მეომართა ჰერალდიკურ გამოსახულებას კომპოზიციური სიმეტრიით ნაკარნახევ სქემად მიიხსენებს და მის იკონოგრაფიულ სათავედ ხატმებრძოლეთა მდებრივი ეპოქის ქსოვილებზე ასახულ წმ. მეომართა „დუბლირებულ“ გამოსახულებას ასახელებს; მხედართა ამგვარ გამოსახულებაში, მკვლევარის მოსახრებით, აპოტროფულ – მაგიური დანიშნულებაა შენარჩუნებული, ვიზუალურად კი, ამ ემბლემატური სქემის ზემოქმედებაა გაძლიერებული⁴⁵, რის მოწმობადაც მას სატაძრო ფასადებზე არაერთგზის გამეორებული წმ. მხედართა გამოსახულებანი მოაქვს (მაგ., აღთამარი და მარტვილი). თ. დი ჯორჯიო კი მხედართა ჰერალდიკურ გამოსახულებას „ქართულ კლასიკურ“ გამოსახულებად განსაზღვრავს და მისი გენეზისის საინტერესო ვერსიას გვთავაზობს: სპარსეთიდან ნასესხები ამ იკონოგრაფიული თემის სწორედ საქართველოში გავრცელება მეზობელი სასანიდური ირანის კულტურიდან აღებული და მისავე წინააღმდეგ მიმართული პოლიტიკურ-რელიგიური ტრიუმფის მომცველი კონტექსტით განიმარტება⁴⁶; გამარჯვებულ მმართველთა იკონოგრაფიული სქემით შთაგონებული გამოსახულებანი, ქრისტეს მხედრობას კიდევ უფრო ტრიუმფალურსა და სახეიმოს გახდიდა⁴⁷.

უცხოენოვან სამეცნიერო ლიტერატურაში ქართულ ნიმუშებზე საუბრისას უმთავრესად ყურადღება გველემშაპს შენაცვლებულ დიოკლეტიანეს გამოსახულებაზე მახვილდება. ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში ეს სქემა მხოლოდ სპორადულად თუ გვხვდება⁴⁸, ჩვენში კი, ფაქტობრივად, „კანონიკური“ ხდება.

ამ იკონოგრაფიული სქემის გენეზისზე ბევრია დაწერილი – ის ანტიკურ ტრადიციაში გავრცელებულ მტრისა თუ დამარცხებული ერების თუ ზოგადად დემონისა და ბოროტების დათრგუნვის სიმბოლოდ ესახებათ⁴⁹. ქრ. ვოლტერი ამ სქემის მიღმა წმ. გიორგის კაპტურ, არაბულ და ეთიოპურ წყაროებში დამოწმებულ ლიდის მარ-

იკონოგრაფიული ტიპი ყოველთვის არც ბიზანტიურ ხელოვნებაშია დაცული, მაგ., XI საუკუნის ხატი ლუვრიდან, სადაც წარწერით იდენტიფიცირებული წმ. თევდორეები, იკონოგრაფიულად არ სხვაობს ერთმანეთისგან (ორივე შუაზე გაყოფილი წვერითაა ასახული) (იხ.: Theodore De Giorgio, San Teodoro, L'Invincible guerriero, Roma, 2016, ილ. 16). და მაინც, ვფიქრობ, რომ წმ. გიორგისთან ერთად ასახული წმინდანი წმ. თევდორე ტირონი უფრო უნდა იყოს. ამას, უპირველეს ყოვლისა, ამ წმინდანის ადრექრისტიანულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში დადასტურებული პოპულარობა მაფიქრებინებს. ერთი რამ ცხადია, წმ. თევდორე ტირონის კულტი სტრატეგიაში უსწრებს წინ, ეს უკანასკნელი, პოპულარობას უფრო მოგვიანებით იძენს. ქრ. ვოლტერი მისი, როგორც მხედრის ყველაზე ადრეულ გამოსახულებად ბასილის მენოლოგიუმს ასახელებს (X ს.). ამდენად, ჩვენში და კაბადოკიაში (მაგ., ზინდანონუს ეკლესიის მოხატულობა VI ს (?), კახილ ჩუკურის ეკლესია IX ს.) დამოწმებული ადრეული გამოსახულებანი აშკარად თუდორე ტირონის სასარგებლოდ მოწმობს. წმ. თევდორეების იკონოგრაფიასა და ცხოვრებისათვის იხ.: ქრ. ვოლტერი, დასახ. ნაშრ. მისივე: The Origins of the Cult of Saint George. Revue des Etudes Byzantines, France, 1995; Theodore De Giorgio, დასახ. ნაშრ.

45 O. Pancaroğlu, The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Images and Identity in Medieval Anatolia. Gesta XLIII, 2, 2004, გვ. 154.

46 Theodore de Giorgio, გვ. 59.

47 იქვე, გვ. 57.

48 მაგ., აღთამარის X საუკუნის საფასადო რელიეფი თუ, სინას მთის IX საუკუნის წმ. თევდორესა და წმ. გიორგის წყვილადი ხატი, თუ ბენაკის მუხეუმის რელიეფი ამასეიდან (XI- XII სს.) და სხვა. ნიშანდობლივია, რომ ეს კომპოზიცია ამ სახით არ გვხვდება მეზობელ კაბადოკიაში. კაბადოკიურ მხატვრობაში ჩვენთვის საინტერესო იკონოგრაფიული ვერსიის მხოლოდ ერთი ვარიანტია შეიძლება დავასახელოთ – ორმოცი მოწამის Sahinefendi-ს ეკლესიაში წმ. თევდორე - ადამიანის ტორსითა და გველემშაპის სხეულით წარმოდგენილ არსებას ლახვრავს, რომელსაც სამეცნიერო ლიტერატურაში „კიბრიდულ“ გამოსახულებად განსაზღვრავენ, იხ.: C. Jolivet-Levy, L'Arte della Cappadocia, Milano, 2011, გვ. 346-347.

49 იხ.: Ch. Walter, The Warrior Saints, გვ. 15-22. ა. ხახანაშვილის ვარაუდით, საქართველოში გავრცელებული იკონოგრაფია ხალხურ თქმულებებში გავრცელებულ „ვეშაპის“ თემასთან შეიძლება დავაკავშიროთ, რომელიც თქმულებებში ამ არსებას ნახევრად ანტროპომორფულ ქმნილებად სახავს. იხ. A. Рыстенко, Легенда о св. Георгии и драконе, Одесса, 1909, გვ. 465.

ტირიუმთან დაკავშირებულ ერთ სასწაულს ვარაუდობს. გადმოცემის თანახმად, წმ. გიორგის საფლავთან მისული დიოკლეთიანე ჯერ ბრმავდება, მოგვიანებით კი კვდება⁵⁰. მაგრამ ეს წყარო რომ აღნიშნულ იკონოგრაფიასთან იყოს დაკავშირებული, ის უპირველეს ყოვლისა, ქართულ სასულიერო ლიტერატურაში აკოვდება გამოძახილს. უფრო სარწმუნო გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებაა, რომელიც თვლის, რომ ქართულ ხელოვნებაში გველემას შენაცვლებული ანტროპომორფული გამოსახულება უკვე თავისთავად მოწმობს იმას, რომ აქ საქმე არა რაიმე კონკრეტული ისტორიის ილუსტრირებასთან, არამედ წმინდა სიმბოლური მნიშვნელობის გამოსახულებასთან უნდა გვქონდეს⁵¹. ნიშანდობლივია, რომ წმ. გიორგის ცხოვრების ადრეულ ბერძნულ ნუსხებში, სადაც ვეშაპის დამარცხების ეპიზოდი არ ჩანს, ვეშაპად ქრისტიანთა მდევნელი იმპერატორი იწოდება⁵². ქართულ საგალობლებშიც ის „ჯოჯოხეთის ვეშაპად“, „ვეშაპის ჭურჭლად“, თუ უბრალოდ „ბნელის“ ეპითეტით ჩნდება ამ ბრძოლაში „განზოგადოებული“ ნათლისა და ბნელის პოლარული დაპირისპირების მნიშვნელობით⁵³. ხომ არ შეიძლება, ამ საზრისთან ერთად, ჩვენს ხელოვნებაში გავრცელებული ბორცების ანტროპომორფული სახე საუკუნეების სიღრმეში მიმავალი ტრადიციებითაც ავსხნათ. წმ. გიორგისა და მთვარის კულტის კავშირზე მსჯელობისას, ივ. ჯავახიშვილის უმთავრესი არგუმენტი სტრაბონის მიერ მოთხრობილი იბერიის ტერიტორიაზე აღსრულებული მთვარის ღვთაების რიტუალია, რომელსაც მეცნიერი უშუალოდ უკავშირებს კახეთის სოფ. აწყურში თეთრი გიორგობის დღეობის რიტუალს. სტრაბონის ცნობით, იბერიელთა წარმართული კულტის უმთავრესი ქმედება სამსხვერპლო ადამიანის შუბით დაღახვრა იყო, რაც 14 სექტემბერს, თეთრი გიორგის დღესასწაულზე ეკლესიის ზღურბლთან დაწოლილი კაცის გათელვის რიტუალით აღესრულებოდა. რაც ბორცების დამარცხებასა და ნათლის სიკვდილზე გამარჯვებას გულისხმობდა. შესაძლებელია, გველემასის ნაცვლად ასახული მეფე ამ რიტუალის იკონოგრაფიული გამოძახილიც იყოს⁵⁴.

ჩვენს შემთხვევაში საინტერესო ისაა, რომ ზოგჯერ ცხენის ქვეშ გართხმული მეფე შარავანდომოსილია, როგორც ეს, მაგ., ჯოსებუნის რელიეფსა (სურ. 6) და მაცხვარიშის XIII საუკუნის ფერწერულ ხატზეა ასახული. დიოკლეთიანეს მლახვერელი წმ. გიორგის გამოსახულებას გ. ჩუბინაშვილი ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობასთან აკავშირებს – და მის გავრცელებას საქართველო-ბიზანტიის დაძაბულ ურთიერთობას მიაწერს⁵⁵. ამგვარად, ბორცების ზოგად სიმბოლური სახის გვერდით, რიგ შემთხვევებში, რეალური – ბიზანტიელი მმართველის გამოსახულებაც შეიძლება იგულისხმებოდეს⁵⁶. ამ თვალსაზრისით, ერთგვარ პარალელად ჩნდება წმ. დემეტრე თესალონიკელის გამოსახულება, სადაც ის ბუღგართა მეფე კალიოანს დახვრავს⁵⁷, თუ ივლიანე იმპერა-

50 Ch. Walter, *The Warrior Saints*, გვ. 120.

51 Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959, გვ. 325-326.

52 ლ. კვირიკაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 287.

53 იქვე, გვ. 286-288.

54 ივ. ჯავახიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, I, თბ., 1951, გვ. 50-51. უნდა აღინიშნოს, რომ გრ. ფერაძე ამ საკითხს საგანგებო გამოკვლევასაც კი უძღვნის, სადაც უარყოფს კავშირს სტრაბონის მიერ აღწერილ რიტუალსა და აწყურის წმ. გიორგის დღესასწაულს შორის. იხ.: გრ. ფერაძე, *წერილები ჩვენი ქართული ცხოვრებიდან*, წმ. გიორგი ქართველი ერის შემოქმედებაში, თხზულებათა კრებული, წ. I, ვარშავა, 2012, გვ. 213-214. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის მნიშვნელოვანი მაინც, ვფიქრობ, საკუთრივ რიტუალია, რომელიც შინაარსით საქართველოში გავრცელებულ იკონოგრაფიას ეხმიანება. იხ. ასევე პ. ბუხრაშვილი, *წმინდა გიორგი დიდების მხედარი*, თბ., 2014, გვ. 48-50.

55 Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, გვ. 325. იხ. ასევე პ. ბუხრაშვილი, *წმინდა გიორგი დიდების მხედარი*, გვ. 48-50.

56 თ. დადიანი, წმ. მხედრების იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს.). საქართველოს სიძველენი, 15, 2012, გვ. 133.

57 იხ.: Е. Манова, *Изображения святых всадников в средневековой болгарской живописи и сродство их с святыми в грузинском средневековом искусстве. Atti Del primo Simposio Internazionale sull' Arte Georgiana*, Milano, 1977, გვ. 192.

ტორის დამმლახველი წმ. მერკურის სახე. ასეთივე სქემა წმ. თევდორეს იკონოგრაფიაშიც დასტურდება, სადაც დიდმოწამე ადამიანის სახე გველემშაპს გმირავს, რომელიც სპარსელ მმართველთანაა გაიგივებული⁵⁸. ეს სიმბოლური გამოსახულებანი, თავისი ისტორიული კონტექსტით, ვფიქრობ, უშუალოდ დაკავშირებული ჩვენში გავრცელებულ ვერსიასთან და შინაარსობრივად გ. ჩუბინაშვილის ვარაუდის ერთგვარ მოწმობადაც ჩნდება. ამ მოსახრების სასარგებლოდ უნდა მოწმობდეს შარავანდომოსილი დიოკლეტიანეს იშვიათი გამოსახულებაც, რომელიც საიმპერატორო იკონოგრაფიის გათვალისწინებით შინაარსობრივ „კონკრეტულობას“ უფრო გულისხმობს. შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ, უმთავრესად, დიოკლეტიანე ბიზანტიელი იმპერატორის შესამოსელშია წარმოდგენილი⁵⁹, რაც კიდევ უფრო ამდაფრებს ისტორიულ აღფუზიას. ამგვარად, ეს იკონოგრაფიული სქემა „პოლიტიკურ“ კონტექსტს იძენს და წარმოაჩენს კიდევ წმ. გიორგის, როგორც ჩვენი ქვეყნის უმთავრესი მფარველის მნიშვნელობას. ეს დამოკიდებულება დიდმოწამის აკათისტოს ქართულ ახალ თარგმანშიც კი პირდაპირაა გაცხადებული: „...გიხაროდენ უძლეველო წინამბრძოლო ქართველთა ერისაო და მფარველო ჩუენისა ეკლესიისაო“⁶⁰.

ცხენოსანი წმ. გიორგის იკონოგრაფიაში გ. ჩუბინაშვილი განსხვავებულ იკონოგრაფიულ ტიპებს გამოაყოფს – გამოსახულება, რომელიც ტრიუმფალურ გამარჯვებას უსვამს ხაზს და გამოსახულება, რომელიც ბრძოლის სხვადასხვა ფაზებს ასახავს⁶¹. ამგვარი გამოსახულებანი საქართველოში განსაკუთრებით ფართოდ X საუკუნის მიწურულიდან გვხვდება.

ქართულ ხელოვნებაში და, მით უმეტეს, ჭედურობაში, წამყვან თემად დიოკლეტიანეს მლახველი დიდმოწამის გამოსახულება შეიძლება ვიგულისხმოთ. ამ ტიპის ერთ-ერთი უადრესი ნიმუში X საუკუნით დათარიღებული ხირხონისის ხატია. ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში ამ სქემის მომცველი სხვადასხვა ვარიაციის მქონე უამრავი მაგალითის დასახელებაა შესაძლებელი. საილიუსტრაციოდ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს წარმოვადგენ. ამ იკონოგრაფიული სქემისადმი დამოკიდებულებას ასახავს ნაკიფარის XI საუკუნის ორი ხატი, რომელიც ერთი დამავე ოსტატის მიერაა შესრულებული და სრულებით განსხვავებულ იკონოგრაფიულ ვერსიას გვთავაზობს (სურ. 7, 8) – ოქრომჭედელი ასანი ერთ შემთხვევაში პირქვედამხობილ, იარაღდაყრილ დიოკლეტიანეს, მეორეში კი ზურგზე მწოლიარე, ღახვარჩაცემულ მეფეს წარმოგვიდგენს. ამ ხატთა კლასიფიკაციისთვის მხოლოდ დიოკლეტიანეს განსხვავებული გამოსახულებანიც კი კმარა – მაგ., წვირმის ხატზე უსულად დანარცხებული იმპერატორის უსუსური ფიგურა, თუ სადგერის ჯვრის მოჭედილობის უნიკალური იკონოგრაფია, სადაც წმ. მხედარი დიოკლეტიანეს ცხენოსან ფიგურას ღახვარავს... (სურ. 9)

კიდევ უფრო მრავალფეროვანია მეგრძოლი წმ. გიორგის გამოსახულებანი. მაგ., ლაბეჭინის ხატი (XI ს-ის 20-ინი წლები), რომელიც დანარცხებულ, მაგრამ ჯერ კიდევ მეგრძოლ, ხმალაპყრობილ გვირგვინოსანს წარმოგვიდგენს; ან, თუნდაც, სეტის ხატი, სადაც ვედრებად ხელაპყრობილი გვირგვინოსანი დიდმოწამეს შეწყალებას ევედრება; თუ საკაოს ხატი, სადაც (სურ. 10) დიოკლეტიანე სილუეტით გველემშაპის სხეულს ემსგავსება; მისი დეტალურად დამუშავებული აბჯარიც კი გველემშაპის ქერცლოვან სხეულს მოგვაგონებს. ამ იკონოგრაფიული სქემების მრავალფეროვნებას, თავის მხრივ, წმ. გიორგის განსხვავებული გამოსახულებანიც განსაზღვრავს – ის ხან ტრიუმფალური მსვლელობისას, ხანაც ცხენის ჭუნებისასაა ასახული; ხშირად სხვაობს მოძრაობის მიმართულებაც. ჭედურ ხელოვნებაში ამ მრავალფეროვნებას კიდევ უფრო ამდიდრებ-

58 Theodoro De Giorgio, დასახ. ნაშრ., გვ. 65.

59 N. Iamanidze, დასახ. ნაშრ., გვ. 183-184.

60 წმ. გიორგის დაუჯდომელი საგალობელი, თბ., 2013, გვ. 45.

61 Г. Чубинашвили, грузинское чеканное искусство, гв. 324-325.

და თემატურად თუ მხატვრულად განსხვავებულად გადაწყვეტილი ხატის ტიპური ურების მორთულობაც. ამ გამოსახულებათა იკონოგრაფიული მრავალფეროვნება, გ. ჩუბინაშვილის მოსახრებით, ამ თემის სწორედ საქართველოში ჩასახვის მოწმობად შეიძლება ვიგულისხმოთ⁶².

ჩვენს ხელოვნებაში წმ. გიორგის ტრიუმფალური გამოსახულების ნაკლებად გავრცელებული იკონოგრაფიული რედაქციაც გვხვდება. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ წმ. გიორგის მიერ განგმირული დიოკლეტიანეს გამოსახულებას ვგულისხმობთ. სქემა, რომელიც, როგორც ჩანს, ადრექრისტიანულ იკონოგრაფიაში გავრცელებულ ბოროტების დამრთველად ქრისტეს იკონოგრაფიიდან მომდინარეობს⁶³. ამგვარი გამოსახულება თელოვანის ჯვარპატიოსანის (X ს.) მოხატულობაში ჩნდება⁶⁴ და მოგვიანებით XI საუკუნის დასაწყისის მრავალძალის ეკლესიის საფასადო შემკულობაშიც შეორდება (სურ. 11). სარკმლის საპირეზე წმ. გიორგი ისევ და ისევ წმ. თევდორესთან ერთადაა წარმოდგენილი⁶⁵. ყურადღებას იპყრობს მისი არატრადიციული იკონოგრაფიული ტიპი – ის აქ გრძელი თმითა და წვერითაა ასახული⁶⁶. ჩემს ხელთ არსებული მასალის გათვალისწინებით, ქართული ნიმუშების გარდა, მე ამგვარ სხვა გამოსახულებას ვერ ვახსენებ. ეს უჩვეულო იკონოგრაფიული ტიპი ქართულ ხელოვნებაში, თუმცა იშვიათად, მაგრამ მაინც გამოჩნდება ხოლმე. ამ მხრივ, საყურადღებოა ილორის წმ. გიორგის ეკლესიის XI საუკუნის რელიეფი, სადაც წვერთან ერთად დიდმოწამის იკონოგრაფიაში ყურადღებას ხმალმოქნეული ხელიც იპყრობს (სურ. 12)⁶⁷. გრძელთმიანი წმ. გიორგი უკვე ნახსენებ სადგურის ჯვარზეცაა ასახული. წმ. გიორგის იკონოგრაფიაში ცვლილებების შემოტანას თ. დადიანი მისი გამორჩეული პოპულარობითა და მის ირგვლივ შექმნილი მრავალრიცხოვანი ხალხური თქმულებებით განმარტავს⁶⁸. ის ამ გამოსახულებებში „სინთეზური“ სახის არსებობასაც ვარაუდობს. თუნდაც, მაგ., ხალხურ წარმოდგენებში გავრცელებული წმ. გიორგისა და წმ. ელია წინასწარმეტყველის კავშირი, რომელიც იკონოგრაფიულად შესაძლებელია ასეც ასახულიყო⁶⁹. ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი „კომპოზიტიური“ სახის არსებობა ანატოლიურ ნიმუშებშიც დასტურდება. იქ გველემპის მლახვრელი წმ. მხედარი – კიდრი/ხიდრი (Khidr) ხშირ შემთხვევაში, სწორედ წმ. ელია წინასწარმეტყველისა და წმ. გიორგის კულტისა და იკონოგრაფიის ელემენტებს ითავსებს⁷⁰. ანატოლიური ნიმუშების ამგვარი სინკრეტული ხასიათი, გრ. ფერაძის მო-

62 Г. Чубинашвили, грузинское чеканное искусство, გვ. 373.

63 მაგ., რავენას მთავარეპისკოპოსის კაპელის V საუკუნის მოზაიკაზე ვფიქრობთ მაცხოვრის ფეხქვეშ დათრგუნული გველია ასახული, იხ.: Teodoro De Giorgio, დასახ. ნაშრ., ილ. 5.

64 ხ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008, გვ. 178.

65 ხ. სხირტლაძე, მრავალძალის წმ. გიორგის ეკლესია. ძეგლის მეგობარი, 60, 1982, გვ. 40-49; თ. დადიანი, წმ. გიორგის სახე რაჭის ქვის ქანდაკებაში. Academia, თბ., 2015/4, გვ. 44-45.

66 თ. დადიანი, წმ. გიორგის სახე... გვ. 45. რელიეფს ახლავს წარწერაც „წმინდა გიორგი შეიწყალენ კეთილად მოღუაწენი ამის ეკლესიისანი“, რაც უეჭველს ხდის გამოსახულების სწორედ წმ. გიორგისთან იდენტიფიკაციას.

67 ილორის რელიეფზე ასახული ხმალი, როგორც ჩანს, უშუალოდ ლიტერატურული წყაროს ილუსტრირებითაა ნაკარნახევი. ტექსტში ვკითხულობთ: „...მეყსეულად წმიდამან იხადა ხრმალთით თვისი...“, იხ. კრებულ: წმ. გიორგი... გვ. 82. ხმლიანი წმ. გიორგი წალენჯიხის მხატვრობაშიც ჩნდება. აქვე ნიკორწმინდის დასავლეთი პორტალის რელიეფიც მინდა დავახსენო, სადაც წმ. გიორგი გრძელი, სწორი თმითა და სრულებით უჩვეულო საერო სამოსს მიმსგავსებული შესამოსლითაა გამოსახული.

68 თ. დადიანი, წმინდა გიორგის სახე რაჭის ქვის ქანდაკებაში... გვ. 44.

69 ეს პარალელიზმი ქართულ ჰიმნოგრაფიაშიც ჩნდება – წმ. ელიას ცეცხლოვანი ეტლი წმ. გიორგის ბორბალსაა შედარებული; არაერთ საგალობელში ის ზეცისა და მიწის კავშირადაა დასახული, იხ. ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 227.

70 იხ.: O. Pancaroğlu, დასახ., ნაშრ., გვ. 158. გრ. ფერაძე, ესკიზები საქართველოს კულტურის ისტორიიდან: წმინდა გიორგი ქართველი ერის ცხოვრებასა და სარწმუნოებაში, თხზულებათა კრებული,

საზრებით, წმ. გიორგის კულტის მაჰმადიანობაში დამკვიდრებითაა გაპირობებული⁷¹. სწორედ ილორის ეკლესიის ფასადზე წვეროსანი წმ. გიორგის გამოჩენა ერთ მოსახრებასაც გამომათქმევინებს; კარგადაა ცნობილი, რომ ილორის წმ. გიორგის ეკლესია დიდმოწამის ერთ-ერთი გამორჩეული სალოცავია, სადაც მისი კულტის განსაკუთრებულ ასპექტს წმ. გიორგის მსაჯულების თემა წარმოადგენს⁷². ამდენად, წვეროსანი წმინდანი შესაძლებელია მსაჯული მაცხოვრის – პანტოკრატორის იკონოგრაფიულ აღმუხიადაც მივიჩნიოთ. ამ შესაძლებლობას, თავის მხრივ, თითქოს მრავალძალის მაგალითიც ამავრებს. მრავალძალიც ხომ განსაკუთრებული სალოცავია წმ. გიორგისა, რომლის ტოპონიმიც დროთა განმავლობაში წმ. გიორგის „ყოვლისშემძლეობის“ ეპითეტად იქცევა და ვერბალურადაც დიდმოწამისა და მაცხოვრის „მიმსგავსებას“ გულისხმობს.

ქართულმა ხელოვნებამ კომპოზიტიური სახის ერთი საინტერესო და უნიკალური ნიმუში შემოგვინახა – ჩვენ XI საუკუნის I ნახევრით დათარიღებულ ურთხვის კანკელის ფილას ვგულისხმობთ⁷³. ცხენზე ამხედრებულ მხედარს აქ ხელთ შუბზე წამოცმული დამარცხებული მტრის თავი უპყრია (სურ. 13). მტრის ფიგურა იქვე თავდაყირაა ასახული. გამოსახულებას ახლავს მსუბუქად ამოკაწრული ასომთავრული წარწერა (წმ. გიორგი), რაც, რ. შმერლინგის შენიშვნით, უეჭველს ხდის ამ გამოსახულების წმ. გიორგისთან იდენტიფიკაციას⁷⁴.

კანკელზე წარმოდგენილი წმ. გიორგის გამოსახულებას, როგორც ცნობილია, ჩვენში ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს⁷⁵. მაგრამ ურთხვის იკონოგრაფია ყველა ჩვენთვის ცნობილი ძეგლისაგან სხვაობს. ეს გამოსახულება ნაკლებად თუ უკავშირდება შუა საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებულ წმ. გიორგის ტრიუმფის სცენის რომელიმე იკონოგრაფიულ ტიპს⁷⁶. უჩვეულო აქ არაერთი იკონოგრაფიული დეტალია – როგორც შუბზე წამოცმული თავი, ისე თავდაყირა ასახული უთავო ფიგურა. ვ. პუცკოს დაკვირვებით, ეს უჩვეულო გამოსახულება სიმბოლურ პარალელს ბადებს დავით მეფესაღმუნეს ტრიუმფალურ გამოსახულებასთან⁷⁷. ბიზანტიურ ხელოვნებაში გოლიათთან მებრძოლი დავითის გამოსახულებანი X-XI საუკუნიდან იკიდებს ფეხს და უმთავრესად

წ. I, ვარშავა, 2012, გვ. 172.

71 გრ. ფერაძე, ესკიზები საქართველოს კულტურის ისტორიიდან..., გვ. 172.

72 ილორთან დაკავშირებით იხ. ჟ. შარდენი, მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, ფრანგულიდან თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო მ. მგალობლიშვილმა, თბ., 1975, გვ. 197; არქანჯელო ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, თბ., 2011, გვ. 169-161. წმ. გიორგი სიმართლისა და ზნეობის დამცველის სახეს წარმოადგენდა. საგულისხმოა, რომ ილორში ამის სიმბოლური გამოხატულება სასწაულმოქმედი მართლმსაჯულების ოქროს სასწორი იყო, რომელიც ეკლესიის კამარიდან ტაძრის შუა ნაწილში ეშვებოდა. ხალხის წარმოდგენით, ილორის წმ. გიორგი მომრიგებელი იყო ყოველგვარი დავისა და მორიგება სასწორის მეშვეობით ხდებოდა. მოდავე მხარეები დგებოდნენ სასწორის ქვეშ და ილორის წმ. გიორგის ხატის წინაშე ლოცულობდნენ, ის კი სასწაულებრივად იხრებოდა მართალი მხარისკენ. ამასთან დაკავშირებით იხ.: ნ. აბაკელია, ქრისტიანული წმინდანები დასავლურ-ქართულ რწმენა-წარმოდგენაში. მაცნე, ისტორიის სერია, 3, 1985, თბ., გვ. 147; ასევე ე. ბუბულაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 264-265.

73 ურთხვის კანკელის იკონოგრაფიული რეკონსტრუქციისათვის და თარიღისათვის იხ: ნ. იამანიძე, XI საუკუნის ქართული კანკელთა გაფორმების თავისებურებანი, სადისერტაციო ნაშრომის ავტორეფერატი, თბ., 1998, გვ. 7-10.

74 P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 150.

75 ქართულმა სახვითმა ხელოვნებამ, სავარაუდოდ, წმ. გიორგის ამსახველი მოხატული კანკელის ნიმუშიც შემოგვინახა მაგ., არმაზის კანკელი. თუმც, უფრო ხშირია მისი რელიეფური გამოსახულებანი მაგ., საფარის წმ საბასა (X-XI სს.) და სათხის (XIII ს.) ეკლესიის კანკელები. ამ ტრადიციის გათვალისწინებით, თ. ხუნდაძე წმ. გიორგის გამოსახულებას ვარაუდობს ბედიის კანკელის ფილასზეც.

76 ნ. იამანიძე, XI საუკუნის ქართული კანკელთა გაფორმების თავისებურებანი..., გვ. 15.

77 В. Пущко, Скульптурные фрагменты алтарной преграды из Уртхви, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977, გვ. 4-5.

სამინიატურო მხატვრობაში გვხვდება⁷⁸. თუმც, ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ცენტრში, როგორც წესი, არა ცხენზე ამხედრებული, არამედ ქვეითი წმ. დავითია წარმოდგენილი, რაც ურთხვის გამოსახულებაში წმ. გიორგის იკონოგრაფიის ელემენტებს კიდევ უფრო აძლიერებს. ამ გამოსახულების წმ. გიორგისთან იდენტიფიკაციის სასარგებლოდ, თავის მხრივ, ტაძრის სახელობაც მოწმობს – ალბათ, ლოგიკურია ვიფიქროთ ურთხვის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაში კანკელზე სწორედ ტაძრის პატრონი გამოესახათ.

რითი შეიძლება აიხსნას ურთხვის გამოსახულების იკონოგრაფიული თავისებურება, მისი კომპოზიტიური ხასიათი? როგორც ცნობილია, წმ. დავით მეფსალმუნე ბიზანტიურ სამყაროში ხელმწიფის არქექტიპულ სახედ მოიაზრება. მისი ცხოვრების ციკლი ხშირად ბიზანტიელ მმართველთა ისტორიის პანეგირიკულ პარალელად ჩნდება⁷⁹. კიდევ უფრო გამორჩეულია წმ. დავითის მნიშვნელობა საქართველოსთვის, სადაც დავითიანებად წოდებული ბაგრატიონთა სამეფო სახლი, თავის უშუალო წინაპრად დავით მეფსალმუნეს მიიჩნევდა („იესიან, დავითიან, სოლომონიანი“)⁸⁰. ეს თემა, როგორც ცნობილია, უშუალოდ ისახება წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში. XI საუკუნის 30-იან წლებში კი ქართული სამეფო გვარის წარმომავლობას სუმბატ დავითის ძე საგანგებო თხზულებასაც უძღვნის⁸¹. ამდენად, ურთხვის გამოსახულებაში დავითისა და წმ. გიორგის თემათა ერთიანობა ამგვარად შეიძლება დავინახოთ: გამოსახულების ავტორი წმ. დავით მეფსალმუნესთან ერთად საქართველოს მფარველ უმთავრეს წმინდანსაც მოიხმობს – უკვე X საუკუნის მიწურულს შექმნილ მიქაელ მოდრეკელის ჰიმნებში, წმ. გიორგი ღმრთისმშობელთან ერთად ჩვენი ქვეყნის უმთავრეს მეოხად ჩნდება და ჰიმნოგრაფი მას ქვეყნის ისმაილიტელებისაგან ხსნასა და ერის ერთიანობას შესთხოვს. თუ ურთხვის შექმნის თარიღსაც გავითვალისწინებთ, მისი უცნაური „ჰიბრიდული“ იკონოგრაფია თითქოს ლოგიკურად კია. მისი იკონოგრაფიული სახე დავითის შეწვევით გამარჯვების ზოგად სიმბოლურ საზრისთან ერთად (წმ. დავითის გამარჯვება გოლიათზე) უფრო კონკრეტულ კონტექსტსაც უნდა გულისხმობდეს. ის, როგორც ჩანს, სწორედ ბაგრატიონთა დავითიანობას უსვამს ხაზს. ეს ის ეპოქაა, როდესაც საქართველო ღიად უპირისპირდება ბიზანტიას, რომელიც ყოველგვარ ღონეს ხმარობს, რომ საქართველოს ერთიანობას გაუწიოს წინააღმდეგობა. X საუკუნის მიწურულიდან საქართველო-ბიზანტიის ურთიერთობა განსაკუთრებით იძაბება; XI საუკუნის პირველ ნახევარში კი ის ბიზანტია-საქართველოს ომში გადაიზრდება. შესაძლებელია ურთხვის კანკელი სწორედ ამ კონკრეტულ მოვლენებსაც კი ეხმიანებოდეს. აქ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოებაა აღსანიშნავი. ბიზანტიის იმპერიის ისტორიაში ვერც ერთმა დინასტიამ ვერ დაამკვიდრა თავისი საგვარეულოს უფლისაგან მომდინარეობის

78 განსაკუთრებით ხშირია ბრძოლის დროს გამოსახული დავით მეფე, იხ.: The Treasures of Mount Athos, illuminated manuscripts, Athos, Vol. I, 1974. ურთხვის კანკელის მსგავსად, თავდაყირა გოლიათი (თუმც, თავმოუკვეთელი) გამოსახულია მაგ., ირლანდიურ ფსალმუნში (Psalter Southampton F. 71, v) (იხ.: Peter Harbison, L'arte medievale en Irlande, 1998). ცხენზე ამხედრებული წმ. დავით მეფსალმუნის გამოსახულება ჩემთვის ცნობილ ძეგლთა შორის მხოლოდ და მხოლოდ ვატოპედის მონასტრის ფსალმუნში (Cod.761.fol.13v.) დასტურდება. იხ.: პუცკო, დასახ., ნაშრ., გვ. 4.

79 H. Maguire, The compering in Byzantium, Art Bulletin, Vol. 70, N 1.

80 ბაგრატიონები. სამეცნიერო და კულტურული მემკვიდრეობა, თბ., 2003. პირველად ქართულ წერილობით წყაროებში ცნობა ბაგრატიონთა დავითისაგან ჩამომავლობის შესახებ დადასტურებულია გიორგი მერჩულეს თხზულებაში. წმ. გრიგოლ ხანძთელი მიმართავს აშოტ ბაგრატიონს: „დავით წინასწარმეტყველისა და უფლისა მიერ ცხებულისა შვილად წოდებულო ხელმწიფეო“. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ.: ბაგრატიონები, სამეცნიერო და კულტურული მემკვიდრეობა, გვ. 20. მ. ლორთქიფანიძე ბაგრატიონთა დავითურ წარმომავლობას ბაგრატიონთა გვარის პოლიტიკურ აღზევებას უკავშირებს და IX საუკუნით განსაზღვრავს, დასახ. ნაშრ., გვ. 20.

81 სუმბატ დავითის ძე, ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონთა, ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, თბ., 1955.

იდეა⁸². ამ მხრივ, საინტერესოა კონსტანტინე პორფიროგენეტის „ცერემონიათა წიგნში“ დაცული ცნობა, სადაც ბიზანტიის იმპერატორი საგანგებოდ აღნიშნავს კიდევ, რომ იბერიელები თავმომწონედ ამტკიცებენ, რომ ისინი დავითის შტოდან და, აქედან გამომდინარე, ღმრთისმშობლიდან მომდინარეობენ⁸³. ამდენად, ჩვენი მეფეების დავითიანობა მათ ბიზანტიელი მართველების წინაშე განსაკუთრებულ პრივილეგიას ანიჭებდა. ამ შემთხვევაში, თითქოს საქართველოს „ორმაგი“ მფარველობა გამოხატული – წმ. გიორგისა და მასთან ერთად წმ. დავით მეფესაღმუნისა. ნიშანდობლივია, რომ ამ გამოსახულებას ლიტერატურული პარალელიც ეძებნება – წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ იოანე მინჩხის საგალობელში ვკითხულობთ: „...გოლიათ, რომელი ვერ მოკლა საულ, დღეს მხნემან ქრისტესმან – ახოვანმან გეორგი ქრისტეს ძალითა დასცა გონიერ გოლიათ“⁸⁴. შემთხვევითი არაა, რომ ამ თემის შორეული გამოძახილი წმ. დავით აღმაშენებლის ისტორიაშიც ჩნდება. გადმოცემა, რომელიც იოანე ბაგრატიონთანაა დაცული, დავითის მიერ წმ. გიორგის ლაგამით რქოსანი ცხენის მოთვინიერების ამბავს მოგვითხრობს. ხომ ცნობილია, რომ რქოსანი ცხენის ერთ-ერთი უმთავრესი სიმბოლური მნიშვნელობა სწორედ დავითის ტომი, მისი შთამომავლობაა⁸⁵. ამდენად, აქაც კვლავ წმ. გიორგისა და ისრაელის მეფის თემები იკვეთება.

ძნელი წარმოსადგენიც კია, ფეხზე მდგომი წმ. მეომრის გამოსახულების იკონოგრაფიულ ვარიაციაზე საუბარი; ეს ის ტიპია გამოსახულებისა, რომელიც თავისი ხასიათით მაინც უფრო ტიპიურ, თუ სტანდარტულ იკონოგრაფიას გულისხმობს. ქართული მასალა ამ თვალსაზრისითაც საინტერესოა სურათს წარმოგვიდგენს. ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში ფეხზე მდგომი წმ. გიორგის უადრეს გამოსახულებად ხანდისის სტელა სახელდება⁸⁶. ეს ტიპი განსაკუთრებით პოპულარული X საუკუნიდან ხდება. ქართულმა ჭედურმა ხელოვნებამ არაერთი გამორჩეული მხატვრული ღირებულების ხატი შემოგვინახა, მაგ., ჯუმათის, ხიდისთავისა თუ ლაშთხვერის ხატები.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით უნიკალურია XI საუკუნით დათარიღებული ბოჭორმის წმ. გიორგის სანაწილე ხატი⁸⁷. დიდი ზომის (133X104სმ.), პორფლიფეზური გამოსახულება წმინდანისა 3/4 ბრუნშია წარმოდგენილი – დიდმოწამე აქ მაცხოვრისკენ შებრუნებითაა ასახული (სურ. 14). წმინდანის ფეხზე მდგომი არაფრონტალური გამოსახულებანი ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში შედარებით გვიან ვრცელდება და პოპულარული უფრო XII საუკუნიდან ხდება. ამდენად, ბოჭორმის ხატის სქემა ამ დროის ხელოვნებისთვის საკმაოდ ნოვატორული იყო⁸⁸.

82 მ. ლორთქიფანიძე, ბაგრატიონები – საქართველოს სახელმწიფოებრიობის გარანტი, კრებულში: ბაგრატიონები..., გვ. 21.

83 Константин Багрянородный, Об управлении Империей, М., 1991, გვ. 46.

84 იოანე მინჩხი, ნოემბრისაჲ. სხუანი გალობანი წმიდისა გეორგისანი, კრებულში: წმინდა გიორგი..., გვ. 287.

85 მიჩნეულია, რომ წმ. დავითის გერბზე გამოსახული იყო ცხენი რქოსანი, რომელიც იოანე ბაგრატიონის ცნობით, მეფემ მცხეთის შემოგარენში ნახა: „იხილა ცხენი ესე რქოსანი... აღუდგა ლაგამი წმინდის გიორგისა ცხენისა, რომელიცა არს გელათსა შინა“. ამ გადმოცემაში წმ. გიორგის რელიკვიის მოხმობა, ს. ბარნაველის მოსაზრებით, უპირველესად წმ. დავით აღმაშენებლის ზეობაში წმ. გიორგის გამორჩეულ კულტს უნდა ასახავდეს. იხ.: ს. ბარნაველი, ქართული მეომარი ღვთაების იკონოგრაფიისთვის. ძეგლის მეჯობარი, 51, 1979, გვ. 36-40.

86 Н. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, გვ. 9; კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვა-ჯვარები..., გვ. 116.

87 ბოჭორმის ხატისთვის იხ.: Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, გვ. 429-444. წმ. გიორგის ხატში დიდმოწამის მკლავი ესვენა, იხ.: ალავერდი, „საქართველოს მახარებელი“, 1865, იანვრის ნომერი; ივერია, 1883, №13. აქვეა აღნიშნული, რომ ხატის დღესასწაული 10 ნოემბერს აღესრულებოდა.

88 საქართველოში კი ამ სქემის იკონოგრაფიული ვარიაციაც დასტურდება. ნაკიფარის ფერწერულ ხატში წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს შეწყვილებულ გამოსახულებას ვხედავთ, სადაც წმ. მეომრები ერთმანეთისკენ არიან მიმართულნი. მ. დიდებუმიძე ამ ხატს XI საუკუნის II ნახ-

როგორც ჩანს, ბოჭორმის წმ. გიორგის ხატის სულიერი და მხატვრული მნიშვნელობა განსაზღვრავს იმას, რომ მისი იკონოგრაფიული გამოძახილი სინას მთის საგანძურში დაცულ წმ. დავით აღმაშენებლის ფერწერულ ხატში ჩნდება (XII საუკუნის დასაწყისი)⁸⁹. მაცხოვრის წინაშე წარმდგარი საიმპერატორო სამოსში წარმოდგენილი ქართველი მეფე მეოხებასა და მტერთა ძლევას დიდმოწამე გიორგის შესთხოვს, რომლის ფიგურაც, ბოჭორმის ხატის მსგავსად, მაცხოვრისკენ შებრუნებითაა ასახული⁹⁰. ქართველი მეფის ტიტულატურაში კახთა მეფის წოდების მოხსენიება ხატის თარიღის დაზუსტების საშუალებასაც გვაძლევს – ის 1104 წელს კახეთის სამეფოს გაუქმებას უკავშირდება⁹¹. ამდენად, სინას ხატში ბოჭორმის რელიკვიის გახსენებას, ვფიქრობ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. მითუმეტეს, რომ ეს იკონოგრაფიული ვერსია ადვილად „საცნობელს“ გახდიდა ამ გამოსახულებაში ბოჭორმის წმ. გიორგის ხატის აღიქვას. კარგადაა ცნობილი, რომ საქართველოს გაერთიანებაში კახეთის რეგიონის დამორჩილებას სრულებით გამორჩეული მნიშვნელობა ჰქონდა; ის გამთლიანების გზაზე მიმავალი ქვეყნის ერთ-ერთ უმთავრეს ეტაპს გულისხმობდა. ბოჭორმის ციხე და მისი ეკლესია კი ამ მოვლენათა ცენტრში იყო, ამდენად მისი მთავარი რელიკვიის მოხმობა ამ მოვლენათა ერთგვარ გამოძახილად აღიქმებოდა. ეს პარალელი თანამედროვეთათვის, შესაძლებელია, სწორედ ამ ტრიუმფალურ საზრისსაც გულისხმობდა და თავისებურად საიმდროოდ თითქმის გაერთიანებული ქვეყნის იდეასაც გამოხატავდა. ამასთან ერთად, სინას მთისთვის განკუთვნილი ეს უნიკალური ხატი თავისი იკონოგრაფიითა თუ შინაარსით წმ. გიორგის მიერ „გიორგიანელთა“ მფარველობის გამოხატულებადაც უნდა აღექვათ⁹².

განსაკუთრებით დიდია ქართული ხელოვნების წვლილი წმ. გიორგის ჰაგიოგრაფიული ციკლის განვითარებაში. ამ მხრივ, ფასდაუდებელია XI საუკუნის 30-იანი წლებით დათარიღებული მესტიის საკურთხეველის წინ აღსამართი ჯვარი, რომელიც თავისი მხატვრული ღირსებით ქრისტიანული ხელოვნების ერთ-ერთ გამორჩეულ ძეგლად შეიძლება დასახელდეს. ის წმ. გიორგის ცხოვრების გავრცობილი ციკლის უადრეს ნიმუშს წარმოგვიდგენს; ჯვარზე ცხრა სცენაა ასახული⁹³ (სურ. 15). X-XI საუკუნეების კაბადოკიის მოხატულობებში წარმოდგენილი ცხოვრების ამსახველი სცენებისაგან განსხვავებით, რომელთა შერჩევაშიც მაინც გარკვეული „სტანდარტიზაცია“ იგრძნობა⁹⁴ (მაგ., „დიოკლეტიანეს წინაშე წარმდგარი წმ. გიორგი“, „ბორბალზე წამების“ სცე-

ვერთ ათარიღებს და ამ სქემის მომცველ კომპოზიციათა შორის უადრეს ნიმუშად ასახელდეს. იხ.: მ. დიდუბულიძე, წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს ხატი ნაკიფარიდან. *Academia*, 4/2015, გვ. 16-33.

89 ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები, თბ., 2016, გვ. 141.

90 სამეფო გამოსახულების იდენტიფიკაციისთვის იხ.: დ. კლდიაშვილი, სინას მთის ხატი დავით აღმაშენებლის პორტრეტული გამოსახულებით. *მრავალთავი*, თბ., 1989, გვ. 125.

91 იქვე, გვ. 126.

92 აქვე ჟ. შეინეს მიერ აღექსი კომნენოსის კუთვნილ ბუღად მიხნეული გამოსახულება მინდა გავიხსენო. ტრაპიზონის იმპერიის დამაარსებელი, ავტორის სიტყვებით, ქართულ შესამოსელშია წარმოდგენილი, რასაც მკვლევარი იმპერიის დაარსებაში თამარ მეფის მფარველობის გამოხატულებად მიიჩნევს. ნიშანდობლივია, რომ მმართველის წინამძღოლად აქ სწორედ წმ. გიორგია დასახული, რაც ამ ისტორიულ კავშირს კიდევ უფრო აძლიერებს. იხ.: J. Cheynet, *L'exemple de l'image de saint Pierre, L'iconographie des sceaux Byzantins*, 137, 2015, გვ. 145, ილ. 10. დიდი მადლობა მინდა მოვახსენო ი. მათიაშვილს ამ მასალის მოწოდებისთვის.

93 Г. Чубинашвили, Один из памятников первостепенного значения Грузинской чеканки в Сванети. *ქართული ხელოვნება*, 3, თბ., 1950, გვ. 95-118.

94 კაბადოკიურ მოხატულობაში ხუთი ციკლია აღნუსხული. მათ შორის ერთი X საუკუნისაა დანარჩენები კი XI საუკუნით თარიღდება, იხ. ქრ. ვოლტერი, დასახ. ნაშრ., გვ. 131. ამ მხრივ, ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს კიევის სოფის ტაძარში ასახული დიდმოწამის ციკლი, სადაც ამ ეპოქისთვის უჩვეულო სცენები ჩნდება. იხ.: Н. Никитенко, *Святая София Киевская*, Киев, 2008, გვ. 192-193.

ნა თუ „რკინის ფეხსაცმლით გამოცდის“ კომპოზიცია) მესტიის ჯვრის ოსტატის ეპოქისთვის არც თუ დამახასიათებელ ეპიზოდებს მიმართავს, მაგ. „ხარის აღდგინება“, „გლიკერიუსის თავის კვეთა“ და „სიმდიდრის დარიგება“. ეს სცენები პოპულარული მოგვიანო ხანაში ხდება. გ. ჩუბინაშვილის დაკვირვებით, ოსტატი ჯვრის ვერტიკალურ ღერძზე ვნების ამსახველ კომპოზიციებს ათავსებს. ნიშანდობლივია, რომ მკლავების გადაკვეთაზე „ხორცის ხვეტა“ წარმოდგენილი (სურ. 15), რომელიც კომპოზიციური სტრუქტურით უფლის „ჯვარცმას“ ემსგავსება⁹⁵, მით უმეტეს, რომ ოსტატი ამ სცენის სწორედ იმ იკონოგრაფიულ ვერსიას ირჩევს, რომელიც „ჯვარცმასთან“ კავშირს აძლიერებს⁹⁶. „ჯვარცმასთან“ ასოციაციას, თავის მხრივ, გოლგოთას მიმსგავსებული გორაკის გამოსახულებაც აძლიერებს. ერთი შეხედვით, თითქოს უცნაურიც კია, რომ ოსტატი ცენტრში საქართველოში ესოდენ პოპულარულ „ურმისოვალის სასწაულს“ კი არ ათავსებს, არამედ „ხორცის ხვეტის“ სცენას ანიჭებს უპირატესობას. როგორც ჩანს, მისი ცენტრში გამოსახვა სწორედ მისმა „ჯვარცმასთან“ მსგავსებამ განსაზღვრა. ამგვარად, ოსტატმა კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახადა მაცხოვრისა და წმ. გიორგის სიმბოლური ანალოგია. ეს დამოკიდებულება უშუალოდ ჰპოვებს გამოძახილს ლიტურგურულ ტრადიციაშიც: ლ. კვირიკაშვილის დაკვირვებით, წმ. გიორგის ვნებისადმი მიძღვნილ ქართულ საგალობლებშიც აშკარად შეიმჩნება მაცხოვრისა და დიდმოწამის ვნებისა ლიტურგურული აღიუხია: „...განმხიარულდეს დღეს ცანი და მნათობნი მწუხარე იქმნეს...“ მნათობთა მჭმუნვარება მკითხველს ხომ უნებურად მაცხოვრის „ჯვარცმის“ ეპიზოდს შეახსენებს⁹⁷. ამ პარალელს თითქოს, თავისებურად წმ. გრიგოლ ხანცთელის ცხორებაში დიდმოწამის მიმართ მოხმობილი ეპიტეტი – „ჯვართმთქაღულიც“ შეიცავს⁹⁸. შემთხვევითი არც ისაა, რომ წმ. გიორგი ერთადერთი წმინდანია საქართველოში, რომლის ცხოვრების ციკლიც საკუროთხევლის წინ აღსამართ ჯვრებზე გამოისახება.

ჯვრებზე წმ. გიორგის სცენები სხვადასხვაგვარად ნაწილდება. ზოგჯერ მესტიის ჯვრის დარად, დიდმოწამის ციკლია წარმოდგენილი, თუმც, მკლავების გადაკვეთის ადგილზე უმთავრესად მაცხოვრის „ჯვარცმის“ სცენას ენიჭება უპირატესობა (მაგ. გორისჯვარი, ვანის ჯვარი)⁹⁹. გვაქვს ისეთი შემთხვევაც, სადაც „ჯვარცმის“ ნაცვლად „ვედრების“ სცენაა ასახული (სადგერის ჯვარი). მაინც უფრო ხშირი „შერეული“ იკონოგრაფიული ვერსიებია, სადაც მაცხოვრისა და დიდმოწამის ცხოვრებათა სინთეზს ვხედავთ, პრინციპს, რომელსაც პ. მაგვარი პირობითად „შედარების ხელოვნებად“ განსაზღვრავს და მის უმთავრეს არსად მაცხოვრისა და მარტვილის ცხოვრებათა „პარალელიზმის“ წარმოიჩენას ასახელებს¹⁰⁰. გვხვდება ისეთი ჯვრებიც, სადაც სუჟეტური სცენების ნაცვლად მთელი სიბრტყე მცირე ფორმის ხატური – წელსხვევითა თუ ცხენოსანი გამოსახულებებითაა შევსებული, სადაც წმინდანთა შორის გამორჩეულ ადგილს სწორედ წმ. გიორგი იმკვიდრებს.

აქვე ჭედური ხელოვნების ერთი უნიკალური ნიმუში მინდა წარმოვადგინო – ე. წ. ლემის დროშის შუბის პირი – აქ ფეხზე მდგომ წმ. გიორგისთან ერთად წმ. იონას გამოსახულებაც ჩნდება (სურ. 16); გველეშაპის მიერ დანთქმული და მისი წიაღიდან აღმდგარი წინასწარმეტყველი გველეშაპისავე დამრთველ დიდმოწამე წმ. გიორგის

95 Г. Чубинашвили, Один из памятников первостепенного значения..., გვ. 99-100.

96 T. Mark-Weiner, Narrative cycles of the life of St. George in Byzantine art, New York University, PhD, 1977, გვ. 138.

97 ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 155.

98 კ. შერბაკოვი, წმ. გიორგის 10 ნოემბრის დღესასწაულის სახელწოდებასა და ისტორიისათვის. საღვთისმეტყველო სამეცნიერო კრებული, თბ., 2016, გვ. 413.

99 საკუროთხევლისწინა ჯვრებზე სუჟეტური სცენების განაწილებისთვის იხ.: თ. საყვარელიძე, ვანის ეკლესიის საკუროთხევლის წინაჯვარი. ქართული ხელოვნება, 8, თბ., 1979, გვ. 175.

100 H. Maguire, The Art of Comparing in Byzantium. Art Bulletin, Vol. 70, N 1, 1988, გვ. 88-103.

გამოსახულებას ეწვეილება¹⁰¹. ქართულმა ხელოვნებამ ხის, ვერცხლისა თუ ქსოვილისგან დამზადებული წმ. გიორგის გამოსახულების მომცველი დროშებიც შემოგვინახა¹⁰². ჩვენში წმ. გიორგის ცხოვრების ეპიზოდთა ამსახველი დროშის არსებობაც დასტურდება, მაგ., მაღალადის დროშა, სადაც ქალწულისა და ყრმის გამოსახვის სცენები ასახული. ეს ძეგლები ჩვენში წმ. გიორგისთან დაკავშირებული ჰერალდიკური სიმბოლიკის უწვევებობას მოწმობს.

წმ. გიორგის თემა განსაკუთრებით ფართოდ ქართულ კედლის მხატვრობაში იშლება. ამ მხრივ, მართლაც, გამორჩეულია სვანეთის სამხატვრო სკოლა. ყურადღებას იპყრობს, უპირველეს ყოვლისა, წმ. გიორგის გამოსახულების არც თუ ტრადიციული ადგილმდებარეობა. ალბათ, ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევართ, ნაკლებად თუ გააკვირვებს სატაძრო სივრცეში საგანგებოდ გამაჩვილებული, ხშირად მასშტაბითაც და ადგილმდებარეობითაც აქცენტირებული წმ. მხედართა გამოსახულებანი. მაგრამ ქართულ ძეგლებში ის საკმაოდ ადრეული ეპოქიდან იჩენს თავს და სვანურ მოხატულობებში ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებისთვის სრულებით უცხო ტრადიციასაც მოწმობს. ამ მხრივ, უნიკალურია აცისა (X საუკუნის მიწურული) და იფხის (X საუკუნე) (ნახ. 1) მოხატულობანი, სადაც ცხენზე ამხედრებული წმ. მეომართა ჰერალდიკული გამოსახულებანი ტაძრის კამარაზე – ხეციურ ზონაშია ატანილი¹⁰³. განსაკუთრებით საინტერესოა აცის შემთხვევა, სადაც წმ. მხედრები საღვთო სცენის თავზე – „საფლავად დადების“ შემთაა მოქცეული¹⁰⁴.

სვანურ ტაძრებში, რომლებიც ძირითადად მაინც საკმაოდ მომცრო ზომის ნაგებობებია ხოლმე, წმ. მხედართა გამორჩეული კულტი სწორედ მათ შეწვეილებულ გამოსახულებათა სიმრავლეში იჩენს თავს. აქ წმ. გიორგის ცხოვრების არაერთი ციკლიცაა შემონახული. თუმც, სვანური ციკლები, უმთავრესად საკმაოდ ლაკონიურია¹⁰⁵. ვნების ამსახველ სცენებს („თავის კვეთა“ ან „ურმისთვალი“) ახლავს ცხენოსან მეომართა რეპრეზენტატიული გამოსახულებანი, რაც ამ მოხატულობათა საერთო სახეიშო, ტრიუმფალურ ხასიათს განსაზღვრავს.

ამ ძეგლთა შორის მხატვრული თვალსაზრისით მეფის მხატვარი თევდორეს ნაკიფარის (1130 წ.) მოხატულობაა გამორჩეული. გამორჩეულია ის თავისი „მასშტაბითაც“. აქ რამდენიმე ეპიზოდია ასახული – სამხრეთ კედელზე „კირის ორშა“, „ხორცის ხვეტა“ და „თავის კვეთა“ ჩნდება. მოპირდაპირე კედელზე კი მხედართა – წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს ვეება გამოსახულებანი თავსდება (სურ. 17).

ნაკიფარის მოხატულობაში წარმმართველად დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილი წმ. გიორგის ურმისთვალის სცენა იკითხება (სურ. 18). ქართულ სახეით ხელოვნე-

101 იხ.: ს. ბარნაველი, ქართული დროშები, თბ., 1953, გვ. 27-31. ეს სიმბოლური პარალელი წმ. გიორგისა და წმ. იონას შორის დიდმოწამისადმი მიძღვნილ ჰიმნოგრაფიულ თხზულებებშიც აისახება, სადაც წმ. წინასწარმეტყველი იონა ტრადიციისამებრ, მაცხოვრის ადღვთის წინასახედაა დასახული. იხ.: იონანე მინჩხი, პოეზია, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ლ. ხაჩიძემ, თბ., 1987, გვ. 342.

102 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ.: ს. ბარნაველი, ქართული დროშები.

103 მ. ყენია, მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში. საქართველო სიძველენი, 2008, 12, გვ. 130.

104 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванетии, Тб., 1983, გვ. 21 თუმც, მოგვიანებით ეს სქემა უფრო ტრადიციულით იცვლება მაგ., უშუელის ლამარიის მოხატულობაში უკვე მოხატულობის მეორე რეგისტრში გადაინაცვლებს, მოგვიანებით კი მოხატულობის პირველ რეგისტრში იმკვიდრებს ადგილს. Т. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, გვ. 21.

105 მაგ. ქურაშის მოხატულობაში „თავისკვეთისა“ და „საფლავად დადების“ სცენაა ასახული. წვირმის ჩობანის ეკლესიაში წმ. მხედრებთან ერთად „ურმისთვალის სცენა“ ჩნდება. უღვალის, ეკლესიაში კი „ლახიას სასწაულთან“ ერთად „ხორცის ხვეტა“ და „ურმისთვალი“ ასახული. იხ. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная... გვ. 139.

ბაში ამ კომპოზიციის ორი იკონოგრაფიული ვერსია გვხვდება – ლაკონური და ვაგრობილი. ნაკივარის სცენა ვაგრობილ ვერსიათა შორისაც გამორჩეულია – აქ დიოკლეტიანესთან და მაგნეტიუსთან ერთად სამეფო კარის არაერთი პერსონაჟია ასახული. სცენას მეტად უჩვეულო წარწერა ახლავს: „თვესა ნოემბერსა: ი: წამება გიორგისი რაჟამს დამწკვალეს ურმის თუალსა ზედა“¹⁰⁶ მის თავზე ასახულია „კერპთა დაღეწვის“ კომპოზიცია, რომელიც მთელს მოხატულობაში დრამატიზმითა და ექსპრესიითაა გამორჩეული¹⁰⁷. ეს ეპიზოდი ქართულ სახვით ხელოვნებაში საკმაოდ ხშირად გვხვდება, მაგ., კალაუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის მომხატველმა ის ცხოვრების ამ სახველ ერთადერთ სცენად გამოარჩია¹⁰⁸. გვხვდება ის ხატებსა და ჯვრების შემკულობაზე. მაგრამ ნაკივარში ურმისთვალის ეპიზოდთან ერთად წარმოდგენილი, ის, ამ სცენის ნარატიულ ნაწილადაც შეიძლება გავიაზროთ. ცხოვრებაში ურმისთვალზე ვნების შემდგომ აღდგინებას „მკვდრეთით აღმდგარი“ წმ. გიორგის მიერ კერპთა გმობა მოჰყვება. ამდენად, მთელი დასავლეთ კედელი ურმისთვალის სცენისადმი მიძღვნილ კომპოზიციად შეიძლება გავიაზროთ. ეს სცენა მთელი მოხატულობის საკვანძო თემად იქცევა, და თავისი მასშტაბით ასახავს კიდევ ჩვენში ამ დღესასწაულის სრულებით გამორჩეულ მნიშვნელობას.

ურმისთვალის სცენა წმ. გიორგის სხვა ციკლებშიც განსაკუთრებითაა გამახვილებული. ქრ. ვოლტერი მას ყველაზე „ტიპიურ“ და პოპულარულ სცენადაც კი განსაზღვრავს. რითი შეიძლება აიხსნას, წმ. გიორგის მარტვილობაში, ერთი შეხედვით, თითქოსდა სხვებისგან ნაკლებად განსხვავებული ვნების გამორჩევა და მით უფრო, საქართველოში ამ ეპიზოდის ეროვნულ დღეობად დადგინება?

ამ დღესასწაულის აღნიშვნა ჩვენში უკვე იერუსალიმის ლექციონარის სახელწოდებით ცნობილ ლიტურგიკულ კრებულშია დადასტურებული¹⁰⁹. IX საუკუნეში კი 10 ნოემბრის გიორგობა უკვე იმდენად დიდი დღესასწაულია, რომ ნოემბრის თვე ამ დღესასწაულის მნიშვნელობით „გიორგობის თვედ“ განისაზღვრება და დიდმოწამის განსაკუთრებული თავყვანისცემის გამო ტაო-კლარჯეთის მონასტრებში „გიორგიწმიდობისადმი“ მიძღვნილი ცხრადღიანი მარხვაც დაწესდება¹¹⁰ „...გიორგი წმიდობისა თუეფ რაჲ დადგის, მარხვად წუელითა ვიდრე გიორგიწმიდობამდე“¹¹¹. აღსანიშნავია, რომ ნოემბრის გიორგობისთვის საგანგებოდ დაწესებული 40 დღიანი მარხვა იოანე-ზოსიმეს პალესტინურ-ქართულ „კალენდარშიც“ (X ს.) იხსენიება – მარხვა „გიორგი წმიდისაჲ თუესა სექტემბერსა“, რაც ისევ და ისევ ამ დღესასწაულის სრულებით გამორჩეულ მნიშვნელობას მოწმობს¹¹². 10 ნოემბერი წმ. გიორგის ურმის-თვალზე წამების დღედ პირველად წმ. გიორგი მთაწმიდელის მიერ თარგმნილ დიდ სვინაქსარში აღინიშნება¹¹³. სვინაქსარში ამ დღის ხსენებას ერთვის სათაური: „და წმიდასა მოწამისა გიორგისი ურმის-თუალსა შესვლად, რაჟამს დაჰკრეს იგი ურმის-თუალსა“¹¹⁴. კ. შერბაკოვი ლიტურგიკული და ჰაგიოგრაფიული ძეგლების შეჯერებით ასკვნის, რომ 10 ნოემბრის დღეობა საქართველომ პალესტინიდან იმეპკვიდრა, და ის კიდევ უფრო მასშტაბური

106 Е. Привалова, Павниси..., გვ. 122.

107 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная..., გვ. 94-95.

108 Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета. Ars Georgica, 8, 1979, გვ. 154.

109 Прот. Корн. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь, Тиф., 1912, გვ. 142. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ 6 მაისის დღესასწაული – წმ. გიორგის „თავის კვეთა“ აქ არც კი იხსენიება.

110 კ. შერბაკოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 415.

111 იქვე, გვ. 415.

112 იქვე, გვ. 461-462. ეს მარხვა იწყებოდა 15 სექტემბერს და სრულდებოდა 10 ნოემბერს, ამ საკითხთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხ.: კ. შერბაკოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 464.

113 კ. შერბაკოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 425.

114 იქვე, გვ. 425.

გახადა¹¹⁵. ახალგაზრდა მკვლევარი, კაკეელიძის დარად, ამ დღესასწაულს სატფურებასთან კავშირში განიხილავს, აშკარაა, რომ დროთა განმავლობაში ქართველმა ერმა ტაძრის სატფურებას „ბორბალზე დაკვრა“ შეანაცვლა¹¹⁶. ამ მოვლენას ის კონსტანტინოპოლურ წეს-ჩვეულებასზე გადასვლასთან აკავშირებს და აღნიშნავს, რომ კონსტანტინოპოლურ ტიპიკონებში ტაძართა სატფურებანი არ იყო ისეთი დიდი მნიშვნელობისა, რაც მათ იერუსალიმურ-პალესტინურ ტრადიციაში ჰქონდა. ამდენად, წმ. გიორგის განსაკუთრებულმა თაყვანისცემამ ეს ცვლილებაც განაპირობა¹¹⁷.

და მაინც, რითი შეიძლება აიხსნას მაინცდამაინც ურმისთვალის დღესასწაულის ამგვარად გამოყოფა? პასუხი, როგორც ჩანს, თვით ამ ეპიზოდის სიმბოლურ მნიშვნელობაშია საძიებელი. აშკარაა, რომ ის წმ. გიორგის ვნების ისტორიაში მაინც განსაკუთრებულ ადგილს იკვიდრებს. მასზე საგანგებო ყურადღებას უკვე წმ. რომანოს მელოდოსი ამახვილებს; ფსევდო რომანოსისეულ საგალობელში კი ის კიდევ უფრო ვრცელადაა გაშლილი; ავტორი ამ ეპიზოდის შემცველ დიდმოწამის „აღდგომის“ თემას რამდენიმე ტროპარს უძღვნის¹¹⁸. მიქაელ მოდრეკილის მიერ შეთხზულ 10 ნოემბრის საკითხავებში არაერთგზის ჩნდება ურმისთვალზე დამსჭვალული წმ. გიორგისა და ჯვარცმული მაცხოვრის სიმბოლური აღფუხია: „...ახოანო ღუაწლითა მძლეო ძელსა დამოიკიდე მიმხგავსებული მაცხოვარსა...“; „...ქრისტეს მხედარო, რაჟამს ჯვარს ეცვი ღუაწლითა მისთანა...“¹¹⁹ ეს სიმბოლური კავშირი ხაზგასმულია წმ. გიორგის ცხოვრებაშიც: ურმისთვალზე საწამებლად განმზადებული დიდმოწამე ურმისთვალს ჯვარცმას შეადარებს. შესაბამისად, ურმისთვალის სასწაული თავისთავში აღდგომის სიმბოლურ საზრისსაც მოიცავს. ნიშანდობლივია, რომ ბასიქარტოსის ტექსტში ეს პირველი ეპიზოდია, სადაც ნაგვემი, დაფლეთილი დიდმოწამის სხეული ანგელოზის მიერ სასწაულებრივად იკურნება¹²⁰. ამ კონტექსტში გასახსენებელია გიორგი სკილიცეს კანონი, სადაც აღწერილია ურმისთვალზე გვემული დიდმოწამის აღდგომის ეპიზოდი ურმისთვალისა და შესაკრავთა დაღვწვის სასწაულით¹²¹, რომელიც მკითხველს, ალბათ, აღდგომის სასწაულით მოტანილ ჯოჯოხეთის ბჭეთა დაღვწვასაც შეახსენებს. მხოლოდ ამ კონტექსტში შეიძლება აიხსნას ხლუდოვის ფსალმუნთა დასურათებაში (IX ს.) ურმისთვალისა და აღდგომის სცენათა – უფლის საფლავზე მისული მენელსაცხებლე დედათა ერთად გამოსახვა (განკურნებული დიდმოწამე ამბობს „...მოსულ ვარ რაითა გიხვნო ვითარმედ ძალ-უც ღმერთსა ჩემსა ხსნად სიკვდილისაგან...“¹²²). სასულიერო ლიტერატურაში გამახვილებული ამ ეპიზოდის სიმბოლური შინაარსი კიდევ უფრო ფართოდ სახვით ხელოვნებაში „იხსნება“. ამ მხრივ, ქართული სახვითი ხელოვნება მართლაც, შეუდარებელ სურათს გვაძლევს. მაგ., გორისჯვრის საკუროთხველისწინა ჯვრის შემკულობაში ეს სცენა საგანგებოდაა გამახვილებული – აქ ის ორ თანაბარმნიშვნელოვან კომპოზიციად იშლება¹²³; საკუთრივ ურმისთვალზე წამე-

115 იქვე, გვ. 415.

116 იქვე, გვ. 426.

117 იქვე, გვ. 428.

118 ლ. კვიციანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 195-197.

119 მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები, ტექსტი გადმოწერა დედნიდან და გამოსცა ვ. გვახარიამ, თბ., 1978, გვ. 297-298.

120 წმ. გიორგის ვნებათა სიმბოლური გააზრებისთვის იხ.: ლ. კვიციანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 294. მაგ., საკირის მხურვალეობა გიორგი სკილიცეს კანონში ქრისტეს სიყვარულის ცეცხლთანაა დაკავშირებული. მისი მხურვალეობა გვენის დაუშრეტელ ცეცხლზე გამარჯვებას გულისხმობს, ლოდის დაღების ეპიზოდი კი დიდმოწამის სარწმუნოებრივ სიმტკიცეს და სხვა. იხ. ლ. კვიციანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 299, გვ. 301.

121 ლ. კვიციანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 202.

122 T. Mark-Weiner, Narrative cycles of the life of St. George in Byzantine art..., გვ. 149.

123 ამგვარი გადაწყვეტა სინას მთის საგანძურში დაცულ წმ. გიორგის ერთ-ერთ ცხოვრებთან ხატზეც ჩნდება. თუმც, ეს ორი ეპიზოდი ცხოვრების საერთო ციკლშია ჩართული და გორისჯვართან

ბული წმ. გიორგი და ანგელოზისაგან ხსნილი სხეულ-გამრთელებული დიდმოწამე (სურ. 19). შემთხვევითი არ უნდა იყოს ისიც, რომ ოსტატი აქ სცენათა ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას არღვევს და ჯვრის ვერტიკალური მკლავის „გვირგვინად“ სწორედ „აღდგინების“ სცენას ათავსებს.

„ურმისთვალის სასწაულში“ ნაგულისხმევი აღდგომის კონტექსტი სრულებით უჩვეულოდაა წარმოდგენილი XII საუკუნის იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში (ნახ. 2). „ბორბალზე წამების“ სცენა აქ საკუთხეველის მიმდებარე კედელზეა ასახული და ის წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლის უიშვიათეს გამოსახულებას – „ეშმაკის დაბორკვის“, მთაში დანთქმის სცენას ეწყვილება, რომელსაც ჩვენთვის ცნობილ ძეგლთა შორის ერთადერთი პარალელი მხოლოდ ქართულ სამინიატურო მხატვრობაში ეძებნება. ეს კომპოზიცია შინაარსობრივად ქრისტეს „აღდგომის“ სცენაში სწორედ ამ ეპოქაში (XI-XII სს.) გაერცვლებულ „ეშმაკის დაბორკვის“ გამოსახულებასთან შეიძლება დავაკავშიროთ. მაცხოვრის „აღდგომის“ სცენის ეპიზოდად წარმოდგენილი „ეშმაკის დატყვევება“ კიდევ უფრო ამბავებს აღდგომის ტრიუმფის გამომხატველ საზრისს (მაგ., ვარძიის მოხატულობა). იკვის მხატვარი, როგორც ჩანს, სწორედ ამ იკონოგრაფიული თემითაა შთაგონებული, მითუმეტეს, რომ ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ურმისთვალის/ჯვარცმით დათრგუნული ბორბლების იდეა უშუალოდაა ასახული – „...ურმისთვალითა წარმოსტყვევენე მტრისა ძლიერებად“⁴²⁴. ამ სცენათა გაერთიანებით, იკვის მხატვარი ურმისთვალისა და „ჯვარცმა-აღდგომის“ ანალოგიას სიუჟეტურ „თვალსაჩინოებას“ ანიჭებს და წმ. გიორგის ტრიუმფალურ გამოსახულებას „გავრცობილ“ იკონოგრაფიულ თხრობად აქცევს.

10 ნოემბრის დღესასწაული ვნების ამ ეპიზოდის თავისებურებიდან გამომდინარე (დიდმოწამის სხეულის დაჭრა-დანაწევრება), თავისთავში ევქარისტულ საიდუმლობასთან სიმბოლურ კავშირსაც გულისხმობს. რაც კარგად ჩნდება დღესასწაულისადმი მიძღვნილ საკითხავ-საგალობლებში. ურმისთვალის ვნების ეს კონტექსტი უკვე რომანოზ მელოდოსის საგალობელშია გამახვილებული (ურმის თვალზე დაკრული – მახვილებით დაგლეჯილ-დასერილი სხეული)¹²⁵. ქრ. ვოლტერი ამ ეპიზოდის აღწერისას საგანგებოდ აღნიშნავს კიდევ, რომ ეს არსებითად ხორცის დანაწევრების სცენაა, თუმც, მის ევქარისტულ შინაარსს აღარ ეხება. ქართულ საგალობლებში კი პირდაპირ ანალოგიას ვხედავთ: „...ხორცი შენი მისცენ საჭრელად...“⁴²⁶ „...ურმისთვალის იგი საზარელი და მას შინა დაჭრილი მრავალ უხრწნელ იპოე“¹²⁷. როგორც ჩანს, ამიტომ, რომ სახვით ხელოვნებაში ურმისთვალისა და „ხორცის ხვეტის“ სცენა ხშირად ერთადაა წარმოდგენილი. მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრებაში ეს სცენები ქრონოლოგიურად არაა დაკავშირებული, ბიზანტიურ და პოსტბიზანტიურ ხელოვნებაშიც ისინი ხშირად ეწყვილება ერთმანეთს. არსებითად ეს იდენტური სცენებია, სადაც სწორედ „ხორცის დანაწევრება“ იგულისხმება ე. პრივალოვა იმასაც კი ამბობს, რომ ამ სცენათა შეწყვილების ტრადიცია მესტიის ჯვრის ციკლიდან იღებს სათავეს¹²⁸. ნიშანდობლივია, რომ „ხორცის ხვეტის“ სცენაში ვნების იარაღად ასტამთან ერთად ხშირად შუბსაც გამოსახავენ, რაც ამ სცენას იკონოგრაფიულად კიდევ უფრო აახლოვებს „ჯვარცმის“ გამოსახულებასთან¹²⁹.

ამ მხრივ, საინტერესო დაკვირვებას წარმოგვიდგენს ტ. მარკვაინერი. მესტიის

შედარებით ნაკლებ აქცენტირებულია.

124 მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები..., გვ. 301.

125 ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 195.

126 მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები..., გვ. 295.

127 იქვე, გვ. 298.

128 E. Привалова, Павниси..., გვ. 120.

129 ი. ლორთქიფანიძე, წმინდა გიორგის ცხოვრების ციკლი უბისის კედლის მხატვრობაში. საქართველოს სიძველენი, 6, 2004, გვ. 154.

ჯვარზე ასახულ ურმისთვალის სცენასთან დაკავშირებით ის აღნიშნავს (სურ. 20), რომ ურმისთვალის ქვემოთ განთავსებული საწამებელი იარაღები სრულიად უზვეულოდ გამოისახება მიწის დონიდან შემადღებით წარმოდგენილ ჰორიზონტალურ საყრდენზე, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა „ჯვარცმის“ სცენისთვის ტრადიციული *suppedaneum*-ის (ფეხსადგამის) გამოსახულება¹³⁰. აქვე საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მესტიის ჯვარზე ასახული ურმისთვალის უცნაური ფორმა¹³¹. ურმის ღერძები აქ ფოთლოვანი დეკორითაა შევსებული და თავისი იერთი უფრო როხეტსა თუ ყვავილს მოგვაგონებს. თუკი გავითვალისწინებთ იმას, რომ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჯვარი და ვარდული ხშირად სემანტიკურადაა გაიგივებული¹³², მესტიის ჯვრის კომპოზიცი-აში განედღებული ჯვრის სიმბოლიკაც შეიძლება ვიგულისხმობთ. რაც კიდევ უფრო აძლიერებს „ჯვარცმისა“ და „ურმისთვალის“ სიმბოლურ კავშირს. ეს კავშირი კი ხში-რადაა გათვალსაზნისებული კედლის მხატვრობაში. მაგ., წვირმის ეკლესიის მოხატუ-ლობაში, სადაც ურმისთვალის სცენა უშუალოდ „ჯვარცმასთანაა“ „შეწყვილებული“; ან თუნდაც, ქორეთის მოხატულობაში, სადაც ურმისთვალი მაცხოვრის „შობისა“ და „ნათლისღების“ კომპოზიციებთან ერთადაა წარმოდგენილი, რასაც ქორეთის მოხატუ-ლობის მკვლევარი ი. ხუსკივაძე, მსხვერპლის გაღებით მიღებული ხსნის ქრისტიანულ იდეას უკავშირებს და მოწამის მიერ გაღებულ სისხლს ახალი ადამის დაბადებად მიიხნევს¹³³.

ვანისჯვრის (XVI ს.) მოჭედილობა თვალნათლივ წარმოგვიდგენს ურმისთვალის ეპიზოდის ექვარისტიულ კონტექსტს (სურ. 21). ამ სცენაშიც საწამებელი იარაღი სრულიებით უზვეულო ფორმისაა – ბორბლის საფუძველს ჯამის მსგავსი „ჭურჭელი“ წარმოადგენს, რომელიც საზიარებელ ბარძიმად, თუ თ. საყვარელიძის მოსაზრებით, ამ შემთხვევაში, სიმბოლურად ამ საზრისისავე მატარებელ სანათლავად შეიძლება დავი-ნახოთ. ეს ფორმა, თუმც, ნაკლებ განვითარებული სახით, უკვე აჭის (XIII ს-ის ბოლო) მოხატულობაში დასტურდება. ამ უნიკალურ იკონოგრაფიულ ვერსიას თითქოს უშუა-ლოდ ეხმიანება ნეტარი თეოდულა ხუცესის წმ. გიორგისადმი წარმთქმული შესხმის ტექსტი: „გიორგი, რომელმან შთაახსა ღვინოდ გუამისა ბარძიმსა, რომელ არს სისხლი წამებისა და განუხავა მორწმუნეთა და დაათრენა ივინი სულითა მხურვალითა“¹³⁴.

„ურმისთვალის“ სცენის ექვარისტიულ კონტექსტზე საუბრისას არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ილარის წმ. გიორგის ცნობილი სასწაული, რომელიც დაწერილებით იტალიელმა მისიონერმა აღწერა და ფრანგმა მოგზაურმა – შარდენმაც. ეს სასწაული სწორედ 10 ნოემბრს აღესრულებოდა¹³⁵. დღესასწაულის წინა დამეს ეკლესია იკეტე-ბოდა, დილას კი მასში სამღვდლოება და მრევლი თავისი ნებით განენილ სამსხვერ-პლო „ილარის ხარს“ ნახულობდა. ნიშანდობლივია, რომ დაკლული ხარის ხორცს არიგებდნენ და მთელი წლის მანძილზე საგანგებოდ ინახავდნენ ფიზიკური თუ სუ-ლიერი უძღურების ჟამს მისაღებად. დაკლული ხარის რქებს კი სამეგრელოს მთავარი ძვირფასი ქვებითა და ოქროთი ამკობდა¹³⁶. ილარის სასწაული თავისი არსით ნებით შეწირული ტარივის მნიშვნელობას გულისხმობს და წმ. გიორგისთან ხარს, მაცხ-

130 T. Mark-Weiner, დასახ. ნაშრ., გვ. 148.

131 ამ თავისებურებას პირველად თ. საყვარელიძემ მიაქცია ყურადღება.

132 კ. მაჩაბელი, ძველი ქრისტიანული სიმბოლიკა ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფზე. ლიტერატურა და ხელოვნება, №6, 1991, გვ. 92-93.

133 ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების ხალხური მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 182. ამ მაგალითის შესხვნებისთვის დიდი მადლობა მინდა მოვახსენო ი. მათიაშვილს.

134 წმ. გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, გვ. 216. ამ პარადღელისთვის მადლიერებით მინდა მო-ვიხსენიო კ. შერბაკოვი.

135 თუმც უცხოენოვან წყაროებში 10 ნოემბრის ნაცვლად ხშირად 20 ნოემბერი იხსენიება.

136 იხ. ე. ბუბულაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 265, ასევე ამ ნაშრომის შენიშვნა 77.

ოვრის მსხვერპლის ერთ-ერთ უმთავრეს სოლომორფულ სიმბოლოს აკავშირებს¹³⁷ ამ სასწაულმა წმ. გიორგის გამოსახულების წმინდა ქართულ ვერსიას მისცა დასაბამი – ე. წ. „ილორის სასწაულის“ სცენას, სადაც წმ. გიორგი ილორის სამსხვერპლო ხართან ერთდგა წარმოდგენილი (სურ. 22). ალბათ, არცაა გასაკვირი, რომ ამ ადგილობრივ სცენას საქართველოს გარეთ არსად ეძებნება პარალელი¹³⁸.

ამ კონტექსტში ასევე ორგანულად ეწერება აღმოსავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წმ. გიორგის სალოცავი – ლომისის ეკლესიაც. ამ უძველესი სალოცავის დაარსება დაკავშირებულია ხარზე დასვენებული წმ. გიორგის ხატით გამოსხნილი ქართველების ისტორიასთან. ილორის მსგავსად, აქაც კვლავ სამსხვერპლო ხარი ჩნდება, თუმც, ხართან ერთად მაცხოვრის მეუფების სიმბოლო – ლომიც ფიგურირებს. რაშიც, ალბათ, მკაფიოდ ისახება ქართულ ცნობიერებაში გამჯდარი მაცხოვრისა და წმ. გიორგის პარალელიზმი. როგორც ჩანს ამიტომაც, რომ ლომი წმ. გიორგის სახეობრივი დახასიათების ერთ-ერთ უმთავრეს ხატად იქცევა¹³⁹. ნიშნდობლივია, რომ ლომისის დღეობა ქართულმა ეკლესიამ ქართველთა გოლგოთის – მცხეთის წმ. ჯვრისა და ქართველთა გაქრისტიანების დღეობას დაამთხვია და ამ მოვლენათა ლიტურგიული გაერთიანებით არსებითად ჩვენი ეკლესიისა და წმ. გიორგის კულტის განუყოფლობაც გამოხატა. ქრისტეს მეუფებისა და წმ. გიორგი-ლომის სიმბოლური ერთიანობა საინტერესოდ ისახება ზემოთ ნახსენებ, ლომის ფორმის მქონე სვანურ დროშა „ღემშიც“, რომელიც სვანეთის ძლიერების სიმბოლოდ ესახებოდათ¹⁴⁰.

თუ ბიზანტიურ სამყაროში წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველ ციკლში წამყვანი მაინც ვნების თემატიკაა, ქართულ სახვით ხელოვნებაში აქცენტი უფრო ტრიუმფალურ კონტექსტზეა გადატანილი. ამ მხრივ, წმ. მეომართა გამოსახულებებთან ერთად გადამწვევტი ჩვენი ძეგლებისთვის წამყვანი ორი სცენის არსებობაა – ჩვენ „ღასიას სასწაულისა“ და „ერმის გამოხსნის“ სცენებს ვგულისხმობთ (ჰადიში, იკვი, ფავნისი, ბოჭორმა, მაღალაანთ ეკლესია).

ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებში „გველეშაპის სასწაული“ შედარებით იშვიათად გვხვდება (მაგ. ძველი ლადოვა, თესალონიკის წმ. მკურნალთა ეკლესია, კასტორიის ანარგიროის ეკლესია)¹⁴¹; ეს სცენა უფრო გვიანდელი ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი¹⁴². არც ისე ხშირია მისი გამოსახულება დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში – ის ძირითადად ჯვაროსანთა ეპოქაში გვხვდება¹⁴³. სრულებით განსხვავებული სურათია ჩვენში. „ღასიას სასწაულის“ ეპიზოდი შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ყველაზე პოპულარულადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს¹⁴⁴. ქრ. ვოლტერი მისი ტექსტუალური საფუძველისა თუ იკონოგრაფიული სახის ჩამოყალიბებას ქართულ ხელოვნებას მიაწერს¹⁴⁵. მისი გამორჩეული მნიშვნე-

137 ამ პარალელისთვის დიდი მადლობა მინდა მოვახსენო ქ-ნ ა. ოქროპირიძეს.

138 თ. საყვარელიძე, XIV- XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბ., 1987, გვ. 98.

139 ლ. კვიციანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 229.

140 იქვე, გვ. 229-230.

141 თუმც, ქრ. ვოლტერი ამ სცენას ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნების „ტიპურ“ სცენად განსაზღვრავს, მისი პოპულარობით საქართველოს ვერცერთი ქვეყანა ვერ შეედრება. უცნაურია, მაგრამ უცნობია ეს კომპლზიცია კაპადოკიური ძეგლებისთვის, არ ჩანს ის არც კივის წმ. სოფიის ეკლესიის წმ. გიორგის ეგვიპტის მოხატულობაშიც, რომელიც დიდმოწამის ცხოვრების გაერცობილი ციკლის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშს წარმოგვიდგენს, იხ.: Н. Никитенко, Святая София, გვ. 192-193; Ch. Walter, დასახ. ნაშრ., გვ. 135-136.

142 Ch. Walter, დასახ. ნაშრ., გვ. 137.

143 გვაქვს ამ სიუჟეტის მომცველი რამოდენიმე მაგალითი პროტორენესანსისა და რენესანსის სახვით ხელოვნებაში.

144 წმ. გიორგის ციკლთან დაკავშირებით შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში იხ.: Е. Привалова, Павниси.

145 Ch. Walter, დასახ. ნაშრომი, გვ. 142.

ლობა ალბათ, იმაშიც ჩნდება, რომ ის ჩვენი ხელოვნების ყველა დარგშია ასახული – მხატვრობა, ჭედურობა, ნაქარგობა თუ ქვის პლასტიკა. ქართულმა ხელოვნებამ მისი უნიკალური მინანქრული გამოსახულებაც კი შემოგვინახა.

ამ სცენის უადრეს ნიმუშად ჰადიშის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში ასახული კომპოზიციის მინნეული (სურ. 23) (XI ს-ის მიწურული XII ს-ის დასაწყისი). ჯ. იოსების დაკვირვებით, „ლასიას სასწაულის“ გამორჩეულ მნიშვნელობასთან ერთად, შეიძლება ამ სცენის სწორედ „ქართულ“ იკონოგრაფიულ ვერსიაზე საუბარიც¹⁴⁶. ბიზანტიურ ნიმუშებში აღნიშნული სცენა, როგორც წესი, პეიზაჟურ და არქიტექტურულ ფონზე იშლება და გამოხსნილი დედოფალიც სწორედ ამგვარ ანტიურაჟში „ჩაწერილად“ წარმოგვიდგება. ქართულ ძეგლებში კი, თითქოს დედოფლის ფიგურისა თუ გამოხსნილი ქალაქის მნიშვნელოვნების წარმოსაჩენად დედოფალი და ლასიას არქიტექტურა განცალკევებით გამოისახება¹⁴⁷. ამგვარად, თუ ბიზანტიურ ნიმუშებში სცენა ორ ნაწილად ნაწევრდება – საკუთრივ, წმ. გიორგი და ქალაქის ფონზე ასახული დედოფალი¹⁴⁸, ქართულ ძეგლებში ქალწულთან ერთად ლასია ქალაქიც განცალკევებითაა წარმოდგენილი. თუმცა, ქართულ ხელოვნებაში „ბიზანტიური“ ტიპის კომპოზიციებიც გვხვდება, წამყვანი მაინც „ადგილობრივი“ ვერსიაა¹⁴⁹. ჩვენი ნიმუშების ამგვარი კომპოზიციური წყობა, ალბათ, მეტი სიციხადით ათვალსაჩინოებს ამ სცენის სიმბოლურ სახრისს.

XIV-XV საუკუნეებში წმ. მიწის შესახებ შემონახულ მომლოცველთა ნაწერებში ლათინი პილიგრიმები ქართველებს სხვა სახელთან ერთად, „სარტყლის ქრისტიანებადაც“ (“Christians of the Cincture”) მოიხსენიებენ. აღნიშნულ ტერმინს ისინი სწორედ წმ. გიორგის ამ ეპიზოდთან კავშირში მოიხმობენ: „ქართველები ასე იმიტომ იწოდებიან, რომ წმ. გიორგიმ სარტყლით ვეშაპი შეკრა და მისცა ქალწულს“¹⁵⁰. თუმცა, ნ. ხაზარაძე უარყოფს ამ სახელწოდებასა და წმ. გიორგის კულტს შორის არსებულ კავშირს და მასში ბაგრატ IV-ის თანამეცხედრის მიერ საქართველოში ჩამობრძანებულ ღმრთისმშობლის სარტყელს გულისხმობს¹⁵¹. როგორც ცნობილია, რომანოზ III-ის არგიროსის ძმიშვილს, შემდგომში საქართველოს დედოფალ ელენეს, საქართველოში სხვა რელიკვიებთან ერთად მართლაც, ჩამოუსვენებია ღმრთისმშობლის სარტყლის ნაწილი¹⁵². ამ ტერმინოლოგიურ „ადრევაში“ შემთხვევითობა, ვფიქრობ, მაინც, ნაკლებადაა სავარაუდებელი – ფაქტია, რომ თვით ამ რელიკვიის სწორედ, „ლასიას სასწაულთან“ დაკავშირება თავისთავად მოწმობს ჩვენს ქვეყანაში წმ. გიორგის კულტის განსაკუთრებულობას და შთაბეჭდილებაც ისეთია, რომ რელიკვიათა ეს „სინთეზი“ თავისებურად საქართველოს ეკლესიის მფარველთა – ღმრთისმშობლისა და წმ. გიორგის კულტს აერთიანებს. თითქოსდა ამასვე მოწმობს „ლასიას სასწაულის“ კომპოზიციური წყობაც, რაც თავისებურად აირეკლავს კიდევ, ამ თემათა ერთიანობას. ჩვენს ძეგლებში ასე საგანგებოდ ხაზგასმული ქალწულის გამოსახულება იკონოგრაფიულ პარალელს ბადებს ღმრთისმშობლის გამოსახულებასთან¹⁵³. თითქოს ბუნებრივად ჩნ-

146 Д. Иосебидзе, Росписи Ачи, Тб., 1989, გვ. 55.

147 იქვე, გვ. 55.

148 იქვე, გვ. 55.

149 მაგ., ვანის მოხატულობაში და უბისის ხატზე ასახული „ლასიას სასწაულის“ სცენა.

150 ვრ. ფერაძე, პილიგრიმთა ცნობები, გვ. 45. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ წყაროებში ეს ტერმინი სირიელებისა და კოპტების მიმართაც იხმარება. თუმცა, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ამ შემთხვევაში, ის წმ. გიორგის ისტორიას არ უკავშირდება.

151 ნ. ხაზარაძე, ღმრთისმშობლის სარტყელი და საქართველო. ლოგოსი, 8, 2014, გვ. 106.

152 იქვე, გვ. 55. ამ საკითხთან დაკავშირებით ის: თ. გოგოლაძე, ცნობები ბერძნებსა და ოქონას ხატზე გარსევანიშვილების საგვარეულო გრაზნილში. ბიზანტილოგია საქართველოში 3, თბ., 2011, გვ. 128. ღმრთისმშობლის სარტყლის ისტორიისთვის ის. აგრეთვე ე. ბუბულაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 149-169.

153 ა. ოქროპირიძე, გეოგრაფიული გარემო და არქიტექტურა, ხელნაწერი, გვ. 34-35.

დება ეს სიმბოლური ასოციაცია წმ. გიორგის ცხოვრების ლიტერატურულ წყაროში – მეფის ასულის განმზადების ეპიზოდში: „...ხოლო შეჰმოსა ასულსა თვისსა პორფირი სამეფოდ და შეამკო იგი ვითარცა სძალი...“¹⁵⁴ როგორც ჩანს, ეს ვერბალური თუ იკონოგრაფიული ასოციაცია განსაზღვრავს სწორედ დასახელებულ სცენაში ასახული ქალწულის სიმბოლური მნიშვნელობის დიაპაზონს, ზოგნი მას აღექსანდრად დედოფლად, ზოგნი კი ეკლესიის სიმბოლოდ იაზრებენ¹⁵⁵. ლ. კვირიკაშვილი საგანგებოდ აღნიშნავს კიდევ, რომ საგალობელთა ავტორები ქალწულის ხსნის ეპიზოდს განსაკუთრებული ინტერესით ამუშავებენ და იმასაც ვარაუდობს, რომ ეს დამოკიდებულება მისი ღმრთისმშობელთან ასოციაციით შეიძლება გავიაზროთ¹⁵⁶. ალბათ, შემთხვევითი არაა, რომ ბულგარულ ლიტერატურაში გვევლინება სანაწაულის ეპიზოდში გამოსხნილი ქალწული სწორედ მარიამად იწოდება¹⁵⁷. თუმცა, სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ სცენის სიმბოლურ გააზრებას უმთავრესად კრიტიკულად იხილავენ ხელმე.

ა. ოქროპირიძე ამ სცენაში წმ. გიორგის მისიას ხედავს – დაიცვას ქრისტეს მიწიერი ეკლესია წუთისოფლის ბორცვებისგან და მიიყვანოს ის ზეციურ იერუსალიმამდე¹⁵⁸. ეს კონტექსტი თითქოს კიდევ უფრო ცხადი ხდება „ქალაქ ლასიას სასწაულისა“ და მაცხოვრის „იერუსალიმად შესვლის“ სცენის იკონოგრაფიული მსგავსების გათვალისწინებით¹⁵⁹. ხომ აშკარაა, რომ წმ. გიორგის გვევლინება სანაწაულის ზოგადი სქემა ამ საუფლო სცენიდან მომდინარეობს და მასთან არა მხოლოდ იკონოგრაფიულად, არამედ შინაარსობრივადაცაა დაკავშირებული (ქალაქში ტრიუმფალურად შესვლის თემა და მოქცეული და გამოსხნილი ქალაქი, რომელიც ზეციური იერუსალიმის სიმბოლიკის შემცველიც ხდება). ნიშნეულია, რომ მაგ., ვანის მოხატულობის ამ სცენის ზედწარწერაში საგანგებოდაა გამახვილებული ქალაქ ლასიას, როგორც მოქცეული ქალაქის მნიშვნელობა: „წმინდამან გიორგიმ მოაქცია ლასია ქალაქი“¹⁶⁰. სადგერის ჯვარზე, სადაც ამ სცენის მომცველ კომპოზიციაში ქალაქის გამოსახულება გამოტოვებულია, წარწერა ქალაქის მოქცევის ამბავს გვაუწყებს. „ლასიას სასწაულის“ სრულებით უნიკალურ რედაქციას გვთავაზობს აჭის მომხატველი (XIV ს.). ის ამ კომპოზიციას ორ ეპიზოდად ჰყოფს (სურ. 24-25) და „სარტყლის გადაცემისა“ და „ქალაქ ლასიაში შესვლის“ ეპიზოდებს განცალკევებით წარმოგვიდგენს¹⁶¹.

აქვე სვანური მოხატულობის ერთი საინტერესო ნიმუში მინდა დავიმოწმო, რომელიც არსებითად ქალაქ ლასიასა და იერუსალიმის სიმბოლურ კავშირს მოწმობს. უკვე ნახსენებ ჰადიმის ეკლესიის მოხატულობაში ქალაქის გალავანში სამი ფიგურა ჩნდება. ერთი თავსაბურავიანი ქალის ფიგურაა, დანარჩენი ორი კი მეფისა – ერთი ახალგაზრდა, მეორე კი მსცოვანია, რაც ნება-უნებურად ბიბლიურ მეფეებს – წმ. სოლომონსა და წმ. დავითს შეგვახსენებს. თითქოს ამასვე მოწმობს XV საუკუნის უღვალის ეკლესიის მოხატულობა, სადაც „ლასია ქალაქის“ გამოსახულებაში, მ. ყენიას დაკვირვებით, ქალაქის მეფედ იქვე „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაში ასახული ბიბლიური წმ. სოლომონის პორტრეტია მოხმობილი¹⁶². არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ

154 „წამებად წმიდისა გიორგისი, რომელი აღწერა თანადადახუდა ყოველსა სიმხნესა მისსა მოწაფე წმიდისა გიორგისი ბასიქარტოს“, კრებულში: წმ. გიორგი..., გვ.77.

155 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. А. Рыстенко, Легенда о Св. Георгии и драконе..., გვ. 460.

156 ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტგვ. 211.

157 А. Кирпичников, Св. Георгий Егорий храбрый. Журнал народного просвещения, С. Петербург, 1878, გვ. 270. ზოგჯერ დედოფალი აღექსანდრიად იწოდება, იხ. ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 211.

158 ა. ოქროპირიძე, გეოგრაფიული გარემო..., გვ. 36.

159 ნიშანდობლივია, რომ მაგ., ფანისში ამ სცენათა სიმბოლური კავშირი მათი ერთად გამოსახვითაცაა გამახვილებული – „ლასიას სასწაულის“ თავზე ფანელი მხატვარი „იერუსალიმს შესვლის“ სცენას ათავსებს.

160 Е. Привалова, Павниси..., გვ. 88.

161 Дж. Иосебидзе, Росписи Ачи..., გვ. 52. სქემა 21.

162 ამ მაგალითისთვის დიდი მადლობა მინდა მოვახსენო მ. ყენიას.

ეს სცენა ისევ და ისევ „იერუსალემს შესვლის“ კომპოზიციასაა შეპირისპირებული, ამგვარი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა ღასია ქალაქის იერუსალემთან სიმბოლურ კავშირსა და ამ სცენის სიმბოლურ დიაპაზონს მოწმობს.

კიდევ უფრო საკვირველია დღეს უკვე დაღუპული და ჩვენთვის მხოლოდღა ასლით ცნობილი კლდემაღალას ეკლესიის მოხატულობაში ასახული „ღასიას სასწაულის“ სცენა (სურ. 26). XII საუკუნით დათარიღებულ ამ ძეგლში თვალს ხვდება ქალაქის კარიბჭესთან გამოსახული ქალაქის მკვიდრნი – ერთ ჯგუფად წარმოდგენილი დედები, რომლებიც სრულებით სხვაობს ამ სასწაულში ასახული ღასიას მაცხოვრებელთა გამოსახულებისგან, სადაც, როგორც წესი, ქალებთან ერთად ჭაბუკებიც, ზოგჯერ კი ბავშვებიც ჩნდება („ერი მრავალი...“). მხოლოდ დედათა ჯგუფად წარმოდგენილი „ქალაქი“ ერთი შეხედვითაც კი „იერუსალემელ ასულებად“ – სახარებაში აღწერილ მაცხოვრის მიმდევარ თუ მაცხოვრის აღდგომის მაუწყებელ დედებად აღიქმება (შეად. ლუკა 24.10, მარკოზი 15, 40-41). კიდევ უფრო უჩვეულოა, ქალაქის კარიბჭეში წარმოდგენილი ორი გვირგვინოსანი ქალწულის გამოსახულება, სადაც ტრადიციულად მეფე და დედოფალი ჩნდება. ამკარაა, რომ „ქალწულის გამოსახვის“ სცენაში მხატვარს „დედათა“ განსაკუთრებული აქცენტირება სურდა. ამ იკონოგრაფიული გადაწყვეტის ერთგვარ გასაღებად ნიკოლოზ გულაბერისძის „სვეტიცხოვლის საკითხავში“ მოხმობილი ერთი პასაჟი შეიძლება ვიგულისხმოთ. კათოლიკოსი საგანგებოდ მსჯელობს ქრისტიანულ რჯულზე ქართველთა მომქცევველად წმ. ნინოს გამორჩევის მიზეზებზე. აქ ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, ღმრთისმშობლის წილხვდომილობის იდეაა დასახელებული¹⁶³. კათალიკოსისთვის მოციქულეობრივი მისიისთვის „უძლეური ქალის“ შერჩევა უფლის ძალის, მისი ყოვლისშემძლეობის მოწმობადაც ჩნდება¹⁶⁴. ის „დედათა პატივად“ იმასაც ასახელებს, რომ „დედანი პირველი ღირს იქმნეს“ უფლის აღდგომის ხილვისა, რაშიც ღვთის განგებულების ისტორიაში ქალის განსაკუთრებული მნიშვნელობაა ნაგულისხმევი¹⁶⁵. ე. ისტმონდი ამ თემის წამოწევას თამარის გამეფების ლეგიტიმაციის კონტექსტში განიხილავს¹⁶⁶. თამარ მეფის გამეფება ამ ისტორიის გაგრძელებადაა დასახული¹⁶⁷. კლდემაღალას ეკლესიის იკონოგრაფიული ვარიაცია თითქოს უშუალოდ ეხმიანება გულაბერისძისეულ ტექსტს და ეს „ჩანაცვლება“ წმ. გიორგის სახელთან დაკავშირებულ „ღასიას სასწაულის“ სცენას, უფრო ფართო მნიშვნელობით წარმოგვიჩენს. ამგვარად, წმ. გიორგის ცხოვრებასთან დაკავშირებული კონკრეტული ეპიზოდი სიმბოლურად მთელი განგებულების დამტკიცებელი ხდება და, ამასთან ერთად, ჩვენი ეკლესიისა და ისტორიის „ეროვნულ“ კონტექსტსაც გულისხმობს. აქვე წმ. მიწის პილიგრიმთა ჩანაწერებში დადასტურებული საქართველოს კიდევ ერთი სახელი უნდა გავიხსენოთ – ჩვენი ქვეყანა არაერთ ცნობაში „ქალთა ქვეყანად“ (*Land of Feminine*)-ად მოიხსენიება¹⁶⁸. როგორც ჩანს, ეს ის კონტექსტია, რომელიც ამ სცენის ამგვარ იკონოგრაფიულ ცვლილებასაც აძლევს ბიძგს.

„ღასიას სასწაულის“ სემანტიკურ საზრისს საინტერესოდ წარმოგვიდგენს ნიაბის ტაძრის ფასადზე წარმოჩენილი რელიეფი (XVII საუკუნე) (სურ. 27). ე. კვაჭატაძის დაკვირვებით, აქ ერთი მეტად უჩვეულო იკონოგრაფიული დეტალი ჩნდება – მეფის ასულს ფერხით დაწარცხებული გველეშაპის ხახაში უვნებლად ფეხი აქვს ჩადებული¹⁶⁹. ამ

163 ნიკოლოზ გულაბერისძე, საკითხავი სუეტის ცხოველისა, კუართისა საუფლოსა და კათოლიკე ეკლესიისა, მწიგნობრობა ქართული, ტომ. 3, შემდგენელ-რედაქტორი მ. ქავთარია, თბ., 2007, გვ. 234-235.

164 იქვე, გვ. 234.

165 იქვე, გვ. 234.

166 A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, The Pennsylvania State University, 1998, გვ. 120, 121.

167 იქვე, გვ. 121.

168 გრ. ფერაძე, წმ. მიწის პილიგრიმთა..., გვ. 72.

169 ე. კვაჭატაძე, წმ. გიორგის სასწაულთა სცენები შუა საუკუნეების ქვის რელიეფურ ქანდაკებაში.

იკონოგრაფიულ დეტალში კონკრეტული სიმბოლური აღიშნა შეიძლება დაინახოს – ბიბლიაში მოხმობილი გველის დამორგუნველი „ახალი ევას“ – ღმრთისმშობლის სიმბოლური სახე, რომელიც გელათის საკოსის ნაქარგობაში რამდენადმე განსხვავებულად ჩნდება – „ლასიას სცენაში“ ქალწული კლდეზე მდგომარეა ასახული – რაც კლდისა, როგორც ღმრთისმშობლის ერთ-ერთი წინასახის სიმბოლურ გამოხატულებად შეიძლება ვიგულისხმოთ ან, თუნდაც, კლდის, როგორც ეკლესიისა თუ ქრისტეს უნივერსალურ სიმბოლოდ დაინახოთ...¹⁷⁰ თითქოს ყოველი სცენა ამ ეპიზოდისა მისი ახლებურად ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს.

ქართულ კულტურას წმ. გიორგის ცხოვრების ეს ეპიზოდი იმდენად აქვს გათავისებულები, რომ ის საქართველოში დაცულ არაერთ გადმოცემაში ჰპოვებს გამოძახილს. მაგ., აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული წმ. გიორგის მიერ ქაჯავეთის დალაშქერის ისტორია, რომელიც წმ. გიორგის მიღმურ სამყაროში მოგზაურობისას გველქაპისაგან დახსნილი ქაჯთა ხელმწიფის ასულის – სამძიმარის ამბავს მოგვითხრობს. დახსნილი, გათავისუფლებული ქალწული გაქრისტიანდება და, ადგილობრივი ტრადიციით, წმ. გიორგის სალოცავში დამკვიდრდება¹⁷¹. ამ მონათხრობში არ არის ძნელი კაბადაკიელი წმ. გიორგის სასწაულის ამოკითხვა, ეს, ფაქტობრივად, „ლასიას სასწაულის“ ხევესურული ვარიანტია¹⁷², სადაც ხახმატის წმ. გიორგი იმეორებს თავისი მოსახელე წმინდანის არქეტოპულ ქცევას, ქაჯავეთი ქალაქ ლასიას, ქალი კი გველქაპისაგან გამოხსნილ ქალწულს ენაცვლება¹⁷³. მსგავსი ქარგა იკითხება ლაშარის ჯვრის კულტშიც, სადაც წმ. გიორგისთან ერთად მკურნალი თამარიც ჩნდება, რომელიც თამარ მეფის ისტორიული პროტოტიპია¹⁷⁴. ი. სურგულაძე კი ამ ისტორიის გამოძახილს „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულაშიც ხედავს, სადაც ქაჯავეთისა და ქაჯავეთის კავშირიც ისახება¹⁷⁵.

ჩვენში წმ. გიორგის კულტის გაძლიერება განსაკუთრებული ძალით მაინც XII საუკუნეში იჩენს თავს. ამ მოვლენას ზოგადად ქართული სახელმწიფოს ძლიერებასთან აკავშირებენ¹⁷⁶. თუმც, განსაკუთრებული ბიძგი დიდგორის ცნობილ სასწაულსაც უნდა მიეცა. წმ. დავითის ისტორიკოსის ცნობით, დიდგორის ომში წმ. დავით აღმაშენებელს მუსულმანური სამყაროს წინააღმდეგ ხელულად თეთრ ცხენზე ამხედრებული წმ. გიორგი მიუძღვება: „...ხელი მადლისა შეეწეოდა და ძალი ზეგარდმო ფარვიდა მას და წმ. მოწამე გიორგი განცხადებულად და ყოველთა სახილველად წინაუძღოდა მას...“¹⁷⁷

მოელი ქრისტიანული სამყაროსთვის გადამწყვეტი ბრძოლის ბედი, რომელიც ჯვაროსნებისთვის პირდაპირ იერუსალიმისა და ანტიოქიის გადარჩენას გულისხმობს¹⁷⁸,

საქართველოს სიძველენი, 19, 2016, გვ. 167.

170 ეს სიმბოლური ასოციაციები საინტერესოდ ჩნდება წმ. გიორგის ეთიოპიურ ხატებში, სადაც გველქაპის დამორგუნველი წმ. გიორგისა და ქალაქ ლასიას სცენა ხშირად ერთიანდება. ამ სცენებში ქალწული სრულებით უჩვეულოდ ხეზე მიბმულად გამოისახება. გველქაპის დათრგუნვით გამოხატული ცოდვის დამარცხება, ხისა და ქალწულის მოტივით უმაღლეს ევას შეცოდების სიმბოლურ ასოციაციას ბადებს.

171 ნ. აბაკელია, უძველესი კოსმოლოგიური კონცეპტები და არქაული რელიგიური სიმბოლოები ქართველთა კულტურულ მემკვირვებაში, თბ., 2017, გვ. 105.

172 ნ. კიკნაძე, ქართული მითოლოგია, ჯვარი და სამყარო, გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები, ქუთაისი, №1, 1996, გვ. XXXV.

173 იქვე, გვ. XXXV.

174 ი. სურგულაძე, სვ. გიორგი в грузинских верованиях, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 6-7.

175 იქვე, გვ. 6-7.

176 იხ. კრებული: წმ. გიორგი..., გვ. 10-11.

177 ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისი, ქართლის ცხოვრება, რ. მეტრეველის რედაქტორობით, თბ., 2008, 325.

178 ა. თვარაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 138.

ქართველთა ცნობიერებაში დიდმოწამე წმ. გიორგიმ გადაწყვიტა. იკვის მოხატულობის კვლევისას ჩემთვის მოულოდნელიც კი აღმოჩნდა, რომ მხოლოდ თემის ხეობაში, რომლის აღწერისას ვახუშტი ბატონიშვილი საგანგებოდ ამ ხეობის დიდგორთან სიახლოვეს უხვამს ხაზს, XII-XIII საუკუნით დათარიღებული წმ. გიორგის სახელობისა და მისი ცხოვრების ამსახველი სცენების შემცველი ამდენი ეკლესიაა აგებული (იკვი, საორბისი, სამოჭალო¹⁷⁹, ბარნაბიანი, ფაენისი¹⁸⁰). დიდგორის გამარჯვების სახეიმო განწყობა თითქოს უშუალოდ ჰპოვებს გამოძახილს ამ ძეგლთა ტრიუმფალურ, მოხეიმიე ხასიათში.

ნიშანდობლივია, რომ ანატოლიურ თურქო-ისლამურ კულტურაში XII საუკუნიდან მუსულმან მმართველთა გველეშაპის მლახგრელი მხედრის გამოსახულებიანი მონეტები ვრცელდება¹⁸¹. სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ გამოსახულების გაჩენას მის უნივერსალურ ტრიუმფალურ კონტექსტს უკავშირებენ – წმ. მხედარი, როგორც გამარჯვების „იკონური“ სახე¹⁸². კიდევ უფრო უცნაურია, რომ მუსულმანურმა სამყარომ ცხენზე ამხედრებული გველეშაპის მლახგრელი მუჰამედ წინასწარმეტყველის ქანდაკებაც შექმნა, რომელიც მუსულმანთათვის „ღვთის შეწევნით ისლამის მსოფლიო გამარჯვების“ მნიშვნელობას გულისხმობდა¹⁸³. მე იმასაც კი ვფიქრობ, რომ ამ გამოსახულებათა პოპულარობა ანატოლიაში უშუალოდ დიდგორთან შეიძლება იყოს დაკავშირებული. წმ. დავით აღმაშენებლის ეს ბრწყინვალე გამარჯვება, ხომ არსებითად ქრისტიანობის მთელს მუსულმანურ სამყაროზე გამარჯვებას გულისხმობდა. ჩემს ვარაუდს თითქოს, საფუძველს უქმნის წმ. დავითის ისტორიკოსთან დაცული დიდგორის სასწაულის აღწერაც, სადაც დიდმოწამის მიერ ბრძოლის წინამძღოლობას ურწმუნოთა მიერ მისი ძალის აღიარება მოჰყვება: „...თვით იგი უსჯულონი და უმეცარნი მოღმართ აღიარებდეს და მოგვითხრობდეს სასწაულსა ამას მთავარმოწამისა გიორგისსა...“¹⁸⁴

ქართულ სახვით ხელოვნებაში, როგორც ითქვას, მნიშვნელობით გამორჩეულია „ყრმის გამოხსნის“ სცენაც¹⁸⁵. ნიშანდობლივია, რომ ეს ეპიზოდი – ტყვეობიდან განთავისუფლებისა და უცხოელ დამპყრობელთა ძღვევის თემა, წმინდანის „ცხორების“ ქართულ რედაქციებშიც საგანგებოდაა გამახვილებული¹⁸⁶. ჰადიშიც მოხატულობის მაგალითი ამ სფუჟეტის მომცველ გამოსახულებათა შორის უადრესად სახელდება. საქართველოში ამ სცენის უადრეს ნიმუშთან ერთად მისი იკონოგრაფიული მრავალფეროვნებაც დასტურდება. მაგ., ჰადიშის მოხატულობაში მის ლაკონიურ ვერსიას ვხედავთ – აქ მხოლოდ ყრმითურთ გამოსახული წმ. გიორგი და ყრმის მშობლებია ასახული. ბოჭორმის მოხატულობა (XII ს-ის დასაწყისი) კი რამდენადმე გავრცობილ ვერსიას გვთავაზობს, მაგრამ არა იმდენად როგორც ეს იკვსა (XII ს-ის პირველი ნახევარი) თუ ფაენისშია (XII ს-ის მიწურული). ბოჭორმაში არქიტექტურული ფონია დამატებული, რომელიც ე. პრივალოვას დაკვირვებით, სატაძრო ხურთომიძეურების ასახულობას გულისხმობს. წმ. გიორგის წინ აქ მხოლოდ ერთი, სავარაუდოდ, მამაკაცის ფიგურაა ასახული¹⁸⁷. ეს კომპოზიცია კიდევ სხვა რედაქციის არსებობას მოწმობს, რომელსაც

179 თემის ხეობის ძეგლებისთვის იხ.: ქ. მიქელაძე, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა. საქართველოს სიძველენი, 13, თბ., 2009, გვ. 64-78.

180 ფაენისის მოხატულობისთვის იხ.: E. Привалова, Павниси...

181 O. Pancaroğlu, დასახ. ნაშრ., გვ. 156.

182 იქვე, გვ. 156.

183 ცხენზე ამხედრებული მუჰამედ წინასწარმეტყველის ქანდაკების ამგვარ მნიშვნელობაზე XII საუკუნის მოღვაწე, „სპარსული კოსმოგრაფიის“ ავტორი, მუჰამედ ტუსი საუბრობს, იხ.: იქვე, გვ. 155.

184 ქართლის ცხოვრება, გვ. 325.

185 აღნიშნული სცენის იკონოგრაფიისა და მნიშვნელობისათვის იხ.: P. Grotowski, The Legends of St. George Saving a Youth, გვ. 1-8.

186 ლ. კვიციანიშვილის დასახ. ნაშრ., გვ. 91.

187 E. Привалова, Павниси..., გვ. 95-96.

ე. პრივალოვა წმ. გიორგის კვიპროსულ სასწავლთან აიგივებს¹⁸⁸ იკესა და ფუნდის სცენებში კი ე. წ. „ლეონის ნადიმია“ (სურ. 28) ასახული. ქართული ძეგლები სწორედ ლეონის ვაჟის გამოხსნის ვერსიას ანიჭებენ უპირატესობას. თუმცა გვიანდელი ძეგლებისთვის ე. წ. „მიტილენის“ რედაქციაცაა ცნობილი¹⁸⁹. ქართულმა კედლის მხატვრობამ ამ სცენის ტ. რაფისეული განმარტებით, „ავტონომიური“ ვერსიაც იცის – მხოლოდ ყრმისა და დიდმოწამის გამოსახულება. მაგ., ზემო არცევისა (XII ს-ის მეორე ნახევარი), თუ ოზაანის XII-XIII სს. მოხატულობაში ასახული სცენები. ქართულმა გვიან შუა საუკუნეების ქვის პლასტიკამ ისეთი იშვიათი მაგალითიც შემოგვინახა, სადაც გამოხსნილი ყრმა არა ცხენზე, არამედ ფეხზე მდგომია ასახული (ნიაბის რელიეფი, XVII ს.). ნიშანდობლივია, რომ ქართული ორიგინალური ლიტერატურა ამ სცენის ადგილობრივ ვერსიასაც იცნობს; აბუსერისძე ტბელი ბუღგარეთიდან გამოხსნილი ჭაბუკის ამბავს განმიდან გამოხსნილი და ალავერდის ტაძარში დაბრუნებული ყრმის ისტორიას უკავშირებს¹⁹⁰.

ბიზანტიურ ხელოვნებაში ეს სცენა შედარებით გვიან, სულ ცოტა XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისში ჩნდება¹⁹¹. პ. გროტოვსკი იმასაც კი ვარაუდობს, რომ მისი გავრცელება საქრისტიანოში წმ. მიწაზე მოქმედ ქართულ მონასტრებთან უნდა იყოს დაკავშირებული და მის იკონოგრაფიულ სამშობლოდ სწორედ საქართველოს ასახელებს¹⁹². მკვლევარის სიტყვებით, ყრმათა გამომხსნელი დიდმოწამის გამოსახულების „ანტი მუსულმანური“ კონტექსტი ხელსაყრელ ნიადაგს უქმნის ამ სცენის მთელს ქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებას.

განსაკუთრებით საინტერესოა ეს სცენა იკვის მოხატულობაში, სადაც ის ჩრდილოეთ კედელზე, მის თავზე განთავსებულ „ლასიას სასწავლს“ ეწყვილება (სურ. 26). ე. პრივალოვა ამ სცენათა ერთად წარმოდგენას კომპოზიციათა ფორმალური მსგავსებით განმარტავს და აღნიშნავს, რომ მათი „შეწყვილება“ კიდევ უფრო აძლიერებს მოხატულობის საერთო ტრიუმფალურ კონტექსტს¹⁹³. იკვის სცენას წარწერაც ახლავს „აქა მოჰვარა წ-ნ გ-ი ტყე ბრდლთით მშობელთა მისთა“¹⁹⁴. ამგვარი გადაწყვეტის მიზეზი, ვფიქრობ, მხოლოდ ფორმალური მსგავსება როდი უნდა იყოს. ამ სცენათა ერთად წარმოდგენა, მათში ნაგულისხმევი სიმბოლური კავშირის წარმომჩენად უფრო შეიძლება დავინახოთ. ტყვეობიდან სახლში დაბრუნებული ყრმა სიმბოლურ ანალოგიას ბადებს ქალწულთან, რომელიც წმ. გიორგის მეშვეობით გამოხსნილ ქალაქში ბრუნდება. ის კი (ლასია/იერუსალიმი/სახლი) უფრო ფართოდ ყოველი ქრისტიანის მარადიული სახლის სიმბოლიკას უნდა გულისხმობდეს. ამ კონტექსტში გასახსენებელია სასულიერო ლიტერატურაში დამოწმებული მამულისა და ზეციური იერუსალიმის სიმბოლური კავშირი, რომელიც, როგორც ჩანს, იკვის სცენათა არსობრივ კავშირადაა ნაგულისხმევი. წმ. დემეტრე თესალონიკელისადმი მიძღვნილ შესხმაში დიდმოწამე იტყვის: „...არად შემირაცხია ქვეყნიერი ეს, რამეთუ ერთ არს მამული ჩემი ზეცისა

188 ამ ვერსიის მიხედვით, ტყვეობიდან მღვდლის შვილია გამოხსნილი და დიდმოწამე მას პირდაპირ ტაძარში აბრუნებს.

189 E. Привалова, Павниси..., გვ. 94.

190 აბუსერისძე ტბელი, „ჯერ-არს შუენიერისა ახოვნისა, რამეთუ ესე არიან სასწავლნი წმინდისა მთავარმოწამისა გიორგისანი და ანდერძი მისისა სასოებით შევედრებულისა და ამათ სიტყუათა შესაკადრებლად ღირსებისაებრ მოქუმელისა“, კრებულში: წმინდა გიორგი..., გვ. 262.

191 გროტოვსკი ამ სცენის არაქართულ უადრეს ნიმუშად წმ. იოანე ოქროპირის მონასტერში ყოვლადწმინდის ეკლესიის მოხატულობას ასახელებს. იხ.: P. Grotovski, Rescue of the Youth..., გვ. 12. თუმცა, სცენაში თევზების გამოსახულების ჩართვა მკვლევარს „მიტილენური“ ვერსიის არსებობას აფიქრებინებს. იქვე, გვ. 12.

192 P. Grotovski, Rescue of the Youth, გვ. 15.

193 იქვე, გვ. 98.

194 E. Привалова, Павниси..., გვ. 94.

იერუსალემი...¹⁹⁵ ტექსტი, რომელიც მარადიული სახლის სიმბოლიკას გულისხმობს, ამ კონტექსტში გასახსენებელია ბოჭორმის წმ. გიორგის მოხატულობაში ასახული „ყრმის გამოხსნის“ სცენა, რომელიც ამ ტაძარში ასახული დიდმოწამის ცხოვრების ციკლიდან განცალკევებითაა წარმოდგენილი. თუ წმ. გიორგის ცხოვრების სცენები დასავლეთ აფსიდში იშლება („დიოკლეტიანეს წინაშე წარმდგარი დიდმოწამე“, „ხორცის ხვეტა“, „ურმისთვალის“ სცენა და ბოლოს „თავისკვეთისა“ და „ლასიას სასწაული“), „ყრმის გამოხსნის“ სცენა წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს ტრიუმფალური გამოსახულებით სამხრეთ-დასავლეთით, საკუროთხევლის მიმდებარე აფსიდში გადაინაცვლებს¹⁹⁶. როგორც ჩანს, შემთხვევითი არც ამ სცენის რედაქციის შერჩევაა. ა. ოქროპირიძე ყურადღებას ამახვილებს ამ კომპოზიციაში ასახულ ეკლესიაზე და მას ბოჭორმის შემკულობის მრავალციკლა თხრობის მთავარ, წამყვან იდეასთან – მოელს მოხატულობაში ლაიტმოტივად გაშლილ „უფლის სახლის“ თემასთან აკავშირებს. ამ სცენის სიმბოლური კონტექსტი კიდევ უფრო მძაფრად ამ სცენის საკუროთხევლის გვერდით განთავსებაში წარმოჩინდება – ბოჭორმაში საკუროთხევლისკენ, ქრისტიანულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში სასუფეველად ნაგუდვები სივრცისაკენ, „მიმართული“ დიდმოწამის მსვლელობა თითქოს ფიზიკურადაც კი შეიგძნობა.

უბისის ხატზეც (XIII ს.) „ლასიას სასწაული“ და „ყრმის გამოხსნის“ სცენები შეწყვილებულია. ქალწულის გამოხსნის კომპოზიცია ხატის მარცხენა კუთხეშია განთავსებული, „ყრმის გამოხსნა“ კი საპირისპირო მხარეს ჩნდება. მათ შუაში კი უნიკალური კომპოზიციაა ჩართული, რომელსაც ნ. ბურჭულაძე ცხენოსანი წმ. გიორგისა და წმ. დემეტრეს სვლისა და მათი ტრაპეზის ამსახველ სცენად ასახელებს. წმ. გიორგისა და წმ. დემეტრეს ტრაპეზის თემას, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, პარალელი არსად ეძებნება. არ ჩანს არც წმ. დემეტრესა და წმ. გიორგის ნადიმის ლიტერატურული საფუძველი. ეს გამოსახულება წმინდა სიმბოლური ხასიათისა უნდა იყოს და ის უფრო ზეციური ნადიმის სიმბოლურ გამოსახულებად უნდა ვიგულისხმეთ. ზეციური ნადიმის სიმბოლური სახე საკმაოდ გავრცელებულია მარტვილთა ცხოვრებაში. წმ. გიორგის შემთხვევაში ის თითქოსდა ბუნებრივიც კია – „მიწის მუშაკის“ ნაღვაწი ყანა სიკეთის პურს იძლევა¹⁹⁷. ამიტომაც, რომ წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ საგალობლებში საკმაოდ ხშირად ჩნდება „ზეცისა ტაბლის“ სახე. უბისის გამოსახულებას თავისებურად ეხმიანება დათუნა ქვარიანის წმ. გიორგის ცხოვრების გაღვქსილი ტექსტი, სადაც ურმისთვალზე დაკვრის წინ წმ. გიორგი თავისთავს ქრისტეს ნადიმზე მიმავალ მექორწინეს უწოდებს:

*„თავს უთხრა: გიორგი, ...იესო ქრისტე მიველის, ვით მექორწინე მზანია;
მას აქვს კარი განხმული, სერობად მიდის ყმანია,
კარის დახშვამდე მიმართე, ვერ მიგისწრობენ სხვანია...“*

პ. გროტოვსკი საგანგებოდ ჩერდება ყრმის გამოხსნის ქართულ ხატზე, სადაც წარწერა „წმ. გიორგის მიერ ტყვის ხორასანიდან გამოხსნა“-ს გვაუწყებს. დიდმოწამის ცხოვრებაში აღწერილ ტრადიციულ ტოპონიმს ხატში სპარსეთის რეალური ტოპონიმი ენაცვლება. რაც ამ სცენაში ისტორიულ გამოძახილადაა მიჩნეული¹⁹⁸. ამ მხრივ, ეს ხატი გამონაკლისი არაა. წმ. გიორგის კულტის ამგვარი „გათავისება“ საინტერესოდ ჩნდება ქართულ ორიგინალურ ლიტერატურაში, სადაც ცხოვრებას ადგილობრივი სასწაულებიც კი ემატება; „გადმოქართულებულია“ ტოპონიმებიცა და პერსონაჟის

195 წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გრიგოლი კონსტანტინოპოლელ მთავარეპისკოპოსისა შესხმაი წმიდისა და ყოვლად დიდებულისა მოწამისა დიმიტრისი, ოქტომბრის მეტაფრასები, ძველი ქართული თარგმანები, თბ., 2014, გვ. 401.

196 ა. ოქროპირიძე, ბოჭორმის წმ. გიორგის..., გვ. 6-8.

197 ლ. კვიციანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 309-310.

198 P. Grotovski, Rescue of the Youth..., გვ. 27.

სახელებიც¹⁹⁹. ეს კი თავისებურად ქართველთა დამოკიდებულებას გვიამჟღავნებს დიდმოწამის ცხოვრების სრულებით ცოცხალ განცდას. ამ კონტექსტში გასახსენებელია მარტვილის ტაძრის მოხატულობის ერთი ფრაგმენტი. „დღე განკითხვის“ ვრცელ პროგრამაში (XVI ს.) სრულებით მოულოდნელად ყრმის გამომხსნელი დიდმოწამის ფიგურა ჩნდება. მის გვერდით ასახულ ცოდვილთა ჯგუფში საგანგებოდაა გამახვილებული „ავაზაკთა და მეკობრეთა“ გამოსახულებანი, რომელთა ვინაობას ამ გამოსახულებათა თავზე არსებული წარწერა გვამცნობს. მარტვილის მოხატულობის მკვლევარი, ნ. ჩიხლაძე ამ იკონოგრაფიულ „უცნაურობას“ რეალურ, ისტორიულ მოვლენებთან აკავშირებს. XVI საუკუნეში აფხაზეთის კათოლიკოსის ევდემონის თაოსნობით საეკლესიო კრება იკრიბება, რომლის განჩინებითაც „ავაზაკნი და მეკობრენი“ საგანგებო ანათემას გადასცეს. სავარაუდოდ, საეკლესიო კრებას მარტვილის ეპისკოპოსი, მოხატულობის უშუალო დამკვეთიც ესწრებოდა²⁰⁰. ამდენად, ამ ცოდვილთა ჯგუფის ასე საგანგებოდ გამოყოფა სწორედ ამ მოვლენის გამოძახილად შეიძლება ვიგულისხმობ²⁰¹. ამ სცენაში წმ. გიორგის გამოჩენა კი, ალბათ, კიდევ ერთხელ, საოცარი ძალით წარმოაჩენს ქართველთათვის „ტყვედ გამომხსნელისა და ხელისამპყრობელის“ რელურად განცდილ ძალას.

ალბათ არცაა გასაკვირი, რომ ეროვნულ წმინდანად ნაგულეები დიდმოწამის ცხოვრების ციკლში ქართული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი, „ადგილობრივი“ სცენები ჩნდებოდეს. აქ უპირველეს ყოვლისა, ტექსტუალურად უკვე XI საუკუნის ხელნაწერში დადასტურებული „სარკინოზთა სასწაულის“ სცენა უნდა გავიხსენოთ, რომელიც ბიზანტიური წრის ძეგლებისთვის უცნობია²⁰². ის მხოლოდ გამონაკლისის სახით XVI-XVII საუკუნის ხელოვნებაში ჩნდება. აღნიშნული ეპიზოდი სარკინოზთა მიერ წმ. გიორგის ხატის შეურაცხყოფის ამბავს მოგვითხრობს. გადმოცემის თანახმად, ურჯულოთა მიერ გასროლილი ისრები მათვე უბრუნდებათ. იკვისა და ფავნისის მოხატულობაში ასახული კომპოზიციები ამ სცენის უადრეს ნიმუშებს წარმოგვიდგენს. ნიშანდობლივია, რომ XII საუკუნის ეს ორი ძეგლი ამ სცენის სრულებით განსხვავებულ რედაქციას წარმოგვიდგენს (ნახ. 3). თუ იკვში ხატი ფეხზე მდგომ დიდმოწამის ფიგურას წარმოგვიდგენს, ფავნისში წმ. გიორგის ნახევარფიგურული გამოსახულებაა ასახული. განსხვავებულადაა წარმოდგენილი სარკინოზთა ფიგურებიც, უგულუბელყოფილია არქიტექტურული ფონიც. გეოგრაფიულად და ქრონოლოგიურად დაახლოებულ ძეგლებში ესოდენ განსხვავებული ვერსიების არსებობა იმის თქმის საშუალებასაც გვაძლევს, რომ ამ სცენის რედაქციები სწორედ აქ უნდა ჩასახულიყო.

საქართველოში „სარკინოზთა სასწაულის“ პოპულარობას თავისი ახსნა ეძებნება. ზოგად ანტიმუსლიმურ კონტექსტთან ერთად, ის, როგორც ჩანს, თავისთავში კონკრეტულ დოგმატურ გზავნილსაც უნდა გულისხმობდეს. ჯერ კიდევ ხატმებრძოლეობის ეპოქაში ხატთა ერთ-ერთ დასაცავ სიტყვაში წმ. იოანე დამასკელი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას „დაჭრილი“ ხატების ისტორიაზე²⁰³. ეს გადმოცემა არსებითად გამოსახულების მიღმა არსებულ არქეტიპის მნიშვნელობასთანაა დაკავშირებული. ნიშანდობლივია, რომ იკვის სცენა ამ საზრისს ფორმალურადაც ასახავს. შთაბეჭდილება ისეთია, რომ თაღის ქვეშ არა ხატია წარმოდგენილი, არამედ ფეხზე მდგომი

199 ი. სურგულაძე, *სვ. გიორგი* в грузинских верованиях..., გვ. 4

200 ნ. ჩიხლაძე, *Сцена из жития св. Георгия, Чудо с отроком в росписи XVI в. Монастыря Мартвили*. კავკასიის მაცნე, 4, 2001, გვ. 109.

201 იქვე, გვ. 109.

202 ე. Привалова, *Павниси...*, გვ. 111.

203 P. Grotowski, *Rescue of the Youth...*, გვ. 372. იხ.: Иоанн Дамаскин, Три защитительных слова против порицающих святые Иконы или изображения, Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993, გვ. 205.

დიდმოწამეა ასახული. ამიტომ, რომ თავის დროზე ნ. ტოლმაჩევესკაძას ის ტად, არამედ წმ. გიორგის ფიგურად მიუჩნევია. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან იკვის მხატვარს ის, როგორც ჩანს, სწორედ ასე ჰქონდა ჩაფიქრებული – ხატის გამოსახულებაში ნაგულისხმევი ცოცხალი არქეტიპი, რომელიც ფორმალურადაც ხატის სწავლებას ათვალსაჩინოებს (რაც მოგვიანებით ყინცვისისა თუ ბეთანიის მოხატულობებში ასახული ხატის სახდვრიდან გამოსულ ფიგურებში ცნაურდება). საქართველოსთვის, რომელიც ბიზანტიისაგან განსხვავებით, ხატთაყვანისცემის გაბმულ, მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას ინახავს, ამ თემის წარმოჩენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა²⁰⁴. მითუმეტეს, რომ მეზობელი სომხური მონოფიზიტური ეკლესია საქართველოსთან დავაში ერთ-ერთ უმთავრეს საკითხად სწორედ ხატის თაყვანისცემას აყენებს, რაც მკაფიოდ აისახება კიდევ საღვთისმეტყველო პოლემიკაშიც²⁰⁵. ამდენად, წმ. გიორგის მარტირიუმთან დაკავშირებულ ამ სასწაულში ისტორიულ-საღვთისმეტყველო კონტექსტიცაა საძიებელი; ის, როგორც ჩანს, ქართველთათვის მეზობელი სომხეთის სარწმუნოებრივ პასუხად აღიქმებოდა.

ქართულ ხელოვნებაში დადასტურებული კიდევ ერთი უნიკალური გამოსახულება შეიძლება დავასახელოთ – ეს უბისის ეგვტერის XV საუკუნით დათარიღებული მხატვრობის ერთი სცენაა (სურ. 29), სადაც წმ. გიორგის მიერ ბრმის განკურნების სასწაულია ასახული, რომელსაც ამ მოხატულობის მკვლევარი ნ. კოპაძე სახარების ტექსტში აღწერილი მაცხოვრის განკურნების ეპიზოდით შთაგონებულ გამოსახულებად მიიჩნევს²⁰⁶. წმ. გიორგის სასწაულის ეს ასპექტი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ჰიმნოგრაფიაში – დიდმოწამე სასულიერო პოეზიაში ფიზიკურ და სულიერ მკურნალადაა დასახული²⁰⁷. თუმც, ეს თემა სახვით ხელოვნებაში არც ისე პოპულარულია. წმ. გიორგის კურნების სასწაული თ. მარკ-ვაენის დაკვირვებით, პირველად მესტიის ჯვრის“ წმ. გიორგის მიერ „სიმდიდრის დარიგების“ სცენაში ჩნდება, სადაც უპოვართა შორის ყავარჯნიანი ფიგურაა ასახული, რაშიც მკვლევარი მოწაულებების თემასთან ერთად განკურნების ეპიზოდის ასახულობასაც ხედავს²⁰⁸. ნიშანდობლივია, რომ ეს ასპექტი მოგვიანო ძეგლებში კიდევ უფრო იშლება და წმ. გიორგის ცხოვრების ამ ეპიზოდში ყავარჯნიან სნეულებს ბრმების ფიგურებიც ემატება²⁰⁹. თუმც, კურნების განცალკევებულ ეპიზოდებს ნაკლებად თუ ვნახავთ.

საზრისი უბისის სცენისა აშკარაა – სარწმუნოებით ახელილი სულიერი თვალთ²¹⁰. ამ უჩვეულო სცენის შთამაგონებლად შესაძლებელია საქართველოში გავრცელებული ტრადიციაც ვიგულისხმეთ – ჩვენში წმ. გიორგის თვალის ჩინის შენარჩუნებასა და მკურნალობას შესთხოვდნენ და ცომისაგან საგანგებოდ დამზადებულ „თვალესა“ კი სწირავდნენ; ჩვეულება, რომლის მიღმაც ეთნოგრაფებისთვის წარმართობიდან მომდინარე სოლარული სიმბოლიკა იხილვება²¹¹. როგორც ჩანს, ეს ტრადიცია

204 ნ. სირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა..., გვ. 42-45.

205 მაგ., წმ. ეფთიმე მთაწმინდელის ხატის დასაცავი სიტყვა, იხ. მცირე სჯულის კანონი, გამოსაცემად მოამზადა ე. გიუნაშვილმა, თბ., 1972, გვ. 63-66. ამ საკითხის სახვით ხელოვნებაში ასახვისთვის იხ.: ე. გედევანიშვილი, კვლავ ერთი ადგილობრივი იკონოგრაფიული ტრადიციის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 6, თბ., 2004, გვ. 111-114.

206 ნ. კოპაძე, უბისის მონასტრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერის მოხატულობა. საქართველოს სიძველენი, 19, 2016, გვ. 129-130.

207 ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 152.

208 T. Mark-Weiner, დასახ. ნაშრ., გვ. 109-111.

209 იქვე, გვ. 111.

210 ნიშანდობლივია, რომ წმ. გიორგისადმი მიძღვნილ გიორგი სკილიცეს ჰიმნოგრაფიულ კანონში პოეტი დიდმოწამეს „თვალის სინათლეს“ უწოდებს. იხ.: ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 264.

211 ნ. აბაკელია, სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში..., გვ. 34.

იკონოგრაფიულად წმ. გიორგის სუჯუნისა და ჯუმათის ხატებში სამოსზე სახელ „თვალეზიან“ გამოსახულებაშიც კპოვებს გამოძახილს. უბისის შემთხვევაში საინტერესო ისაა, რომ აქაც, ისევ და ისევ, მაცხოვრისა და წმ. გიორგის სიმბოლური ანალოგიაა გამახვილებული.

ამგვარად, ქართულ ხელოვნებაში ეროვნულ წმინდანად მიჩნეული წმ. გიორგის სახვით ისტორიაში არაერთი ორიგინალური თემის დასახელებაა შესაძლებელი. ეს კი შემოქმედებითად სწორედ ეროვნული წმინდანის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესს გულისხმობს. ნიშანდობლივია, რომ წმ. გიორგის „ცხორების“ ტექსტი ერთ-ერთ ქართულ ხელნაწერში (Q 296) „ვეფხისტყაოსანსა“ დართული. ამ თხზულებათა ერთად წარმოდგენა, ალბათ, ქართველი ერისათვის წმინდა მხედრის ეროვნულ გმირად დასახვის უტყუარ საბუთად ჩნდება²¹².

ჩემს წერილს ყველა ქართველისთვის კარგად ცნობილი გადმოცემით დავასრულებ – წმ. გიორგის სხეული 365 ნაწილად დანაწევრდა და საქართველოს ყველა კუთხეში წმ. გიორგის სახელზე აგებულ სალოცავებში დანაწილდა, ამავე საზრისის მომცველია ვახუშტი ბაგრატიონის ცნობილი სიტყვები, საქართველოს ყოველ გორაკსა თუ მთაზე წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაა აგებული და ყოველი დღე ამ წმინდანის ხსენებას აღასრულებსო. ეს ის ტრადიციაა, რომელიც საოცარი ძალით მოწმობს ჩვენში წმ. გიორგის – „ზღვათა და ხმელეთის მპყრობელად“ (დათუნა ქვარიანი) მიჩნეული მთავარმოწამის კულტით მოცული დროისა და სივრცის მთლიანობას. ეს სიმბოლურად იხილვება კიდევ საქართველოს უმთავრესი ეკლესიის, მცხეთის სვეტიცხოვლის კათედრალის ფასადზე – სიცოცხლის ხის – ცხოველი სვეტის მსახურად წარმოდგენილ წმ. გიორგის ხატებაში (სურ. 30).

Ekaterine Gedevanishvili

Cult and Image of St. George in the Medieval Georgian Art

St. George is one of the universal themes, which had turned into national or “local” one in Georgia. According to the ecclesiastic tradition, he is a relative of St. Nino, Enlightener of Georgia. Church of Georgia commemorates St. George twice a year – on 6 May (his beheading) and on 23 November (his martyrdom on the wheel – in Byzantine and Georgian hymnography interpreted in connection with the Resurrection). Medieval Europeans connected the name of Georgia with St. George proper.

Oldest Georgian version of the Vita of St. George is, presumably, of the 9th c., but the preserved images are of far earlier date – namely, images of the horseman piercing a dragon on the 6th c. Khozhorna, Brdadzori (minor) High Crosses seem most likely to represent St George. Later (7th c.), the image of St. George on horseback piercing Diocletian became traditional for Georgia, as well as heraldic images of equestrian Warrior Saints – of St. George, St. Theodore and St. Demetrius. According to T. di Giorgio, this Sassanid visual formula of the political-religious triumph was given the anti-Persian connotation in Georgia. As argued by G. Chubinashvili, Diocletian was perceived as a general image of evil, as well as indication of Georgia – Byzantium opposition. G. Chubinashvili distinguishes two major types – one, representing triumphal victory and the other – a battle, enriched with many nuances, e.g., on Mravaldzali (early 11th c.) and Ilori (11th c.) reliefs St. George has long hair and beard (similar to Prophet Elijah and the Saviour, on Ilori relief St. George is represented as a judge), posture of Diocletian varies, etc., while on Urtkhvi chancel-barrier (11th c.) Diocletian is depicted beheaded and St.

212 ლ. კვირიკაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 94.

George evokes associations with Prophet David, ancestor of the Bagrationi royal family.

Significant is contribution of Georgia to the elaboration of the life cycle of St. George – as early as on Mestia processional cross (1030s), it is represented in such minute details, as is more usual for other, e.g., mural decorations of later date. St. George is the only Saint, whose life cycle is depicted on the pre-altar crosses.

The theme of St. George is most widely represented in Georgian mural painting, especially in Svaneti, where numerous images of Warrior Saints are preserved, including paired Warrior Saints on horseback, sometimes depicted on quite an unusual place (on the vault), as well as life cycle scenes of St. George; among the latter, particularly distinguished are murals of Nakipari church painted in 1130 by the royal painter Tevdore.

In Georgian art even more significant are triumphal images – more than others widely spread is Dragon Miracle (Rescue of the Princess) (in late 13th c. Achi murals it is unfolding in two episodes), which is far more rarely met with in other cultures (earliest example is 11th-12th cc. mural decoration of Adishi church of St. George); here the princess seems likely to have been associated with the Virgin and the city – with the Heavenly Jerusalem or the Christianised city; noteworthy is the scene in the 12th c. Kldemagala murals (now vanished, only a copy is preserved), in which only women are depicted as city dwellers. This finds its parallel in the 12th c. treatise “Pericopes of the Life-giving Pillar” by Catholicos Nikoloz Gulaberidze, in which emphasised is contribution of women – the Virgin, St. Nino – to the Christianisation of Georgia, in its own turn, linked with the legitimisation of King Tamar; this is also reflected in the fact that, in certain cases, Georgia was referred to as “land of women” by the Europeans. One more European name of the Georgians – “girdle Christians” – is directly derived from the Rescue of the princess, namely, the girdle by which St. George had tied the dragon. Depiction of the princess (= New Eve) with her foot put in the throat of the dragon on the 17th c. Niabi relief, as well as representing her on the cliff (symbol of the Theotokos) on Gelati sakkos, are both linked with the semantics of the Virgin. This Miracle, in a somewhat altered form, had found its way into the folklore.

Of great significance for Georgia is Rescue of the Youth, also of anti-Muslim ethos. Its earliest example (in the same church of Adishi) is laconic (the Saint with the youth and his parents); other versions are also found in Georgia – Cypriote (Bochorma), the so called Feast at Leon’s (Ikvi, Pavnisi), “Mitolenean” (Late Medieval monuments), “autonomous” (only St. George with the youth). Connection of this scene with the Salvation is indicated by its affinity with the Rescue of the Princess, its depiction next to the chancel in Bochorma, representation of unparalleled scene – Celestial Feast of St. George and St. Demetrius in-between paired images of the Rescue of the Princess and Rescue of the Youth on Ubisi icon of St. George (13th c.). “Domestication” of the subject scene is testified to by the cases of its “Georgianisation” – its linking with the localities remarkable for Georgia and its neighbouring countries (treatise by Tbeli Abuserisdze, 13th c.; inscription of the 14th c. Georgian icon, etc.).

It seems likely that Punishment of the Saracens was elaborated in Georgia (elsewhere it is known only in the 16th-17th cc. and as exceptions); two different versions of the scene are known from the 12th c. murals – Ikvi and Pavnisi – bearing anti-Iconoclast (within the general context of the epoch – anti-Monophysite) connotations. Unique is the representation of St. George Healing the Blinds in the 15th c. murals of Ubisi church annex (its antecedent is known from the Mestia Cross) – on the one hand, it is linked with the Miracles of the Saviour (N. Kopadze) and, on the other, is implicative of St. George, healer of eyes (cf., images of eyes on the vestments of the Saint on the icons of St. George from Sujuna and Jumati).



სურ. 1. ხოქორნის სტელა, წმ. მხედარი



სურ. 2. ბრდაძორის მცირე სტელა, წმ. მხედარი



სურ. 3. ბრდაძორის დიდი სტელა, წმ. მხედარი



სურ. 4. მარტვილი, დასავლეთი ფასადი, დიოკლეტიანეს მლახვრელი წმ. გიორგი და ლომთან მეზობელი სამსონი



სურ. 5. კადიშის წმ. გიორგის ეკლესია, წმ. გიორგი და წმ. თევდორე



სურ. 6. ჯაისუბანი, წმ. გიორგი



სურ. 7. დიოკლეტიანეს მლახვრელი წმ. გიორგი,
ოქრომჭედელი ასანი



სურ. 8. დიოკლეტიანეს მლახვრელი წმ. გიორგი, ოქრომჭედელი ასანი



სურ. 9. დიოკლეტიანეს მლახვრელი წმ. გიორგი, საღვერის ჯვარი



სურ. 10. დიოკლეტიანეს მლახვრელი წმ. გიორგი, საკაოს ხატი



სურ. 11. მრავალძალის ეკლესია, წმ. გიორგი და წმ. თევდორე



სურ. 12. წმ. გიორგი, იგლარის ეკლესია



სურ. 13. ურთხვის კანკელის ფილა, წმ. მხედრის გამოსახულება



სურ. 14. ბაქორმის წმ. გიორგის ხატი



სურ. 15. მესტიის ჯვარი, ზოგადი ხედი



სურ. 16. ე. წ. ლემის დროშის შუბისპირი.
 წმ. გიორგი და წმ. იონა
 წინასწარმეტყველი



სურ. 17. ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესია,
 წმ. გიორგი



სურ. 18. ნაკიფარის წმ. გიორგის
 ეკლესია, დასავლეთი კედელი,
 ურმისთვალზე ვნებისა და კერპთა
 დაღეწვის სცენები



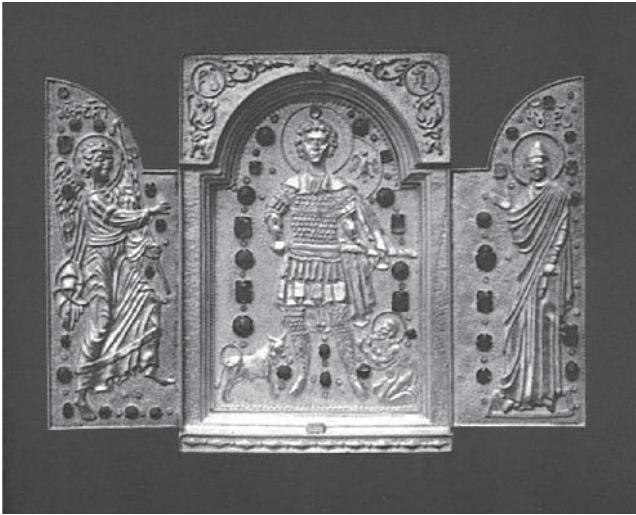
სურ. 19. გორისჯვარი. ანგელოზის მიერ წმ.
 გიორგის აღდგინების სცენა



სურ. 20. მესტიის ჯვარი, ურმის თვალის სცენა



სურ. 21. ვანის ჯვარი, წმ. გიორგის ურმის თვალზე ვნების სცენა



სურ. 22. ილორის ხატი. ილორის
ხარის სასწაული

სურ. 23. ჰადიშის წმ. გიორგის
ეკლესია, ღასიას სასწაული



სურ. 24. აჭის წმ. გიორგის ეკლესია,
სარტყელის გადაცემის სცენა

სურ. 25. აჭის წმ. გიორგის
ეკლესია, ქალაქ ღასიაში
შესვლა



სურ. 26. კლდემბადალას
ეკლესია, ღასიას სასწაული, თ.
ჯაფარიძის ასლი

სურ. 27. ნიაბის ეკლესია,
ღასიას სასწაულისა და ერმის
გამოხსნის სცენა





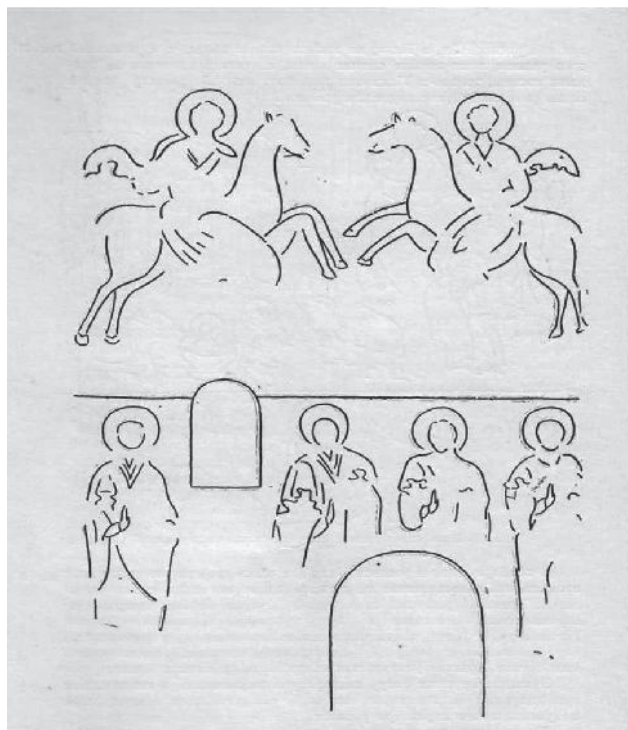
სურ. 28. იკვის წმ. გიორგის ეკლესია.
 ლასიას სასწაულისა და ყრმის
 გამოსხნის სცენა



სურ. 29. უბისის წმ. გიორგის ეკლესია, წმ.
 გიორგის მიერ ბრმის განკურნების სცენა



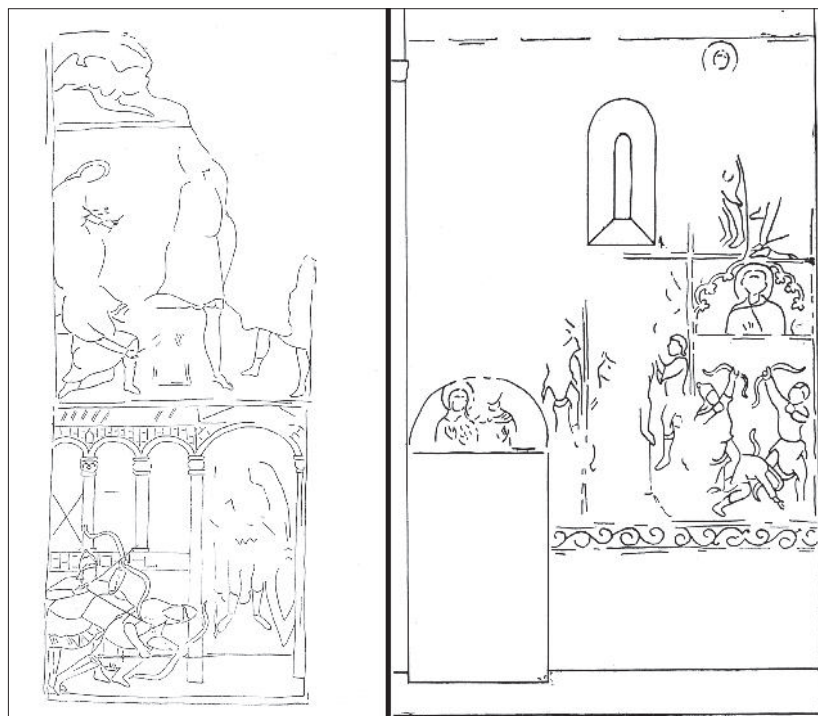
სურ. 30. სვეტიცხოვლის კათედრალი,
 სამხრეთი ფასადი, ცხოველი სვეტი და
 წმ. გიორგის გამოსახულება



ნახ. 1. ივხის ეკლესიის მოხატულობა, წმ. მხედრები



ნახ. 2. იკვის წმ. გიორგის ეკლესია, ბორბალზე წამებისა და ეშმაკის დაბორკვის სცენები



ნახ. 3. ფაენისისა და იკვის მოხატულობა, წმ. გიორგის მიერ სარკინოზთა დასჯის სცენა



გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

სვანეთის მოხატულობათა აფსიდალური სქემები (IX-XIII საუკუნეები)

საკურთხევლის, ქრისტიანული ტაძრის ამ უსაკრალურესი სივრცის, ფერწერით შემკობაზე საკმაოდ ბევრი ნაშრომია დაწერილი, რომელიც ამ მნიშვნელოვან პრობლემას ზოგადად, თუ მის სხვადასხვა ასპექტს ეხება¹. წინამდებარე წერილიც, შედარებით ვრცელი ნამუშევრის ერთი ნაწილი, მიზნად ისახავს ამ თემისადმი კიდევ ერთხელ მიბრუნებას სვანეთის ფერწერული სკოლის განვითარების ორ ეტაპზე შექმნილი მოხატულობების განხილვის მაგალითზე².

სვანეთის მოხატულობებზე დაკვირვება შესაძლებელს ხდის, თვალის მივადევნოთ იმ მრავალფეროვნებას, რომლითაც ხასიათდება აფსიდალური სქემები ამ ფერწერული სკოლის განვითარების მთელს მანძილზე და კვლავ დავრწმუნდეთ, თუ რამდენად შემოქმედებითი, ზოგ შემთხვევაში, თავისებური, ორიგინალური გადაწყვეტა შეიძლება მივიღოთ ერთი შეხედვით ტრადიციული, საუკუნეების განმავლობაში უცვლელ-სავალდებულოდ აღიარებული თუ განსაკუთრებული უპირატესობა-მინიჭებული თემებისა და მოტივების კომბინირებით ან ვარირებით. ცხადია, როცა სვანეთის ფერწერულ სკოლაზე საუბარი ყველას, უპირველეს ყოვლისა, ხემო სვანეთი, მასში შემორჩენილი

1 C. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden, 1960; Sharon E. J. Gershtel, Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary, Seattle and London, 1999; მისივე, Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary. Greek, Roman and Byzantine Studies, vol. 35, no. 2, 1994, გვ. 195-204, მისივე, Monumental Painting and Eucharistic Sacrifice, New York University, 1998; Catherine Jolivet-Lévy, Les églises byzantine de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords, Paris, 1991; თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007; H. Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983; ზ. სხირტლაძე, საბერძენის ფრესკული წარწერები, თბ., 1985, მისივე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა. თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008, მისივე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009; ი. ლორთქიფანიძე, "საიდუმლო სერობის" სცენა უბისის კედლის მხატვრობაში. საქართველოს სიძველენი, 19, 2016, გვ. 269-284; Ann Wharton Epstein, Tokali Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Cappadocia. Dumbarton Oaks Studies, vol. 22, 1986, მისივე, Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces, University Park and London, 1988; C. Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church, London, 1982, მისივე, Two Notes on the Deësis. Revue des études byzantines, 26, 1968, გვ. 311-336, მისივე, Further Notes on the Deësis. Revue des études byzantines, 28, 1970, გვ. 161-187; Gordana Babić, Christopher Walter, The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration. Revue des études byzantines, 34, 1976, გვ. 269-280; Kurt Weitzmann, The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Proceedings of the American Philosophical Society, vol. 110, no. 6, 1966, გვ. 392-405; Tania Velmans, L'art médiéval de l'Orient chrétien. Recueil d'études, Sofia, 2001, მისივე, Les peintures de l'église dite "Tanghil" en Géorgie. Byzantion, 52, 1982, გვ. 389-412; Nicole Thierry, A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadocia). Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie. Zograf, 5, 1974, გვ. 5-22; Nicole et Michel Thierry, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure. Cahiers Archéologiques, XXIV, 1975, გვ. 73-113; A. Lidov, Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054. Byzantion, 68, no. 2, 1998, გვ. 381-405.

2 გამოყენებული სქემები შესრულებულია: თ. ვირსალაძის (ნახ. 2, 4, 14-15, 20-21; ამათგან, ნეზგუნის, ჩვაბიანის, აგლისა და ჟამუშის საკურთხევლის მოხატულობის სქემები პირველად ქვეყნდება), ტ. შეფააკოვას (ნახ. 7), გ. ალიბეგაშვილის (ნახ. 5-6, 8-11, 16-19), ნ. კიტოვანის (ნახ. 3, 13), ლ. თუმანიშვილის, ნ. ცინცაბაძის (ნახ. 12), კ. ჩხაიძის (ნახ. 1) მიერ.

უამრავი მოხატულობა თუ ფერწერული ხატი ახსენდება და არავინ ფიქრობს ქვემო სვანეთზე. ერთი მხრივ, ეს, თითქოს, გასაკვირი არცაა – ქვემო სვანეთის მხატვრობის შესახებ ხომ არც ისე ბევრი რამ ვიცით, მისი სათანადოდ შესწავლა კვლავაც სამომავლო ამოცანად რჩება; ამასთან, ჩვენამდე მოღწეულ აქაურ მოხატულობათა თუ ფერწერულ ხატთა რაოდენობაც შეუდარებლად მცირეა. მაგრამ, მეორე მხრივ, “სრულიად სვანეთის” ამ ორი ნაწილის “ერთიერთ-დაშორიშორება” ხომ საკმაოდ გვიანი მოვლენაა, გარკვეული ისტორიული ვითარებით განპირობებული. . . ამდენად, მიუხედავად იმ ერთგვარი თავისებურებისა, რომლითაც აღბეჭდილია სწორედ გვიანა ხანის მოხატულობანი ქვემო სვანეთში, აუცილებელია ის მცირერიცხოვანი ფრესკული ანსამბლები, რაც ჩოლურისა და ლაშხეთის თემებში შემოგვინახა, სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების საერთო კონტექსტში განვიხილოთ – ისინი ხომ მნიშვნელოვნად ავსებს და ამდიდრებს საერთო სურათს, რაღაც ნიშნით, უფრო გასაგებს ხდის მთელს დიაპაზონს და სირთულეს იმ სულიერი და შემოქმედებითი პროცესებისა, რაც, შესაძლოა, სხვადასხვა დროს განსხვავებული ძალით, მაგრამ მაინც “წითელ ზოლად” გახდევს შუასაუკუნოვანი მხატვრობის ისტორიას სვანეთში და ამ თავისთავადი, ადვილად საცნობი “ინდივიდუალობის” მქონე ფერწერული სკოლის ერთ-ერთ აღიარებულ ნიშან-თვისებად იქცევა.

სხვების კვლავ, მეც უკვე რამდენჯერმე ვეცადე, მეჩვენებინა, რამდენად მნიშვნელოვანია იმ ტრადიციებისა თუ მიდგომების ჩამოყალიბება-დამკვიდრება, რაც სხვადასხვა ეპოქებშიც განაგრძობს არსებობა-განვითარებას სვანეთში³; ისინი იმ მუდმივ მყოფობა-შენარჩუნებულ ნიადაგად იქცევა, რომელსაც “ემყნობა” და რომელზეც გადაამუშავდება ნებისმიერი მხატვრული სიახლე, სვანეთში რომ აღწევს, ის მკვიდრი საფუძველი ხდება, რომელზეც შენდება და რომელსაც ემყარება სვანური ფერწერული სკოლის მთელი “სხეული”. ამ თვალსაზრისით, უარსებითესი სკოლის განვითარების საწყისი ეტაპია (IX-XI ს-ის დასაწყისი), რომელიც, როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, მხოლოდ ზემო სვანეთის ანსამბლებითაა მოღწეული ჩვენამდე. ცხადია, სხვასთან ერთად, ამ მხრივ, არც საქართველის შემკობის პრინციპებია გამონაკლისი.

როგორც მოგეხსენებათ, სვანეთის ადრეულ მოხატულობათა რიცხვს არა მარტო არასრული, არამედ სრული დეკორის ნიმუშებიც მიეკუთვნება, რომელთაგან უმრავლესობას სწორედ უკანასკნელნი შეადგენს. ეს თავისთავად საკმაოდ საგულისხმო თავისებურებაა საქართველოს ამ მხარისა, რადგან თუკი გავიხსენებთ, რა ვითარებაა ამავე ეპოქაში საქართველოს სხვა რეგიონებში, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ საერთო სურათი იქ სრულიად განსხვავებულია – ჩვენამდე მოღწეულ ამ დროის ანსამბლთა შორის ხომ აშკარა უმრავლესობას არასრული დეკორის ნიმუშები ქმნის⁴.

სადღეისოდ ჩვენს ხელთ არსებული ცოდნიდან გამომდინარე, სვანეთში სამ არასრულ მოხატულობაზე შეიძლება საუბარი; ესენია – **ნეზგუნის** (IX-X სს.), **ჩვაბიანის** მაცხოვრის (X ს.) და **ჰადიშის** მაცხოვრის (სავარაუდოდ, X ს.) თავდაპირველი მხატვრობა⁵. აქედან, თუკი ნეზგუნსა (ნახ. 1-2) და ჩვაბიანში (ნახ. 3-4) გვაქვს ამავე დროის

3 უფრო დეტალურად ამის შესახებ, იხ.: მ. ყენია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურების გამო. საქართველოს სიძველენი, 11, 2007, გვ. 45-58; მისივე, მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში. საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 128-151; მისივე, ადრეული ტრადიციის ასახვა XII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში. ძეგლის მეგობარი, 1, 1997, გვ. 25-39.

4 მაგ., საბერეების, დოდრქის, თეთრი უდაბნოს მოხატულობანი გარეჯში, თელივანის, წირქოლის, კუმურდოს, ერწოს სიონის, ოთხოთა ეკლესიის მხატვრობა და სხვ.

5 1990-იანი წლების დასაწყისში დაწერილ თავის ნაშრომში ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ, რომელიც ამ ბოლო დროს გამოქვეყნდა (იხ.: ნ. ალადაშვილი, ადიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა. საქართველოს სიძველენი, 20, 2017, გვ. 321-353), ნ. ალადაშვილი ამ ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობის შემორჩენილ ფრაგმენტებსაც განიხილავს და აღნიშნავს, რომ მათი დაცულობის მდგომარეობა არ იძლევა მხატვრობის “თარიღის დადგენის

ბარის მოხატულობებშიც ფართოდ გავრცელებული უფლის თეოფანიური დიდების ორ-“დარუსიანი” კომპოზიცია – ორივე შემთხვევაში გარკვეული თავისებურებებით აღბეჭდილი და მეტად თუ ნაკლებად გავრცობილი სახით წარმოდგენილი – ჰადიშში კონქი ვედრების კომპოზიციას ეთმობა, ხოლო კედლის რეგისტრს წმ. მოციქულთა ცალკე მდგომი ფიგურები იკავებს (ნახ. 5). შესაბამისად, უკვე არასრული დეკორის ნიმუშებში შეიძლება დავადასტუროთ ორი, უარსებითესი მიდგომა საკუროთხველის შემკობისადმი, როდესაც:

- ა. მთელი საკურხეველი მხოლოდ ერთ კომპოზიციას ეთმობა, თუმც კონქისა და აფსიდის კედლის გამოსახულებანი გამოყოფილია ერთმანეთისგან⁷, როგორც ეს საზოგადოდ დამახასიათებელია ამ კომპოზიციის გადაწყვეტისთვის როგორც ჩვენში, ასე აღმოსავლეთ საქრისტიანოს სხვა მხარეებში, სადაც ეს თემა განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა საკმაოდ ხანგრძლივი დროის მანძილზე.

საშუალებას, მაგრამ სავარაუდებელია, რომ იგი შესრულებული იყო უშუალოდ ეკლესიის აგების შემდეგ, XI საუკუნეში” (გვ. 333, სქ. 23). საქმე ისაა, რომ იმ დროისთვის ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესიის აგების თარიღად XI საუკუნე იყო მიჩნეული; ამავე თარიღს იზიარებდა გ. პატაშურიც (იხ.: მისი, ზემო სვანეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ტიპოლოგია. ლ. რჩეულიშვილის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 2009, გვ. 50), რომელმაც ბოლოდროინდელი კვლევის საფუძველზე, კერძო საუბარში ეს თარიღი X საუკუნით განსაზღვრა. შესაბამისად, სავსებით ვიზიარებ რა, ქ-ნი ნათელას დებულებას მაცხოვრის ეკლესიის უშუალოდ აგების შემდეგ მოხატვის თაობაზე, ხოლო ეკლესიის აგების თარიღის X საუკუნის ხანით დაზუსტებას, ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მოხატვრობის შექმნის დროს, სავარაუდოდ, X საუკუნეს მივაკუთვნებ.

- 6 ნეზგუნში, წმ. მოციქულთა რიგის ცენტრში, ღმრთისმშობლის ტრადიციული ფიგურა საგანგებოდ გამოყოფილ-აქცენტირებული ოდიგეტრიის ტიპის ჩვილადი ღმრთისმშობლის გამოსახულებითაა შეცვლილი (მოზრდილ, “მარგალიტების” რამდენიმე რიგ-შემოვლებულ მედალიონში ჩაწერილი წელზეითი ფიგურა), რაც უფლის თეოფანიური დიდების საერთო კონტექსტში განკაცების დოგმატის მიხანმიმართულ აქცენტირებას განაპირობებს, ხოლო სატრიუმფო თაღის შიდა პირს ურთიერთდაკავშირებულ მედალიონებში ჩაწერილ წინასწარმეტყველთა ნახევარფიგურების წყება ავსებს; ჩვაბიანის საკონქო კომპოზიცია უფრო მეტ ელემენტს მოიცავს – ცის სეგმენტიდან გამომავალი სხივი და სული წმინდა მტრედის სახით მაცხოვრის თავზე, მაცხოვრის საყდრის ორსავე მხარეს ცეცხლოვან ბორბლებზე შემდგარი ექვსფრთედანი ღომის, ხარის და არწივის პროტომებით ფრთებს შორის, მათ სიახლოვეს წარწერილი სამწმინდაობის ღოცვის დასაწყისი სიტყვებით, ღმრთიანი წმ. მთავარანგელოზნი და სვეროლებით ხელში, მხისა და მთვარის გამოსახულებები, ვარსკვლავიერი ცა, უფლის განმადიდებელი მფრინვადი ანგელოზები კომპოზიციის ზედა ნაწილში, უფლის მრავალშრიანი მანდარლის ორსავე მხარეს; წმ. მოციქულთა რიგში აქ ღმრთისმშობლის ფიგურა ჩართული არაა, თუმცა, სატრიუმფო თაღზე მოთავსებული წარწერა (ფსალმუნი, 92:5), ამ შემთხვევაშიც, უფლის მთელი სიდიადით წარმოდგენილი თეოფანიური დიდების კონტექსტში განკაცების დოგმატის ხაზგასმას ემსახურება. მნიშვნელოვანია წმ. მოციქულთა რიგის შემადგენლობაც, რომელიც შემორჩენილი განმარტებითი წარწერების მიხედვით ასე შეიძლება აღდგეს: სარკმლიდან ჩრდილოეთისკენ – წმ. პავლე, წმ. მათე მახარებელი, წმ. მარკოზ მახარებელი (სამივე, დახურული სახარებებით ხელში), დანარჩენი 3 წმ. მოციქულის იდენტიფიცირება, ძლიერი დახიანების გამო, შეუძლებელია; სარკმლიდან სამხრეთისკენ – წმ. პეტრე (?), წმ. ანდრია პირველწოდებული (sic!), წმ. იოანე მახარებელი (წარწერიანი გაშლილი სახარებით ხელში), წმ. ლუკა მახარებელი, წმ. იაკობ, წმ. ფილიპე. შეად., A. Zakharova, S. Sverdlova, Original Wall Paintings at the Church of the Saviour in Chvabiani (Upper Svaneti, Georgia) and Byzantine Art at the turn of the Tenth to Eleventh Centuries, Zograf, 39, 2015, გვ. 15-16. აღსანიშნავია ისიც, რომ წმ. იოანეს სახარებაზე წარწერილი ტექსტი – “სისიზინის ოცნებას და სიტყვად იგი იყო ღმრთისა თანა და ღმრთითი იყო სიტყუა[ი] იგი” (იოანე, 1:1), გადმოწერილი და წაკითხული ნ. ალადაშვილის მიერ (გ. ჩუბინაშვილის ცენტრში დაცული 1987 წ-ის მისი სადღიურო ჩანაწერი) – იოანეს სახარების ზუსტ ციტატას წარმოადგენს და, კვლავ განკაცების დოგმატის აქცენტირებას უწყობს ხელს.

- 7 ნეზგუნში – კობისებური ორნამენტით, ჩვაბიანში – სადა ზოლით.

ბ. საკონქო კომპოზიციას აფსიდის კედლის რეგისტრად ცალკე მდგომ წმინდანთა რიგი ემატება.

აქ ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ორივე ეს მიდგომა განაგრძობს არსებობას შემდგომაც და არა მარტო სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების საწყის ეტაპზე. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ისიც, რომ თეოფანიური დიდების გარდა, აქ უკვე ჩნდება ვედრება, რომელიც, აფსიდალური პროგრამების წამძლავლი თემის სახით, ინარჩუნებს მეწინავეობას სკოლის არსებობის მთელს მანძილზე.

სრული დეკორის ნიმუშები ადრეულ სვანურ მოხატულობათა ბევრად უფრო მრავალრიცხოვან ჯგუფს ქმნის, რომელთა ნაწილი თავდაპირველი სახითაა მოღწეული ჩვენამდე – როგორც **აცის, იფხისა და ჰადიშის** ჯგრაგ-ლიჩანიშის (წმ. გიორგის ეკლესია სოფლის გარეთ) ეკლესიათა მოხატულობანი (სამივე, X ს.) – უმრავლესობა კი, ფრაგმენტების სახით იხილება მათი გადამფარავი მოგვიანო მოხატულობის დაზიანება-ჩამოშლის შედეგად; ესენია – **ჟიბიანის** ლამარიას, **ფხოტრერის, ქურაშის, ფარის სეიფის I ფენის** (ყველა, X ს.) და **ლაღამის** ქვედა ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობა (XI ს-ის დასაწყ.). აქვე დავსძენ იმასაც, რომ ფრაგმენტულობის მიუხედავად, უმეტეს შემთხვევებში, ეს ანსამბლები საკმარის მასალას იძლევა საკუროთხევლის შემკულობის რეგვარობის გასარკვევად და გარკვეული დასკვნების გამოსატანად⁸.

როგორც თავდაპირველი, ისე ფრაგმენტული სახით შემორჩენილ მოხატულობებზე დაკვირვება ცხად-ჰყოფს, რომ ერთის გარდა – და ესაა აცის თარინგზელი (ნახ. 6), სადაც მთელს საკუროთხეველში წარმოდგენილია მაცხოვარი დიდებითა, ისევე და ისევე, საკმაოდ თავისებური რედაქციით⁹ – ყველა დანარჩენ მოხატულობაში აშკარა უპირატესობა ვედრების კომპოზიციას ენიჭება. აქ საგანგებოდ უნდა შევჩერდე ორ, ჩემის ფიქრით, არსებით გარემოებაზე.

პირველი და ძალზე მნიშვნელოვანი ის მრავალფეროვნებაა ვერსიებისა, რომლითაც ვედრებაა გამოსახული – შედარებით მარტივი სქემით დაწყებული, უფრო გავრცობილი, თუ ბევრ-კომპონენტის კომპოზიციების ჩათვლით. ესენია:

1. სრული ტანით, ფეხზე მდგომი მაცხოვარი და მავედრებელი წინაშემდგომნი – ჰადიში (ნახ. 7);
2. ნახევარფიგურებიანი ვედრება, თუმცა, თავისებურად გადაწყვეტილი¹⁰ – ფარის სეიფი;

8 ფრაგმენტირებულ მოხატულობათა შორის ყველაზე “ნაკლებ-ინფორმაციული” ფხოტრერისა და ქურაშის მოხატულობაა – ფხოტრერის შესახებ ისღა შეიძლება ითქვას, რომ აქ კონქში ვედრება იყო გამოსახული, როგორც სწანს ვარსკვლავიერი ცის ფონზე, რადგან გაირჩეოდა ფურცლოვანი ვერცხლით შესრულებული ვარსკვლავები, ხოლო ლორწინან მთავარანგელოზთა ფიგურები კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთებზე იყო განთავსებული, აფსიდის უშუალოდ მომიჯნავედ – მათი მკრთალი კვალი ახლაც გამოსწანს. ქურაშს რაც შეეხება, აქ თავდაპირველი მოხატულობიდან ჩანს მაცხოვრის ცენტრალური ფიგურის მხოლოდ ზედა ნაწილი, მავედრებულ წინაშემდგომთა და მრავალფეროვან ფრაგმენტები. უფრო დაწვრილებით ქურაშის მოხატულობის შესახებ, იხ. ნ. კიტოვანი, ზემო სვანეთის სოფელ ქურაშის წმ. გიორგის ეკლესიის კედლის მოხატულობის შესახებ, საქართველოს სიბეველენის ამავე ნომერში – არ შეიძლება უდრმესი მადლიერებით არ მოვიხსენიო ქნი ნინო კიტოვანი, სქემებისა და ფოტომასალის მოწოდებისთვის.

9 კონქის უდიდეს ნაწილს მაცხოვრის უზარმაზარი ნახევარფიგურა იკავებს, ხოლო ლორწინან წმ. მთავარანგელოზთა სრული ტანით ფეხზე მდგომ ფიგურებს აფსიდის მთელი სიმაღლე ეთმობა – კონქისა და კედლის ჩათვლით; მოზრდილი მრავალფეროვანი სარკმლის ორსავე მხარეს არიან განაწილებულნი – მარჯვნივ, ექვსფეროვანი და მარცხნივ, ოთხხატედი.

10 თავდაპირველი მოხატულობა აქ ძალზე დაზიანებულია, გაირჩევა მაცხოვრისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურათა ფრაგმენტები; მკვლევარნი, ვინც ამ მოხატულობას შეხებიან ხაზგასმით აღნიშნავენ, მაცხოვრის უზარმაზარი მონუმენტური ფიგურა საგრძნობლად სჭარბობს წმ. იოანეს წელზეთ გამოსახულებას და სწორედ იმიტომ, რომ წმ. იოანე ნახევარფიგურის სახითაა წარმოდგენილი, კეთდება სავსებით ლოგიკური დასკვნა, რომ აქ ნახევარფიგურებიანი ვედრება იყო გამოსახული, ხოლო სქემის თავისებურებაზე საუბრის საფუძველს იძლევა ტ. შევააკოვას დაკვირვება, რომ მაცხოვრისა და წმ. იოანეს ფიგურებს შორის ჩანს მაცხოვრის თვალ-მარგალ-

3. მაცხოვარი, მავედრებელი წინაშემდგომნი და მრავალფრთედნი, ასევე გარკვეულდითაა თავისებურებით აღბეჭდილი¹¹ - ქურაში;
4. აღსაყდრებული მაცხოვარი, მავედრებელი წინაშემდგომნი და მთავარანგელოზები, კვლავ, თავისებურად კომპონირებული¹² – იფხი (ნახ. 8);
5. აღსაყდრებული მაცხოვარი, მავედრებელი წინაშემდგომნი, მრავალფრთედნი, მთავარანგელოზნი და მოციქულნი¹³ – უბიანი, ღაღამი.

ამაზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ ადრეულ მოხატულობებში დადასტურებული ამ სქემების უმრავლესობა შემდგომ ეპოქებშიც, სკოლის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იჩენს თავს, რაზეც, უფრო დაწვრილებით, ქვემოთ იქნება საუბარი.

მეორე, არანაკლებ საგულისხმო, თვით საკურთხეველის დეკორის საერთო გადაწყვეტა, რომელიც ასევე საკმაო ვარიაციულობით ხასიათდება. ცხადია, აქ იგულისხმება ის ორი, უარსებითესი მიდგომა საკურთხეველის შემკობისადმი, რომელიც არასრული მოხატულობების განხილვისას ვახსენე. ცალ-ცალკე შეგვირდეთ თითოეულ მათგანზე.

1. საკონქო კომპოზიციის მთელს საკურთხეველში გაშლა

ამ პრინციპითაა აგებული აცის, იფხისა და ჰადიშის მოხატულობანი, ოღონდ, თუკი ჰადიშში იგი, ასე ვთქვათ, “სუფთა” სახითაა წარმოდგენილი, ანუ, მთელ საკურთხეველს მხოლოდ ვედრება იკავებს, აცსა და იფხში აფსიდალური პროგრამის შემადგენელი კომპონენტები, ამ შემთხვევაში, წმ. ეკლესიის მამათა ფიგურები, საკურთხეველიდან დარ-

იტი მოლოჯილი საყდრის სვეტის ნაწილი (შეად.: ტ. შევდაკოვა, პირველი ფენის მხატვრობა სოველ სიფის ეკლესიაში (ზემო სვანეთი), საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1960, ტ. XXIV, №6, გვ. 769; Т. Шевякова, Монументальная живопись раннегосударственного периода Грузии, Тб., 1983, გვ. 23, ასევე, Н. Аладшвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 17-18). ამჟამად, ამ დეტალების გარჩევა ძალზე ჭირს, ხოლო წინა საუკუნის ბოლოს, 1978-1979 წლებში სვიფის მოხატულობებზე ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების შემდეგ (სამუშაოებს აწამოებდა რესტავრატორთა ჯგუფი მხატვარ-რესტავრატორ გ. ჭეიშვილის ხელმძღვანელობით), მ. ბუჩუკურმა, რომელიც მათში მონაწილეობდა, კერძო საუბარში დამიდასტურა კონქში ნახევარფიგურებიანი ვედრების არსებობა, თუმცა, საყდრის არსებობა-არ არსებობაზე დაბეჯითი პასუხი ვერ გამცა. მან ასევე მისაღებად ჩათვალა ტ. შევდაკოვას ვარაუდი წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურების საკურთხეველის მომიჯნავედ, კამარის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფერდების აღმოსავლეთ მონაკვეთებში განთავსების შესახებ.

- 11 ქურაშის თავდაპირველი მოხატულობის შემორჩენილ ფრაგმენტებზე დაყრდნობით, ნ. კიტოვანი შემდგენილია ადრეულ საკურთხეველის მხატვრობას – სავარაუდოდ, მაცხოვრის ნახევარფიგურა (ცენტრის) (აცის ანალოგიით, როგორც სნანს, სარკმლის თავამდე იქნებოდა ჩამოსული) და მავედრებელი წინაშემდგომნი, რომელთა სრული ტანით წარმოდგენილი ფიგურები აფსიდის კედელზე, სარკმლის ორსვე მხარეს იყო “ჩამოგრძელებული”, ხოლო მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა შორის მრავალფრთედნი იქნებოდნენ განთავსებული. იხ. ნ. კიტოვანი, დასახ. ნაშრ.
- 12 მთელს კონქში, ფაქტიურად, აღსაყდრებული მაცხოვრის ფიგურა “ბატონობს”, მთავარანგელოზთა სრული ტანით ფეხზე მდგომი ფიგურები კონქის კედლებშია განთავსებული, ხოლო მავედრებელ წინაშემდგომთა, მათთან შედარებით უფრო მომცრო ფიგურები, აფსიდის კედელზე, სარკმლის ორსვე მხარესაა ჩამოტანილი, რის გამოც, ერთგვარად, ვედრება-მეოხებაზე მეტად აქ უფლის განდიდება ჩანს წინაშემდგომთა.
- 13 უბიანში მაცხოვრისა და მავედრებელ წინაშემდგომთა ფიგურები კონქშია განთავსებული, აღსანიშნავია ისიც, რომ კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, ღმრთისმშობელსა და მაცხოვრის საყდარს შორის მონაკვეთზე, ოთხხატედის გამოსახულებაც იხილება, შესაბამისად, მოპირდაპირე მხარესაც, ანუ, მაცხოვრის საყდრის მარცხნივ, შესაძლებელია, მრავალფრთედის კიდევ ერთი გამოსახულების არსებობაც ვივარაუდოთ, რაც ვედრების საკმაოდ გავრცობილ რედაქციაზე მიუთითებს, მით უფრო, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ლორნიან წმ. მთავარანგელოზთა და წმ. მოციქულთა ფიგურები კამარის ფერდებზეა გადანაწილებული – თითო-თითო წმ. მთავარანგელოზი და ექვს-ექვსი წმ. მოციქული თითო მხარეს. ღაღამში ამ სქემის შეკვეცილი ვარიანტი გვაქვს – თვით ღაღამის ქვედა ეკლესიის ბევრად უფრო მცირე ზომის გამო, კონქში მხოლოდ აღსაყდრებული მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა ფიგურები იყო, ხოლო კამარაზე მხოლოდ ორი ლორნიანი წმ. მთავარანგელოზი და წმ. თავ მოციქულთა თითო ფიგურა იყო გამოსახული.

ბაზშია გადატანილი¹⁴ (ნახ. 6).

II. საკონქო კომპოზიციის გარდა, აფსიდში დამოუკიდებელი კედლის რეგისტრის გაჩენა

ამგვარი გადაწყვეტა გვაქვს ჟიბიანისა და ფარის სვიფის მოხატულობებში; სხვა მოხატულობათა დაცულობის მდგომარეობა არ იძლევა იმის საშუალებას, დავაზუსტოთ, იყო თუ არა ცალკე გამოყოფილი II რეგისტრი საკუროთხვეველში და თუ იყო – რა გამოსახულებებს შეიცავდა იგი. ყოველ შემთხვევაში, არსებულ მონაცემებზე დაყრდნობით, იმის თქმა კი შეიძლება, რომ ორივე იმ მოხატულობაში, სადაც აფსიდის კედლის რეგისტრზე მსჯელობა შესაძლებელია, საკუროთხვევლის საერთო კომპოზიცია ერთმანეთისგან განსხვავებულია – თუკი ჟიბიანში აფსიდის კედლის რეგისტრს ცალკეულ ფიგურათა რიგი იკავებს, სვიფში იგი ხატისებურად საგანგებო მოჩარხობაში ჩასმული ნახევარფიგურების წყებას მოიცავს¹⁵. განსხვავებულია ამ რეგისტრის შემადგენლობაც – სვიფში წმ. მოციქულთა “ხატებს” ვხვდავთ, ხოლო ჟიბიანში უფრო სავარაუდოა აფსიდის კედლის რეგისტრში ეკლესიის წმ. მამათა რიგის არსებობა; წმ. მოციქულნი, ისევე როგორც წმ. მთავარანგელოზნი, აქ ვედრების კომპოზიციის შემადგენელ ელემენტებად გააზრებული, კამარაზეა განთავსებული. ამდენად, აქ შესაძლებელია დავადასტუროთ 2-რეგისტრიანი აფსიდალური სქემის ორი ძირითადი ვარიანტის არსებობა, სახელდობრ:

- ა. საკონქო ვედრება და წმ. მოციქულნი II რეგისტრში – სვიფი;
- ბ. საკონქო ვედრება და ეკლესიის წმ. მამანი II რეგისტრში – ჟიბიანი.

ამასაც ხაზგასმით იმიტომ აღვნიშნავ, რომ 2-რეგისტრიანი სქემის ორივე ეს ვარიანტიც მომდევნო ეპოქებში საკმაო პოპულარობით სარგებლობს სვანეთში.

ზემოხსენებულის გარდა, ნიშანდობლივია ადრეულ მოხატულობათა კიდევ ერთი თავისებურება, რომელიც მნიშვნელოვანი მგონია სვანეთში აფსიდალური პროგრამების განვითარების საერთო კონტექსტში. ესაა ვედრების შემადგენელ წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურების კამარაზე გატანა, რაც, მოგვიანებით, მეფის მხატვარ თევდორესა და მისი წრის მოხატულობებშია განმეორებული. ამ თავისებურებით ხასიათდება საკმაო რაოდენობა ადრეული ანსამბლებისა, კერძოდ: ჟიბიანი, ფხოტრერი, ფარის სვიფი და ლალამი.

ამრიგად, თავი რომ მოვუყარო ყოველივე ზემოთქმულს, შეიძლება დავასკვნა, რომ სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში ცნაურდება რიგი ნიშანდობლივი მახასიათებლებისა, რომელნიც შემდგენაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

1. ზოგადად ეპოქისთვის ნიშნული, საყოველთაოდ გავრცელებული თემატიკის მოშველიებასთან ერთად, განსხვავებული თემის შეტანაც საკუროთხვევლის მოხატულობის პროგრამაში – თეოფანიური დიდება და ვედრება.
2. მხოლოდ ადრეული ხანისთვის დამახასიათებელი თავისებურება, რაც, ერთგვარად, ადგილობრივი ტრადიციის დამკვიდრების მოწმობად შეიძლება ჩაითვალოს – კონქში წარმოდგენილი ვედრების კომპოზიციის საკუროთხვევლის ფარ-

14 აცში – დასავლეთ კედელზე, ხოლო იფში – სამხრეთ კედელზე. ეს ნიშანდობლივია, რადგან აცში, წმ. ეკლესიის მამათა დასავლეთ კედელზე გადატანით, ჩნდება ერთი ნიშანი – დასავლეთ კედლის, ასე ვთქვათ, “ავტონომიურობა”, საკუროთხვევლის pendant მისი გააზრება, რომელიც ერთგვარ თავისებურებად რჩება მომდევნო ეპოქებშიც სვანეთში.

15 ჟიბიანში კედლის რეგისტრში, ცენტრალური სარკმლის მარცხნივ, ამჟამად მხოლოდ შარავანდების კვალია ჩანს, ხოლო სვიფში 2001 წელს ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგად (რესტავრატორთა ჯგუფი მხატვარ-რესტავრატორ მ. ბუჩუკურის ხელმძღვანელობით), მთლიანად გახსნილია წმ. პეტრეს “ხატი” სარკმლის მომიჯნავედ, კედლის სამხრეთ მონაკვეთში, ასევე ჩანს კიდევ ორი “ხატის” ფრაგმენტი კედლის ჩრდილოეთ მონაკვეთშიც, რაც საშუალებას იძლევა აქ წმ. მოციქულთა ოთხი “ხატის” არსებობა ვივარაუდოთ. შეად.: Т. Шевякова, Монументальная живопись . . . გვ. 23, ასევე, Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа . . . გვ. 18.

გლებს გარეთ, კამარაზე განვრცობა.

3. ადრეულ ხანაში თავჩენილი ნიშან-თვისებები, რომელნიც შემდგომ ეპოქებშიც ჰპოვებს ფართო გავრცელებას და გარკვეულ ტრადიციათა უწყვეტობაზე მეტყველებს:
 - საკონქო კომპოზიციის მთელს საკურთხეველში გაშლა;
 - აფსიდის მოხატულობის ორ რეგისტრად განაწილება, სხვადასხვა სქემის გამოყენებით;
 - საკონქო კომპოზიციის სახით ვედრებისთვის უპირატესობის მინიჭება, თანაც მრავალფეროვანი რელაქციების მოხმობით;
 - ვედრების საკონქო კომპოზიციის შემადგენელ წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურების კამარაზე გატანა;
 - წმ. ეკლესიის მამათა ფიგურების საკურთხეველიდან დარბაზში გადატანა;
 - საკურთხეველის კედლის რეგისტრში წმინდანთა რიგის ნაცვლად, ცალკეული “ხატების” სახით მათი გამოსახვა.

სვანური ფერწერული სკოლის აყვავების ხანა (XI-XIII ს-ის დასაწ.) ყველაზე მეტი მოხატულობითაა წარმოდგენილი, რომელთა შორის განსაკუთრებული მრავალრიცხოვნებით XII საუკუნის ანსამბლები გამოირჩევა. ზოგად-ეპოქალური, არსისმიერი პრინციპული ერთობის მიუხედავად, ამ მოხატულობებში ძალზე აშკარად იგრძნობა გარკვეული ინდივიდუალური თავისებურებანი, რაც მათში გარკვეული ჯგუფების გამოყოფის საფუძველს იძლევა – საკმარისია, გავისხენოთ მეფის მხატვარ თეოდორესა (**იფრარი**, 1096 წ.; **ლაგურკა**, 1112 წ.; **ნაკიფარი**, 1130 წ.) და მისი წრის (**წვირმის** მაცხოვარი; **წვირმის** ჩობან-თარინგზელი – ორივე, XII ს-ის I ნახ.) მოხატულობანი, მიქელ მალდაკელისა (**მაცხვარიშის** მაცხოვარი, 1140 წ.) და მისი წრის (**ნეზუნის**, II ფენა; **იელი**; **ჩვაბიანის** თარინგზელი; **ლაღამის** ქვედა ეკლესია, II ფენა – ყველა, XII ს-ის II ნახ.) მოხატულობანი, ე.წ. ხალხურ მოხატულობათა ჯგუფი (**ცალდაში**; **წვირმის** ჯგრაგ-ჩობანი; **ჰადიშის** თარინგზელი – ყველა, XII ს.), ან თუნდაც თამარის ხანის მოხატულობანი (**ჰადიშის** მაცხოვარი, **ჟამუში** – ორივე, XII-XIII სს.). საერთო სურათის სისრულისთვის, არ შეიძლება დავივიწყოთ აგრეთვე ისეთი მოხატულობანი, რომელნიც ამჟამად საკმაოდ დაზიანებულია (**ჰადიშის** ჯგრაგი [სოფელში], XI-XII სს.) ან უკიდურესად ფრაგმენტირებული (**მურყმელი**, **ჩუკელის** მუჩყა-ღანშაში [ყველაზე ადრეული ქვემო სვანეთში შემორჩენილ ანსამბლთა შორის] – ორივე, XII ს.¹⁶) ან, ფაქტიურად, უკვე დაღუპულიც კი (**ვაბეში**, XII ს., **ქურაში**, II ფენა, XII ს-ის II ნახ.¹⁷).

16 ორივე შემთხვევაში, არსებითად, დასავლეთი კედლის შემამკობელი სცენებიდან შემორჩენილი – მუჩყა-ღანშაში ესაა II რეგისტრში განთავსებული შობის (რაც, თავისთავად უკვე საკმაოდ უჩვეულოა) ფრაგმენტები (სამი მოგვი ძველი წინაწვდილ ხელებში და წმ. იოსების ფიგურის ნაწილი) და ცალკეული ფიგურების ნაშთები კედლის დანარჩენ მონაკვეთებზე (I რეგისტრის დონეზე, სარკმლის მარცხნივ მდგომი ორიფიგურა, შესაძლოა, აქ ხარების სცენის არსებობაზე მიმანიშნებელიც კი იყოს). მურყმელში მთელი დასავლეთი კედლის საერთო კომპოზიციაც კი ჩანს, კერძოდ, I რეგისტრში ამაღლება, II რეგისტრში ჯვარცმა და ნათლისდება (რაც, ასევე ძალზე უცნაურია, თუმცა, იდეთ თვალსაზრისით, არა-გაუგებარი) და ამას დამატებული, ჯოჯოხეთის წარმომავლის მცირე ფრაგმენტი (წმ. წინასწარმეტყველ მეფეთა, დავითისა და სოლომონის ფიგურების ნაშთები) სამხრეთი კედლის უკიდურეს დასავლეთ კუთხეში, II რეგისტრის დონეზე. ამ მოხატულობათა შესახებ, იხ.: ე. პრივალოვა, მურყმელის «მაცხვარის» მოხატულობა უშგულში. ძველის მეგობარი, 29, 1972, გვ. 31-40; ფონდი ღია საზოგადოება – საქართველო, ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა. საანგარიშო კრებული, თბ., 1997, გვ. 50-51, ანოტაც., გვ. VI.

17 ვაბეშის მხატვრობა, ამჟამად, აღარ არსებობს – კედლებზე აქა-იქ ფერადოვან ლაქათა გაუგებარი ნაგლეჯებიდან მიმოხეული, თუმცა, როგორც ე. ჩუბინაშვილის ცენტრში დაცული ნ. აღადაშვილის საარქივო მასალიდან (სხვადასხვა დროის სადღიურო ჩანაწერები) ირკვევა, უკვე ძლიერ ფრაგმენტირებულ მოხატულობაში გაირჩეოდა ეკლესიის წმ. მამათა ფონტალური ფიგურები საკურთხეველში, სამხრეთ კედელზე მიძინება (აღმ. კედლის თაღში) და ლაზარს აღდგინება

რაც შეეხება საკუროთხევლის შემკობის პრინციპებს, სვანური სკოლის განვითარების ეს ეტაპი ხასიათდება, ერთი მხრივ, წინარე ხანაში დამკვიდრებული სქემების განმეორებით ან ახალი ელემენტებით მათი გამდიდრებით, ხოლო მეორე მხრივ, ახალი სქემების შემოტანით, რომელნიც არა მარტო ამ, არამედ მომდევნო ეპოქებშიც ჰპოვებს გავრცელებას. გარდა ამისა, ადრეულ მოხატულობათაგან განსხვავებით, რომელთა საკონქო კომპოზიციებში ერთგვარი, ასე ვთქვათ, თემატური მრავალფეროვნება შეინიშნება (იგულისხმება უფლის თეოფანიური დიდება, მაცხოვარი დიდებითა, ვედრება), ახლა კონქში ერთადერთი თემა – ვედრება ბატონობს, რაც ამ ეპოქის უარსებითეს ნიშანდობლივ თავისებურებად შეიძლება ჩაითვალოს. თუმცა, მხოლოდ ამ ერთი თემით შემოფარგვლა, როგორც უკვე ითქვა, სულაც არ ნიშნავს მისი, ასე ვთქვათ, რედაქციული რეპერტუარის “სიღარიბეს” – ახლაც გრძელდება ვედრების კომპოზიციის ვარიანტების და ბუნებრივი იქნება სწორედ მისი განხილვით ჩემი მსჯელობის დაწყება.

სიმარტივისთვის ჯერ უნდა ვახსენო ის ძველი, ცნობილი სქემები, რომელნიც ამ ეპოქაშიც მეორდება. ესენია:

1. ნახევარფიგურებიანი ვედრება – იფრარი, ლაგურკა, წვირმის ჩობან-თარინგზელი, ლაღამის ქვედა ეკლესიის II ფენა (ნახ. 9-12);
2. აღსაყდრებული მაცხოვარი და მავედრებელი წინაშემდგომნი – ჰადიშის ჯგრაგი (სოფელში), ჩვაბიანის თარინგზელი (ნახ. 13).

ამასთან ერთად, გვაქვს ძველი სქემის ახალი ელემენტებით გამდიდრებული ვარიანტებიც. ესენია:

1. აღსაყდრებული მაცხოვარი, მავედრებელი წინაშემდგომნი და მრავალფეროვანი – ძელი, ცალდაში, წვირმის ჯგრაგ-ჩობანი, ჰადიშის თარინგზელი (ნახ. 14-17), ქურაშის II ფენა, ჰადიშის მაცხოვარი (ნახ. 5).
2. ე.წ. ვედრება-ხილეა, ანუ, აღსაყდრებული მაცხოვარი, მავედრებელი წინაშემდგომნი, მთავარანგელოზნი, მრავალფეროვანი, ხეციური მხედრობა – ნაკიფარი, წვირმის მაცხოვარი, მაცხვარიშის მაცხოვარი, ჟამუში (ნახ. 18-21).

საგანგებო აღნიშვნის ღირსი მგონია ის, რომ XII საუკუნის მხატვრობაში დამკვიდრებული ეს ორივე ახალი რედაქცია ვედრებისა შემდგომაც ყველაზე ფართო გავრცელებას ჰპოვებს სვანეთში.

საკუროთხევლის დეკორის საერთო აგების თვალსაზრისით, ეს ეპოქა ბევრად მეტი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, წინარე ხანიდან მომდინარე, ხემოსხენებული ორი უარსებითესი მიდგომის ფარგლებში.

I. საკონქო კომპოზიციის მიუხედავად საკუროთხეველში გაშლა უკვე ადრეული მოხატულობებიდან ცნობილი ეს მიდგომა დასტურდება შემდეგ მოხატულობებში – ცალდაში, ჩვაბიანის თარინგზელი, წვირმის ჯგრაგ-ჩობანი და აქ საგანგებოდ უნდა შევჩერდე იმ სიახლეზე, რომელიც ცალდაშისა და წვირმის მხატვრობაში ხდება თვალს. ესაა – აფსიდალურ პროგრამაში პირი ღვთისას, მანდილიონის გამოსახულების ჩართვა¹⁸ (ნახ. 15-16).

(დას. კედლის თაღში), დასაველეთ კედელზე ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნი (სამხ. მონაკვეთი). რაც შეეხება ქურაშს, აქ, ჯერ კიდევ 2001 წელს, II ფენის საკუროთხევლისა და კანკელის მოხატულობის გარდა, შემორჩენილი იყო ჯვარცმისა და ლასია ქალაქის სასწაულის ფრაგმენტები სამხრეთი კედლის II რეგისტრში, წმ. გიორგის თავის კვეთისა და საფლავად დაღების ფრაგმენტები დასაველეთი კედლის II რეგისტრში.

18 როგორც ცნობილია, უფლის ხელთუქმნელი ხატის სწორედ საკუროთხეველში, ტრაპეზის თავზე, გამოსახვა ამ დროისთვის უკვე ფეხმოკიდებული ჩანს ჩვენში (მაგ., ძველი შუამთის მხატვრობა), თუმცა, როგორც დამაჯერებლად აჩვენა ქ. მიქელაძემ, მისი მკვიდრ ტრადიციად ქვევა ცოტა მოგვიანებით, XII საუკუნის II ნახევარსა და XIII საუკუნის დასაწყისიდან ხდება (იხ. მისი, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 3, 1991, გვ. 210-222). ამდენად, ხემოსხენებულ სვანურ მოხატულობებში მისი გაჩენა, თითქოს, გაკვირვებას არც უნდა იწვევდეს – ეს კიდევ ერთი მაგალითია იმისა, რომ

II აფსიდის მოხატულობის რეგისტრებად დანაწილება

ჯერ განვიხილოთ წინარე ხანიდან უკვე ცნობილი სქემების გამოყენების შემთხვევები, ანუ საკუთხეველში ორი რეგისტრის გამოყოფა. აქაც გვხვდება იგივე ორი ვარიანტი ამ სქემისა, რაც ადრეულ მოხატულობებში, სახელდობრ, II რეგისტრში წმ. მოციქულთა ფიგურების განთავსება ან II რეგისტრში ეკლესიის წმ. მამათა გამოსახვა. თითოეულ მათგანზე ცალ-ცალკე შევჩერდები.

1. საკონქო ვედრება და წმ. მოციქულნი II რეგისტრში

ამგვარ გადაწყვეტას ვხედავთ შემდეგ მოხატულობებში – მაცხვარიშის მაცხოვარი (ნახ. 20), ჰადიშის თარინგხელი (ნახ. 17) და ჰადიშის მაცხოვარი (ნახ. 5). ამასთან, თუკი ჰადიშის ორივე ეკლესიაში ეს სქემა უკვე ტრადიციულად ქცეული სახითაა განმეორებული¹⁹, მაცხვარიშში მასში დამატებითი ელემენტებია შეტანილი – დიდი, თვალ-მარგალიტით მოოჭვილი ჯვარი²⁰ მოციქულთა რიგის ცენტრში, სარკმლის თავზე, განმარტებითი წარწერით: “ԱՆՉ ԻՄ” – “ესო ქრისტე» და წმ. წინასწარმეტყველთა ნახევარფიგურები გაშლილი გრაგნილებით ხელში²¹ სატრიუმფო თაღის კაპიტელსა

სვანეთში, ასე ვთქვათ, ახალი «მოტივის» საკმაოდ ადრეული ნიმუშები მოგვეპოვება. უზვეულობა, ამ შემთხვევაში, იმაში მდგომარეობს, რომ, როგორც უკვე ვახსენე, ცალდაშიც და წვირმის ჯვარა-ჩობანიც ე.წ. ხალხურ მოხატულობათა ჯგუფს მიეკუთვნება და პირი ღვთისას ხატება მხოლოდ მათ მხატვრობაში გვხვდება; არსად სხვაგან ამდროის სვანეთში – არც ბრწყინვალე ოსტატთა და მათ მიმდევართა, თუ უფრო მოკრძალებულ მხატვართა ნამუშევრებში – მას ვერ ნახავთ; ქურაშში კი მის ადგილს ქრისტე-ეგემანუელის ხატება იკავებს. სამაგიეროდ, იგი კვლავ ჩნდება XIII საუკუნის, ისევე და ისევე, «ხალხურად» წოდებულ მოხატულობებში და ასევე ვერ პპოვებს ადგილს, ასე ვთქვათ, პროფესიულ მხატვრობაში. ეს უცნაური მოვლენა აშკარად რაღაც ახსნას საჭიროებს, მაგრამ ამჟამად მე ნამდვილად არ მაქვს პასუხი კითხვაზე – რას შეეძლო გამოეწვია პირი ღვთისას ხატით ასეთი დაინტერესება (თუ გნებავთ, სიყვარული) «ხალხურ» ოსტატებში და მისი სრული უგულვებელყოფა პროფესიული განსწავლის მქონე მხატვართა მიერ. იმედს ვიტოვებ მხოლოდ, რომ იქნებ მომავალმა მკვლევარებმა შესძლონ შეასაუკუნოვანი სვანეთის ამ კიდევ ერთ თავისებურებაში გარკვევა.

- 19 ჰადიშის თარინგხელში, თვით ამ მხატვრობის სპეციფიკიდან გამომდინარე, როდესაც ოსტატი საერთოდ უგულვებელყოფს მოხატულობის რეგისტრებად დაყოფის პრინციპს და არც გვერდო-გვერდ განთავსებულ სცენებს მიჯნავს ერთმანეთისგან, ანუ, საერთოდ უარს ამბობს მოსახატი არის რაიმეგვარ ჰორიზონტალურ თუ ვერტიკალურ დანაწევრებაზე, კონქსა და აფსიდის კედელზე წარმოდგენილი გამოსახულებანიც არ არის რეგისტრიეს ხაზით ერთმანეთისგან დაცალკეებულნი.
- 20 როგორც აღნიშნავს თ. ვირსალაძე, მას ოქროს მოზრდილი საწინამძღვრო ჯვრის სახე აქვს. იხ.: Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаэла Маглакели в Мацхвариши. Избранные труды, თბ., 2007, გვ. 192.
- 21 სამხრეთით გამოსახულია წინასწარმეტყველი ესაია, ხოლო ჩრდილოეთით – წინასწარმეტყველი იონა. ესაიას გრაგნილი დაზიანებულია და ტექსტი არ იკითხება, ხოლო იონას გრაგნილზე დატანილი ტექსტი ძალზე უჩვეულოა – იგი არც მისი წინასწარმეტყველების პირდაპირი ციტირებაა და არც მისი პარაფრაზი, ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით. იონას წინასწარმეტყველების ტექსტის მიხედვით, ვეშაპის მიერ შთანთქმული და მის მუცელში “გამომწვედეული” იონა “ილოცვიდა . . . უფლისა მიმართ . . . და თქვა: . . . შთამაგდე მე სიღრმესა გულსა ზღვისასა, და მდინარენი გარემომადგეს მე, ყოველნი განსაცხრომელნი შენნი და ღელვანი შენნი მე ზედაგარდამკდეს” (იონა, 2:4). შესაბამისად, იონას სიტყვები უშუალოდ უფალს მიემართება და მაცხოვრის ვნება-აღდგომის მინიშნებასაც შეიცავს. რაც შეეხება გრაგნილის ტექსტს, იგი სრულიად განსხვავებული ხასიათისაა – იონა თავად, პირველ პირში «გვიყვება» საკუთარ ისტორიას: «ԿՐՇԼՇՆ ՔՄՆՈՒՄԻՆՆ ԵՆՆԵՆ ԵՇ ԲՇԻՐԵԿԻՄԻ ԼԵԿԻՉՔՇԵՆՆ ՔԻՈՒՅԸ ՆՈՒՐԸ ՆՈՒՐԸ“, «ჩამაგდეს მე სიღრმესა ზღვისასა და მდინარენი გარემომადგეს მე დადადითა (?) დონა»; ანუ, იონას სიტყვები მისი ამბის საკმაოდ შეკვეცილი გარდათხრობაა, სიღრმეულ-თეოლოგიური მინიშნებებისგან დაცლილი – მთავარი აქ, თითქოს, უბრალოდ ამბის კონსტატაციაა, არსებითად, “მნახველისთვის” მისი გაცნობა-შეხსენება და, ამდენად, იგი არა უფალს, არამედ უშუალოდ ეკლესიაში მყოფს მიემართება. პირველ პირში «თხრობის» გარდა, არანაკლებ უცნაურია ტექსტის დამასრულებელი სიტყვაც – «დონა», თითქოს განცხადებულის დამადასტურებელი ერთგვარი «ხელმოწერა». სხვა მსგავსი შემთხვევა ჩემთვის უცნობია. იონას გრაგნილის ტექსტთან დაკავშირებით შეიძლება გავვახსენდეს მესტიის მუზე-

და კანკელს შორის მონაკვეთზე. ეს უკანასკნელი სიახლე აღსანიშნავია იმ მხრივ, რომ მას ვხვდებით არა მარტო ამ დროის სხვა მოხატულობაშიც, არამედ მოგვიანებითაც, სვანეთის ე.წ. პალეოლოგოსთა ხანის მხატვრობაში²².

2. საკონქო ვედრება და ეკლესიის წმ. მამანი II რეგისტრში

ეს ვარიანტი გვაქვს ამ დროის რანდენიმე მოხატულობაში, სახელდობრ – იფრარში (ნახ. 9), ჰადიშის ჯგრაგში (სოფელში), ეელსა (ნახ. 14) და ქურაშში (ნახ. 13)²³. ამასთან, თუკი ჰადიშში ძველი სქემის მარტივ გამეორებასთან გვაქვს საქმე, დანარჩენ შემთხვევებში, ნაცნობი სქემის ახალი ელემენტებით გამდიდრებაზე შეიძლება საუბარი. უპირველეს ყოვლისა, აქ იგულისხმება შანდლები დანთებული სანთლებით, რომელნიც ორივე მხრიდან ასრულებს ეკლესიის წმ. მამათა რიგს. მეფის მხატვარ თევდორეს მიერ შემოტანილი ეს სიახლე, რომელიც პირველად იფრარის მოხატულობაში ჩნდება, შემდეგ, ასე ვთქვათ, უსაყვარლეს მოტივად გვხვდება მის მიერ მოხატულ დანარჩენ ეკლესიებშიც²⁴. ნიშანდობლივია, რომ ეკლესიის წმ. მამათა რიგის ანთებული სანთლების მოტივით დასრულება განმეორებულია არა მარტო თევდორის მოწაფის შექმნილ წვირმის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობაში, არამედ ეელის მხატვრობაშიც, რომელიც მიქელ მადლაკელის წრეს მიეკუთვნება.

ეელში ყურადღებას იქცევს აფსიდალურ პროგრამაში კიდევ ერთი, ამჯერად მიქელ მადლაკელის მოხატულობაში დადასტურებული ახალი მოტივის დამატებაც, ანუ, მასში წინასწარმეტყველთა ფიგურების ჩართვა (ნახ. 14). ოღონდ, თუ მაცხვარიშში ისინი უშუალოდ საკურთხევის ფარგლებშია მოქცეული, ეელში ისინი მის გარეთ, აფსიდის შუბლის ქვედა მონაკვეთებზე არიან გატანილი. თუმცა, რადგან ეს ფიგურები აფსიდის შუბლზე გამოსახული შობის სცენისგან საგანგებოდ, რეგისტრის ხაზითაა გამოყოფილი, ისე ჩანს, თითქოს ისინი უფრო კონქის კომპოზიციას უნდა მიემართებოდეს, ვიდრე

უმში დაცული იონა წინასწარმეტყველის ფარწერული ხატიც (XIII ს.), რომელზედაც მას ასევე წარწერიანი გაშლილი გრაგნილი უჭირავს; მართალია, ამ შემთხვევაშიც, წარწერის ტექსტი იონას წინასწარმეტყველება არაა, მაგრამ, მაცხვარიშისგან განსხვავებით, ეს საკმაოდ ღრმა თეოლოგიური საზრისის მომცველი, ხსნა-განკაცების დოგმატთა “დაწინეილი ფორმულა” უფროა, ე.ი., ისევე, სრულად განსხვავებული ხასიათის ტექსტი. თუმცა, ეს საკითხს აქ აღარ ჩავუღრმავდები, რადგან იგი დიდად სცდება ჩვენი განხილვის საგანს და, ამკარად, საგანგებო შესწავლას იმსახურებს.

- 22 იგულისხმება ლაღამის ზედა ეკლესიის ინტერიერის მოხატულობა (XIV ს-ის შუახანა), ოღონდ იქ, მაცხვარიშისგან განსხვავებით, ამ ადგილას წმ. თაფნი მოციქულნი არიან გამოსახულნი.
- 23 იფრარში ეკლესიის წმ. მამათა რიგს 4 ფრონტალური ფიგურა ქმნის – ორი-ორი სარკმლის ორსვე მხარეს, თანაც კიდურა გამოსახულებანი, ორი მოზრდილი ნიშის თავზე მოთავსებული, მკერდამდე წარმოდგენილი, ხოლო ორი ცენტრალური კი – სრული ტანით; როგორც ჩანს, მათ ხელში დახურული სახარებები ეჭირათ; მოხატულობის დაზიანება და განმარტებითი წარწერების დაღუპვა, მათი იდენტიფიცირების საშუალებას არ იძლევა. ჰადიშში, კვლავ ფრონტალურ ეკლესიის წმ. მამათა რიგი, დახურული სახარებებით ხელში, ასიმეტრიული გადაწყვეტით ხასიათდება – სარკმლის მარცხნივ გამოსახულია წმ. ბასილი დიდი, ხოლო სარკმლის მარჯვნივ, წმ. იოანე ოქროპირი და კიდევ 1 ეკლესიის წმ. მამა, რომლის იდენტიფიცირება ვერ ხერხდება (იხ.: ა. ვოლსკაია, კედლის მხატვრობა სოფ. ადიშის წმ. გიორგის ეკლესიაში, ძველის მეგობარი, 18, 1969, გვ. 54). ეელში ეკლესიის წმ. მამათა რიგი საკმაოდ ვრცელია და 6 ფრონტალური ფიგურისგან შედგება – სამ-სამი სარკმლის ორსვე მხარეს; სამწუხაროდ, მხატვრობის მდგომარეობა მათი იდენტიფიცირების საშუალებას არ იძლევა. ქურაშში, სარკმლის ორსვე მხარეს, თითო ფრონტალური, სრული ტანით წარმოდგენილი ეკლესიის წმ. მამაა; სარკმლის მარჯვნივ მდგომი ფიგურის თავთან შემორჩენილი წარწერის ფრაგმენტი საშუალებას იძლევა იგი წმ. იოანე ოქროპირთან გავაიგივოთ, ხოლო მეორე, სარკმლის მარცხნივ მდგომი ფიგურის თავთან დარჩენილი წარწერის ფრაგმენტი კი მისი წმ. გრიგოლ დუთისმეტყველად იდენტიფიცირების საშუალებას იძლევა.
- 24 მცირე ნოუანსური სხვაობა იმაში მდგომარეობს, რომ თუკი იფრარსა და ნაკიფარში ეს მოტივი მხოლოდ საკურთხეველშია განთავსებული, ლაგურკაში, საკურთხეველის გარდა, იგი დარბაზშიც, საკურთხეველის მომიჯნავედ, სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლის თაღების აღმოსავლეთ პილასტრებზეა გამოტანილი.

ამ საუფლო დღესასწაულის სცენას. ამასვე, თითქოს, მათი პოზებიც და, ვიზუალურად კონქის დონეზე მათი განთავსებაც უნდა აღასტურებდეს.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ქურაშის ეკლესიის II ფენის მხატვრობა (ნახ. 13), რომელიც ახალი ელემენტების განსაკუთრებული სიმდიდრით გამოირჩევა და, შეიძლება ითქვას, სრულიად განცალკევებით დგას ამ დროის მოხატულობათა შორის.

უმთავრესი სიახლე აქ აფხიდის ცენტრში ქრისტე-ევმანუელის ნახევარფიგურის გამოსახვაა იმ ადგილას (სარკმელსა და ტრაპეზს შორის მონაკვეთზე), რომელსაც, ჩვეულებრივ, მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატი იკავებს. ამ სიახლის ასახსნელად, ძალზე ფრთხილი ვარაუდის სახით, ისიც ხომ არ შეიძლება გვეფიქრა, რომ ამ შემთხვევაში, უფლის განკაცების ორ ხატთაგან ერთი – ქრისტე-ევმანუელი, რომელიც საზრისის-მიერად უფრო ფართო სიმბოლიკის მომცველია²⁵ – ჩაენაცვლა მეორეს, ასე ვთქვათ, უფრო ტრადიციულს, ანუ პირი ღვთისას.

ამაზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, სვანეთში ევმანუელის ამ ადგილზე გამოსახვა, ქურაშის გარდა, მხოლოდ ლაღამის ზედა ეკლესიაში დასტურდება (XIV ს-ის შუახანა)²⁶; მაშინ როცა აქ ყველაზე ფართოდ გავრცელებული დასავლეთი კარის ლიუნეტში მისი განთავსებაა, რაც საუკუნეების მანძილზე, ერთგვარ მკვიდრ ტრადიციადაც კი ჩანს²⁷.

მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვან სიახლეს ქურაშში წმ. ეკლესიის მამათა რიგში წმ. დიაკვანთა ფიგურების ჩართვა წარმოადგენს²⁸ (ნახ. 13). დაბეჭდვით შეიძლება ითქვას, რომ ამ დროის მოხატულობებში, სვანეთში, ეკლესიის წმ. მამათა რიგში ჩართული წმ. დიაკვანთა ფიგურები მხოლოდ აქ გვაქვს, რაც, თავისთავად, დამაფიქრებელია.

ერთადერთი, რაც XI და XII საუკუნეების სვანეთის მოხატულობებში წმ. დიაკვანთა გამოსახვის შესახებ შეიძლება ითქვას ისაა, რომ წმ. პირველმოწამე დიაკვან სტეფანეს ფიგურა ჩართულია მხატვრობის საერთო პროგრამაში მეფის მხატვარ თევდორეს სამივე მოხატულობაში, ოღონდ იფარარსა და ლაგურკაში მისი ნახევარფიგურა წარ-

-
- 25 როგორც ჩვეული საფუძვლიანობით აჩვენა თ. ვირსალაძემ, ევმანუელი – სოფიას, ღვთაებრივი სიბრძნის, ერთ-ერთი იკონოგრაფიული სახეც და, შესაბამისად, მთელი მისი იდეური კონტაქტების შემცველიცაა. დაწვრილებით ამის შესახებ, იხ. თ. ვირსალაძე, X-XI საუკუნეების ზოგიერთი ტაო-კლარჯული მოხატულობა. ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 29-31.
- 26 საქართველოს სხვა რეგიონებშიც ჩემთვის ქრისტე-ევმანუელის ამ ადგილას გამოსახვის მხოლოდ ერთი მაგალითია ცნობილი – საკვირიკეს ეკლესიის ძლიერ ფრაგმენტირებული მოხატულობა (XIV ს-ის მიწურული ან, არა უგვიანეს XV ს-ის პირველი წლებისა). ამ მხატვრობის დახასიათებისა და დათარიღების შესახებ იხ.: თ. ვირსალაძე, საკვირიკეს ფრესკული მხატვრობის ფრაგმენტები. საქართველოს სიძველენი, 2, 2002, გვ. 172-182; აღსანიშნავია, რომ 1950-იან წლებში დაწერილ ამ წერილში, ქნი თინა არ აზუსტებს აფხიდის ცენტრში განთავსებული მაცხოვრის წელზეთი გამოსახულების იკონოგრაფიულ ტიპს და მხოლოდ ფრთხილ ვარაუდს გამოთქვამს აქ “ხატი მიძინებისას” არსებობის თაობაზე (იქვე, გვ. 172, 173).
- 27 ვაგისხენოთ ჰადიმის ჯგერავის (სოფელში) (XI-XII სს.), ჰადიმის თარინგზელის (XII ს.), ხეს ბარბაღის (XIII ს.), მხერის (XIV ს-ის შუახანა), ლაშთხვერის თარინგზელის (დარბაზი, XIV-XV სს-ის მიჯნა) მოხატულობანი; ასევე ფარის სეიფის XIV ს-ის მიწურულის მხატვრობა, სადაც ქრისტე-ევმანუელის ხატება ისევ კარის ლიუნეტშია წარმოდგენილი, ოღონდ არა დასავლეთი, არამედ სამხრეთი კარისაში. და თუკი ამ სახეების ღრმა, მრავალშრიანი სიმბოლიკასაც გავითვალისწინებთ, იქნებ არც ის იყოს გადაჭარბებული, ფრთხილი ვარაუდის სახით დავუშვათ, რომ სწორედ დასავლეთი კარის ლიუნეტში იგი გამოისახება, როგორც ერთგვარი “ბეჭედი” ჭეშმარიტი რწმენისა, უკანასკნელი ვიზუალური ხატება, რომელიც “მიჰყვება” ადამიანს ეკლესიის საკრალური სივრციდან საცდურითა თუ ცოდვით დამძიმებულ, თუმც კი უფლის თანამარადმყოფობისა და შეწვევის იმედით გამშვენებულ ამქვეყნიურ რეალობაში დაბრუნებისას.
- 28 მოხატულობის შემორჩენილი ნაწილები, თითქოს, იმის საშუალებას იძლევა, რომ აქ 2 წმ. დიაკვნის ფიგურა ამოვიკითხოთ – სრული ტანით, ფრონტალურად მდგომი, კედლის სამხრეთ მონაკვეთში და ფრონალური ნახევარფიგურა, კედლის ჩრდილოეთ მონაკვეთში, მოხდილი ნიშის თაგზე.

მოდგენილია კანკელზე სხვა წმინდანებთან ერთად²⁹, ხოლო ნაკიფარში – საკურთხეველი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, საკურთხეველის მომიჯნავედ, სრული ტანით, სანაწილითა და საცეცხლურით ხელში, წმ. გიორგის თავისკვეთის სცენის წინ, იგი თითქოს მოწამებრივი სიკვდილის მისაღებად განმზადებულ წმ. დიდმოწამე მეომარს უკმევსო.

3. საკონქო ვედრება და წმ. მოციქულთა და წმ. ეკლესიის მამათა შერეული რიგი II რეგისტრში

ეს მეფის მხატვარ თევდორეს კიდევ ერთი სიახლეა, რომელსაც მან თავის ბოლო ნამუშევარში მიმართა და რომელიც მისმა მოწაფემაც გაიმეორა, შესაბამისად, იგი დასტურდება ნაკიფარისა და წვირმის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობებში (ნახ. 18-19).

ამ სქემის თავისებურება ისაა, რომ აფსიდის კედლის რეგისტრის გადაწყვეტაში მკაფიო კანონზომიერება ამოიკითხება – რეგისტრის ცენტრში, სარკმლის ორსავე მხარეს, გამოსახებიან წმ. თავნი მოციქულნი, მათ შემდეგ, თითო წმ. მახარებელი და თითო ეკლესიის წმ. მამა, ხოლო რიგს, როგორც უკვე ითქვა, შანდლებში ჩადგმული თითო ანთებული სანთელი ასრულებს³⁰.

ამ სქემის ვარიაციას თევდორეს წრის კიდევ ერთ მოხატულობაში, სახელდობრ, წვირმის ჩობან-თარინგზელის მხატვრობაში (ნახ. 11) ვხედავთ და, დიდწილად, იგი თვით ეკლესიის არქიტექტურული თავისებურებებით უნდა იყოს განპირობებული³¹. ეკლესიის მცირე ზომების და საკურთხეველის კედლის ძლიერი დანაწევრების გამო, ოსტატს საკმარისი ადგილი არ ჰქონდა თევდორესეული სქემის ზუსტად გასამეორებლად და, ამდენად, იგი ეცადა ამ საკმაოდ რთულ “მოცემულობას” მისადაგებოდა – წმ. თავ მოციქულთა ნახევარფიგურები მან სარკმლის წირთხლებში განალაგა, ხოლო ეკლესიის წმ. მამათა თითო გამოსახულება ცენტრალური ნიშის ორსავე მხარეს. შესაბამისად, აქ ნაკიფარის სქემის, ასე ვთქვათ, შეკვეცილი ვარიანტი მივიღეთ.

მეფის მხატვარ თევდორეს სახელთან არის დაკავშირებული აფსიდის მოხატულობის საერთო გადაწყვეტის კიდევ ერთი სიახლე, ანუ, აფსიდის კედელზე გამოსახულებათა ორ რეგისტრად განაწილება, ე.ი., საერთო ჯამში, საკურთხეველში 3-რეგისტრიანი სქემის გაშლა.

4. საკონქო ვედრება, წმ. მოციქულნი II რეგისტრში და ეკლესიის წმ. მამანი III რეგისტრში

29 იფრარში, აღსავლის კარის აქეთ-იქით, წმ. სტეფანე (ჩრდ.) და წმ. კვირიკე (სამხ.) არიან გამოსახულნი, ხოლო ანტაბლემენტის კიდეებში, წმ. დემეტრე (ჩრდ.) და წმ. ივლიტა (სამხ.); ღაგურკაში, აღსავლის კარი ფლანკირებულია წმ. კვირიკესა (ჩრდ.) და წმ. ივლიტას (სამხ.) გამოსახულებებით, ხოლო წმ. სტეფანე (ჩრდ.) და წმ. ქრისტინე (სამხ.) ანტაბლემენტის კიდეებში არიან განთავსებულნი.

30 ორივე შემთხვევაში, აფსიდის კედლის რეგისტრში გამოსახულ წმინდანთა რიგის შემადგენლობა თითქმის იდენტურია – მახარებელთაგან, წარმოდგენილი არიან წმ. მათე და წმ. იოანე (ანუ, ახალ აღთქმაში სახარებების თანმიმდევრობიდან გამომდინარე, პირველი და ბოლო სახარებების ავტორები), ხოლო ეკლესიის მამათაგან, უცვლელად წმ. ნიკოლოზი, რომელსაც ნაკიფარში წმ. ბასილი დიდი, ხოლო წვირმში წმ. იოანე ოქროპირი (ანუ, ორი ლიტურგიის ავტორები) “ეწვეილება”.

31 საკმაოდ მცირე ზომის ეს ეკლესია, აღმოსავლეთი მხრიდან არა ნახევარწრიული აფსიდით, არამედ სწორი კედლითაა დასრულებული, რომელიც დარბაზის ერთიანად გადამხურავი კამარის ქვეშაა მოქცეული, ანუ, აქ ე.წ. ბრტყელ-საკურთხეველიან ეკლესიასთან გვაქვს საქმე. აღმოსავლეთ კედელში, გარდა ამისა, ნიშებიცაა მოწყობილი, რომელთაგან ცენტრალურში – სარკმელია გაჭრილი. ამ შემთხვევაში, კონქის როლს, აღმოსავლეთი კედლის ზედა თაღოვანი არე თამაშობს, სადაც სწორედ ვედრებაა განთავსებული, ხოლო კამარის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფერდების აღმოსავლეთი მონაკვეთები, სადაც ღორწინიან მთავარანგელოზთა ფიგურებია, ფაქტიურად, საკურთხეველის ფარგლებში აღიქმება და ამიტომ, ისინი, თითქოს ვედრების თავზე “გადმოკიდებულებად” და ზემოდან მის “მომფარგლავად” ჩანს. შეად.: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа . . . გვ. 114.

ამ გადაწყვეტას მეფის მხატვარი ლაგურკას მხატვრობაში მიმართავს (ნახ. 10) და II რეგისტრი წმ. თავ მოციქულთა და თითო წმ. მახარებლის ნახევარფიგურებს ეთმობა, ხოლო III რეგისტრში ეკლესიის წმ. მამის 4 ფრონტალური ნახევარფიგურაა განთავსებული³², რომელთა რიგი, როგორც უკვე ითქვა, შანდღებში ჩამაგრებული დანთებული სანთლების გამოსახულებით სრულდება. აქვე, ალბათ, ისიც შეიძლება დავსძინო, რომ თავისი შემადგენლობით, ლაგურკის აფსიდის კედლის რეგისტრები იმავე კანონზომიერების მაჩვენებელია, რაც ნაკიფარში, ანუ, წმ. თავნი მოციქულნი, წმ. მახარებელნი, ეკლესიის წმ. მამანი. ალბათ, ძალიან არ შევცდები, თუკი იმასაც დავუშვებ, რომ ის, რაც ლაგურკის შედარებით ვიწრო აფსიდში ორ რეგისტრად გადანაწილდა და ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამოიჯნულ, ასე ვთქვათ, “დასაფეხუროვნებულ” კომპოზიციად ჩამოინაკვთა, ნაკიფარის უფრო ფართო საკუროთხეველში ერთიან რეგისტრად გამოთლიანდა, რაც უკეთ ესადაგებოდა, ერთი მხრივ, თვით ამ ეკლესიის არქიტექტურის ხასიათს, მეორე მხრივ კი, თვით მეფის მხატვარ თევდორეს “შემოქმედებით ევოლუციას” მხატვრობის საერთო ანსამბლის მეტი გამოთლიანების მიმართულებით, რაც მთელი სიციხადით სწორედ ნაკიფარის მოხატულობაში გამოიქვლიანდა³³.

თევდორეს გარდა, საკუროთხევლის მოხატულობის 3-რეგისტრიანი სქემა გვხვდება ფერწერული სკოლის აყვავების ხანის კიდევ ერთ მოხატულობაში, ჟამუშში – რომელზეც საგანგებოდ შეგვიხსენებინებოდა – და განაგრძობს არსებობას შემდგომაც, სახელდობრ, XIII საუკუნის არა მარტო ზემო, არამედ ქვემო სვანეთის ანსამბლებშიც.

ჟამუშის საკუროთხევლის მხატვრობა (ნახ. 21) მთელი რიგი თავისებურებებით გამოირჩევა, რაც მკაფიოდ განასხვავებს მას სვანეთის არცთუ მარტო თანადროული მოხატულობებისგან. ერთი შეხედვით, აქ, თითქოს, ლაგურკის სქემის გადამღერებასთან გვაქვს საქმე – აფსიდის კონქში ვედრებაა, კედლის II რეგისტრში წმ. მოციქულთა ფიგურებია, ხოლო III რეგისტრში ეკლესიის წმ. მამათა ნახევარფიგურები. თუმცა, მთელი მსგავსება ამით ამოიწურება.

საქმე ისაა, რომ, როგორც უკვე ითქვა, კონქში აქ ვედრების სხვა რედაქცია გვაქვს, ხოლო მოციქულთა რიგი ბევრად ვრცელია, ლაგურკასთან შედარებით – 6-6 ფიგურა სარკმლის ორსავე მხარეს განაწილებული და, ლაგურკისგან განსხვავებით, სრული ტანით წარმოდგენილი. აქ, ძალაუნებურად, მიქელ მაღლაკელის მოხატული მაცხვარიშის საკუროთხეველი შეიძლება გაახსენდეს კაცს, მაგრამ, მაცხვარიშისგან განსხვავებით, სადაც, როგორც უკვე აღინიშნა, წმ. მოციქულთა რიგის ცენტრში, აფსიდის სარკმლის თავზე, მოზრდილი, ძვირფასი თვლებით მოსჭვებილი ჯვარია გამოსახული, ჟამუშში ამავე ადგილას წმ. მთავარანგელოზის ფიგურა ხვდება თვალს. ეს, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, ერთადერთი შემთხვევაა საკუროთხეველში, წმ. მოციქულთა რიგის ცენტრში წმ. მთავარანგელოზის გამოსახულების ჩართვისა³⁴, რასაც ეკლესიის პატრონის თემის აქცენტირების სურვილით ვერ ავხსნით, რადგან ჟამუშის XI საუკუნის პირველ ნახევრის ეკლესია ოდითგან მაცხვარის სახელობისაა³⁵.

32 II რეგისტრში, სარკმლის მარჯვნივ, წმ. პეტრესა და წმ. იოანე მახარებლის, ცენტრისკენ 3/4-ით შებრუნებული ნახევარფიგურებია შემორჩენილი, ხოლო III რეგისტრის გამოსახულებათაგან, კედლის სამხრეთ მონაკვეთზე, ერთის კვალი იკითხება.

33 ამ საკითხის დეტალური ანალიზი იხ: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966, გვ. 58-61; შეად.: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 80, 85-90.

34 ამასთან დაკავშირებით, საინტერესო მგონია ღეშტერის კაიშე-თარგლეზერის ეკლესიის მოხატულობა (XIV ს-ის მიწურული), სადაც აფსიდის კედლის II რეგისტრში, წმ. მოციქულთა რიგის თავში, სარკმლის ორსავე მხარეს, სამხედრო სამოსში გამოწყობილი წმ. მთავარანგელოზნი არიან გამოსახულნი – ჩრდილოეთით, წმ. მიქელ, ამოწვდილი მახვილით მარჯვენა ხელში და ქარქაშით მარცხენაში, ხოლო სამხრეთით, წმ. გაბრიელ, ლაბარუმის (?) მაგვარი გრძელი კვერთხით მარჯვენა ხელში.

35 ეკლესიის აგების თარიღისთვის იხ.: რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, ზემო სვანეთის ხუროთმოძ-

მეორე, გამორჩეული თავისებურება ჟამთაშორის აფსიდის კედლის II რეგისტრის და აწვევების, წმ. დიაკვანთა ფიგურების აფსიდის სარკმლის წირთხლებზე გამოსახვაა. აქ ამაზე საგანგებოდ იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ აფსიდის სარკმლის უდიდესი ნაწილი II რეგისტრის ფარგლებშია მოქცეული – რეგისტრების გამყოფი ხოლი სარკმლის ქვედა ნაწილზე გადის³⁶ და ამიტომ წმ. დიაკვანთა ფიგურები, არსებითად, წმ. მოციქულთა რიგში ჩართულად აღიქმება³⁷, რაც, თავისთავად, მეტად უჩვეულოა, რადგან, როგორც ცნობილია, წმ. დიაკვანნი, როგორც წესი, წმ. მამათა რიგის დამასრულებლად გამოისახებიან ხოლმე³⁸.

თუმცა, ჟამთაშორის სქემის უცნაურობა არც ამით ამოიწურება. აფსიდის კედლის III რეგისტრში განთავსებული ეკლესიის წმ. მამათა გამოსახულებანი (3-3 სარკმლის ორსავე მხარეს), საკურთხევლის ფარგლებს გარეთაცაა გამოტანილი და კანკელის მოელს ანტაბლემენტს იკავებს, სადაც, აღსავლის კარის ორსავე მხარეს, 4-4 ნახევარფიგურაა განაწილებული. აქ ორი რამაა განსაკუთრებით აღსანიშნავი:

- პირველი: ესაა, რამდენადაც ვიცი, ერთადერთი შემთხვევა კანკელზე ეკლესიის წმ. მამათა გამოსახვისა სვანეთში და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საკურთხევლის უშუალო გაგრძელებად თუ ნაწილად კანკელის გააზრებისა;
- მეორე: ჟამთაშორის, საერთო ჯამში, ეკლესიის წმ. მამათა 14 ფიგურა გამოდის

ღვრული ძეგლები. საქართველოს სიძველენი, 16, 2013, გვ. 343-344; გ. პატაშური, დასახ. ნაშრ., გვ. 54. რ. ყენია, ნ. აღადაშვილი, ზემოსვანეთი. შუა საუკუნეების ხელოვნება. გზამკვლევი. საქართველოს მეგზური II, თბ., 2000, გვ. 67. რაც შეეხება მის სახელობას, სვანეთის ისტორიული საბუთები, სახელდობრ, ერთობილი სვანეთის ხევისა («დაწერილი ერთობილი სვანეთის სვევისა მებეგრებისადმი»), სეტის ხევისა («დაწერილი გერყუნის მესისხლეთა ფალიანებისა და გორილიანებისადმი»), «დაწერილი მჯაფარიანთა ხერეგვიანებისა და იოსელიანებისადმი», «დაწერილი ამსაჯან-ობზეგ იოსელიანისა ივანე სეტიელისადმი», «დაწერილი ჩხეტი მაჭავარიანისა ავირიანის მესისხლე სეტიელებისადმი», დაწერილი ქურდიანებისა ფალიანებისადმი», «დაწერილი მობეჩვიანებისა ჯაფარიძეებისადმი», «წიგნი სეტის და მულახის თემების ერთპირობისა და თანადგომისა») და მულახ-მუჟალის ხევისა («დაწერილი მულახის მაცხოვრის საყდრისშვილთა ერთობისა», «დაწერილი იოსელიანთა და ფალიანთა ერთპირობისა», «წიგნი მულახელებისა სეტიელებისადმი»), თვით ეკლესიაში შემორჩენილი გრაფიკები (ვინმე გიორგის 2 სავედრებელი გრაფიტი), ასევე ამ ეკლესიისთვის შენაწირი ჭედური ხატები და სხვა ნივთები (მაცხოვრის 2 ხატი, ჩვილდედ ღმრთისმშობლის ხატი, ვერცხლის სურა, ოქროქსოვილი ხავერდის დროშა), საშუალებას იძლევა დავასკვნათ, რომ XIV ს-ის II ნახევრიდან მაინც, ჟამთაშორის ეკლესიის მაცხოვრისადმი «ძიღვენა» დოკუმენტურად არის დადასტურებული და ეკლესიის სახელობა XVII საუკუნის ჩათვლით უცვლელი რჩება (იხ.: ვ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, ტ. I, თბ., 1986, №11, გვ. 112; №114, 196-197; №117, გვ. 199; №95, გვ. 181; №99, გვ. 184-185; №112, გვ. 195; №119, გვ. 200-201; №60, გვ. 154-155; №129, გვ. 208-209; №133, გვ. 211; №130, გვ. 209-210; ტ. II, თბ., 1988, №176, გვ. 343; №177, გვ. 345; ექ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლენხუმ-სვანეთში 1910 წელს. დაბრუნება, ტ. 2, თბ., 1991, №2, გვ. 287-288; №3, 289-290; №4, გვ. 290-291; №7, გვ. 293-294). აქვე იმასაც დავსძენ, რომ ჟამთაშორის კიდევ ერთი მაგალითია XI საუკუნეში აგებული ეკლესიის მოგვიანებით, ამ შემთხვევაში, თამარის ეპოქაში, მოხატვისა. არსად, მოხატულობის ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, მხატვრობის ქვედა, ეკლესიის აგების თანადროული, ფენა არ იხილვება. შეად., იგივე მოვლენა XIII საუკუნის ზემო და ქვემო სვანეთის რიგ მოხატულობათა შემთხვევაში.

- 36 ფაქტიურად, მხოლოდ სარკმლის ქვედა, დახლოებით, 1/3 იჭრება III რეგისტრში.
- 37 ამასთან დაკავშირებით შეუძლებელია არ გავგახსენდეს თანდღის XIII საუკუნის მოხატულობა, სადაც წმ. დიაკვანნი ასევე საკურთხევლის სარკმლის წირთხლებში განლაგებულნი, უშუალოდ წმ. მოციქულთა რიგის (აფსიდის კედლის II რეგისტრი) ნაწილად არიან ქცეულნი, რასაც წმ. დიაკვანთა და წმ. თავ მოციქულთა ურთიერთ-მიმართული პოზებიც შეამტკიცებს – წმ. დიაკვნებისკენ ოდნავ თავდახრილი წმ. პეტრე და წმ. პავლე, თითქოს, მათ ნაუბარს არიან მიყურადებულნი. შეად.: მ. ყენია, ზემო სვანეთი. შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ., 2010, ტ. 1, გვ. 167.
- 38 მხატვრობის ძალზე ცუდი დაცულობა და განმარტებით წარწერათა უქონლობა, შეუძლებელს ხდის როგორც ეკლესიის წმ. მამათა, ისე წმ. დიაკვანთა იდენტიფიკაციას და თუნდაც პიპოთეტიური ვარაუდების გამოთქმას ეკლესიის წმ. მამათა ასეთი სიმრავლის ასახსნელად.

ჩართული მხატვრობის პროგრამაში. ესეც, რამდენადაც ვიცი, სრულფასოვანი გამოჩენილი მაგალითია ეკლესიის წმ. მამათა ესოდენ ვრცელი რივის სვანეთში. ეს თავისებური სქემა, ანუ, ეკლესიის წმ. მამათა ვრცელი რიგი, ჟამუშის გარდა, მოგვიანებით, XIII საუკუნის კიდევ ერთ მოხატულობაშიც შეორდება (მამის მაცხოვრის ეკლესია).

ვიდრე დავასრულებდე საუბარს სვანური ფერწერული სკოლის აყვავების ხანის აფსიდალური სქემების თავისებურებებზე, უნდა ვახსენო წინარე ხანის მოხატულობებში დადასტურებული კიდევ ორი ნიშანი, რომელიც სკოლის განვითარების ამ ეტაპზეც არსებობს.

I. ვედრების შემადგენელ წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურების გატანა კამარაზე

ამგვარ გადაწყვეტას ვხვდებით იფრარისა და წვირმის ჩობან-თარინგზელის მოხატულობებში. ოღონდ წვირმში, ღორონიანი მთავარანგელოზნი კამარის არა მარტო აღმოსავლეთ მონაკვეთზე არიან წარმოდგენილნი, როგორც იფრარში, არამედ დასავლეთ მონაკვეთზეც, რაც ეკლესიის პატრონის თემის ტრადიციული აქცენტირებით აისხნება³⁹.

II. ეკლესიის წმ. მამათა ფიგურების გატანა დარბაზში

ეს თავისებურება ნეზუნის II ფენის მხატვრობაში გვხვდება, რაც, ალბათ, იმით შეიძლება აიხსნას, რომ საკურთხევლის თავდაპირველი მოხატულობა ხელუხლებლად იქნა დატოვებული, ხოლო ეკლესიის წმ. მამათა სამი ფიგურა, რომელთა ჩართვა მოხატულობის პროგრამაში აუცილებლად იქნა მიხნეული, დარბაზში, დასავლეთ კედელზე განათავსეს⁴⁰. ნიშანდობლივია, რომ ეს მოვლენა, ანუ, ეკლესიის წმ. მამათა ფიგურების საკურთხევლიდან დარბაზში გატანა, XIII საუკუნის სვანეთის მხატვრობაშიც იჩენს თავს (წვირმის თარინგზელ-ზაგარის ეკლესიის მოხატულობა).

ამრიგად, რომ შევაჯამო, შეიძლება ითქვას, რომ სვანური ფერწერული სკოლის აყვავების ხანის მოხატულობებშიც შეიძლება გამოიყოს რიგი დამახასიათებელი ნიშნებისა, რომელნიც შემდგენიერად შეიძლება დაჯგუფდეს:

1. წინარე ეპოქიდან მომდინარე, ამ ეპოქაში თავჩენილი გადაწყვეტები, რომელიც შემდგომშიც განაგრძობს არსებობას, სახელდობრ:
 - საკონქო კომპოზიციის მთელს საკურთხეველში გაშლა;
 - აფსიდის მოხატულობის 2-რეგისტრიანი სქემა ეკლესიის წმ. მამათა რიგით კედლის რეგისტრში;
 - ეკლესიის წმ. მამათა ფიგურების საკურთხევლიდან დარბაზში გატანა.
2. წინარე ხანიდან ამ ეპოქაში გადმოსული თავისებურებანი, რომელნიც აქვე ასრულებს არსებობას და სკოლის განვითარების მომდევნო ეტაპებზე აღარ ჩნდება, ნიშანდობლივ:
 - აფსიდის მოხატულობის 2-რეგისტრიანი სქემა წმ. მაცოქულთა რიგით კედლის რეგისტრში;
 - ვედრების კომპოზიციის შემადგენელ წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურების კამარაზე გატანა;
 - საკონქო კომპოზიციის სახით ნახევარფიგურებიანი ვედრების შერჩევა.
3. სიახლენი, რომელიც ამ ეპოქაში ჩნდება და შემდგომშიც ფართო გავრცელებას ჰპოვებს, იგულისხმება:
 - საკონქო კომპოზიციად მხოლოდ ვედრებისთვის უპირატესობის მინიჭება;
 - ვედრების კომპოზიციის გარკვეული რედაქციების განსაკუთრებული პოპ-

39 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа . . . გვ. 114-115.

40 კიდევ ერთი, მოგვიანო, მაგალითი საკურთხევლის pendant დასავლეთი კედლის გააზრებისა.

- უღმარობა (ვედრება-ხილვა; ვედრება მრავალფეროვან და წმ. მთავარანგელოზთა გელაზთა ფიგურებით);
- აფსიდის მოხატულობის 3-რეგისტრიანი სქემა;
 - პირი ღმრთისას გამოსახულების ჩართვა აფსიდის მოხატულობის პროგრამაში;
 - წმ. დიაკვანთა ფიგურების ჩართვა ეკლესიის წმ. მამათა რიგში;
 - წმ. დიაკვანთა ფიგურების ჩართვა წმ. მოციქულთა რიგში.
4. თავისებურებანი, რომელნიც მხოლოდ ამ ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი, ესენია:
- აფსიდის კედლის რეგისტრში წმ. მოციქულთა და ეკლესიის წმ. მამათა შერეული რიგის განთავსება;
 - აფსიდის კედლის რეგისტრის შანდლებში ჩადგმული ანთებული სანთლების გამსახულებით დასრულება.

ამრიგად, როგორც განხილული მასალა გვიჩვენებს, საკურთხევლის მოხატვისას გამოყენებული სქემები სვანეთში გარკვეული მრავალფეროვნებით ხასიათდება, რაც თითქოს “თვალხილულად” წარმოაჩენს ამ ფერწერული სკოლის უარსებითეს მახასიათებლებს – ძველის, ტრადიციულისადმი ერთგულებასა და სიახლეების მიღება-გადაღმუშაებისთვის ღიაობას.

Marine Kenia

Apsidal Schemes of Svaneti Murals (9th-early 13th c.)

Numerous mural decorations of Svaneti (western Georgia highlands) are marked with great diversity and creativity, which is also confirmed by the seemingly traditional schemes in the chancel, the most sacred part of the Christian church.

Group of earliest (9th-early 11th cc.) murals comprise samples of both, incomplete decoration (i.e., with the apse painting only – Nezguni, 9th-10th cc.; Chvabiani church of the Saviour and Hadishi church of the Saviour, both 10th c.) and complete decoration (Atsi, Ipkhvi, Hadishi Jrag-Lichanishi [church of St. George outside the village] and fragmented ensembles – Zhibiani church of the Virgin [first layer], Pkhotreri [first layer], Kurashi [first layer], Pari Svipi [first layer], all 10th c. and initial murals of Lagami lower church, early 11th c.).

Conch compositions of these murals are as follows: a. Majestas Domini arranged in two tiers (Nezguni, Chvabiani); b. Christ in Majesty (Atsi); c. Deesis (several versions are found: 1. three full-length figures – Hadishi church of St. George); 2. Enthroned Saviour, the Intercessors [the Virgin and St. John the Baptist], Archangels – Ipkhvi; 3. Enthroned Saviour, the Intercessors, Archangels, multi-winged Angelic beings, St. Apostles – Zhibiani, Lagami [Archangels and St. Apostles are depicted on the naos vault]; 4. peculiar versions – Enthroned (?) Saviour and half-figures of the Intercessors – Svipi; half-figure of the Saviour, full-length figures of the Intercessors and multi-winged Angelic beings – Kurashi; hardly identifiable versions, due to the damage – Hadishi church of the Saviour, Pkhotreri).

As far as the general arrangement of the apse mural decoration is concerned, following schemes are found: a. conch composition unfolded in the entire chancel (Nezguni, Chvabiani, Atsi, Ipkhvi, Hadishi church of St. George, Kurashi; in Atsi and Ipkhvi Holy Bishops are depicted in the naos); b. separate tier on the apse wall with: 1. a sequence of St. Apostles (Hadishi church of the Saviour); 2. a sequence of

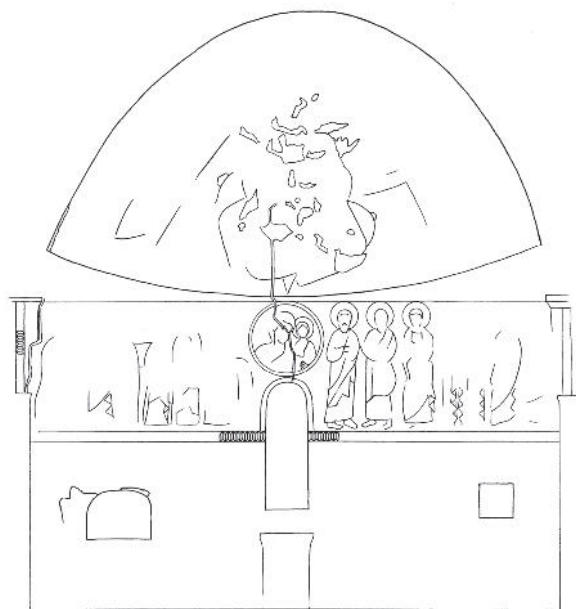
icon-like half-figures of St. Apostles (Svipi); 3. a sequence of Holy Bishops (Zhibiani).

Late 11th-early 13th cc. is the period of efflorescence of Svaneti school of painting presented by the highest number of ensembles, among which the 12th c. murals predominate.

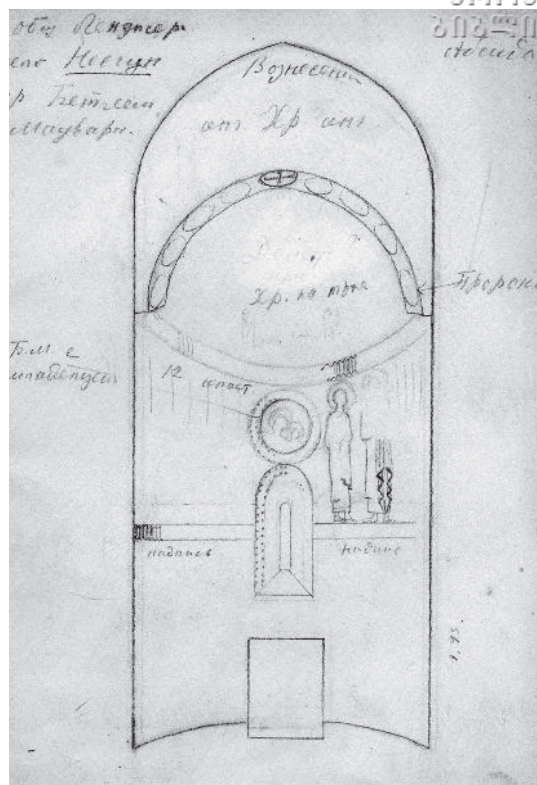
As far as the themes are concerned, preference is given to Deesis as the conch composition. Applied are already known schemes: a. three half-figures (Iprari, 1096, Lagurka, 1112 – both painted by the royal painter Tevdore; Tsvirmi Choban-Taringzeli church [church of the Archangels in Chobani Quarter], first half of the 12th c., Tevdore circle; Lagami [second layer of murals in the lower church], second half of the 12th c., Mikel Maglakeli circle); b. Enthroned Saviour and the Intercessors (Hadishi church of St. George [in the village], 11th-12th cc.; Chvabiani church of the Archangels, second half of the 12th c, Mikel Maglakeli circle). New versions are also found: a. Enthroned Saviour, the Intercessors and Angelic beings (Yeli, second half of the 12th c., Mikel Maglakeli circle; Kurashi, second layer, late 12th c.; Tsaldashi, 12th c., “vernacular” murals; Tsvirmi Jrag-Chobani [church of St. George in Chobani Quarter], 12th c., “vernacular” murals; Hadishi church of the Saviour [second layer], 12th-13th cc.); c. the so called “Deesis-Vision”, i.e., Enthroned Saviour, the Intercessors, Archangels, multi-winged Angelic beings, Angelic Choirs (Nakipari, 1130, painted by the royal painter Tevdore; Tsvirmi church of the Saviour, first half of the 12th c., Tevdore circle; Matskhvarishi church of the Saviour, 1140, painted by Mikel Maglakeli; Zhamushi, 12th-13th cc.). The latter two versions, later on, became most widespread in Svaneti.

As far as the general arrangement of the chancel painting is concerned, both old approaches are met with: I. conch composition unfolded in the entire chancel (Chvabiani church of the Archangels; Tsaldashi; Tsvirmi church of St. George; in two latter murals Mandylion is added); II. apse mural decoration divided into tiers; two variants are discernible here: a. old, two-tier scheme represented by three sub-types: 1. with the sequence of St. Apostles (Matskhvarishi [here, the Cross in the centre and half-figures of Prophets are added]; Hadishi church of the Archangels; Hadishi church of the Saviour); 2. with the sequence of Holy Bishops (Iprari; Hadishi church of St. George [in the village]; Yeli [here, Prophets are depicted above the apse]; Kurashi [here, half-figure of Christ-Emmanuel and St. Deacons are added]; in Iprari, Nakipari, Tsvirmi church of the Saviour and Yeli, the II tier images are flanked by the “lit candles”); 3. with the combined sequence of St. Apostles and Holy Bishops (Nakipari; Tsvirmi church of the Saviour; Tsvirmi church of the Archangels); b. new, three-tier scheme with St. Apostles on the II tier and Holy Bishops on the III tier (Lagurka [both tiers bear half-figure images; “lit candles” flanking the images are also found here]; Zhamushi [here, Archangel Michael is depicted in the centre of sequence of St. Apostles, St. deacons are placed in the window jambs and sequence of Holy Bishops continues on the entablement of the chancel-barrier]).

It should be noted that two more, old motifs are also discernible in this epoch: a. “moving” the Archangels from the conch to the naos vault (Iprari; Tsvirmi church of the Archangels); b. depiction of the Holy Bishops on the naos wall (Nezguni, [second layer], second half of the 12th c., Mikel Maglakeli circle).



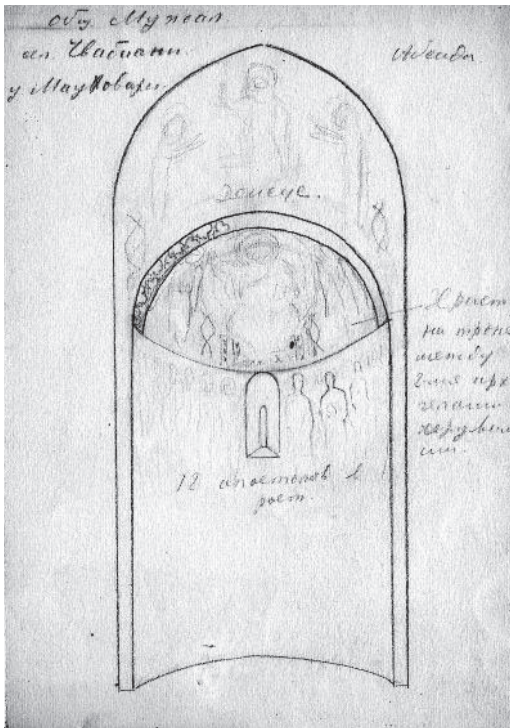
ნახ. 1. ნეზუნის საკუროხევის
მოხატულობა. სქემა კ. ჩხაიძე



ნახ. 2. ნეზუნის საკუროხევის
მოხატულობა. სქემა თ. ვირსალაძე



ნახ. 3. ჩვაბიანის საკუროხევის მოხატულობა. სქემა ნ. კიტოვანი



ნახ. 4. ჩვაბიანის საკუროთხევლის მოხატულობა. სქემა თ. ვირსალაძე



ნახ. 5. ჰადიმის მაცხოვრის საკუროთხევლის მოხატულობა. სქემა გ. აღიბეგაშვილი



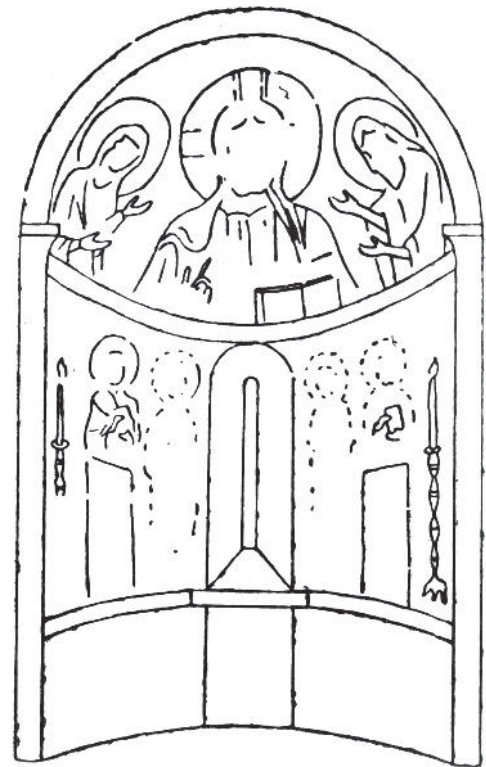
ნახ. 6. აცის საკუროთხევლისა და დასავლეთი კედლის მოხატულობა. სქემა გ. აღიბეგაშვილი



ნახ. 7. ჰადიშის ჯგრაგ-ლიხანიშის საკუროხეველის მოხატულობა. სქემა ტ. შვეფაკოვა



ნახ. 8. იფხის საკუროხეველის მოხატულობა.
სქემა გ. ალიბეგაშვილი



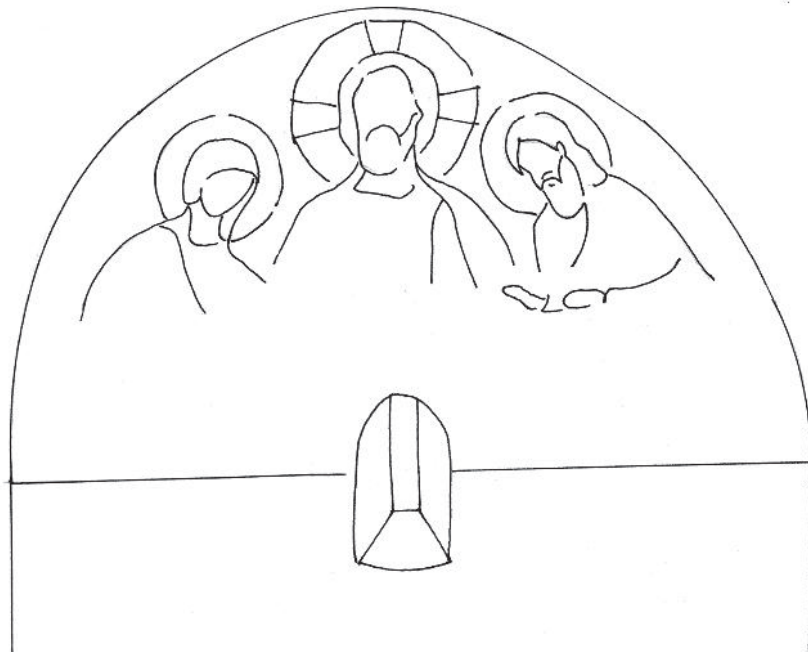
ნახ. 9. იფარარის საკუროხეველის
მოხატულობა. სქემა გ. ალიბეგაშვილი



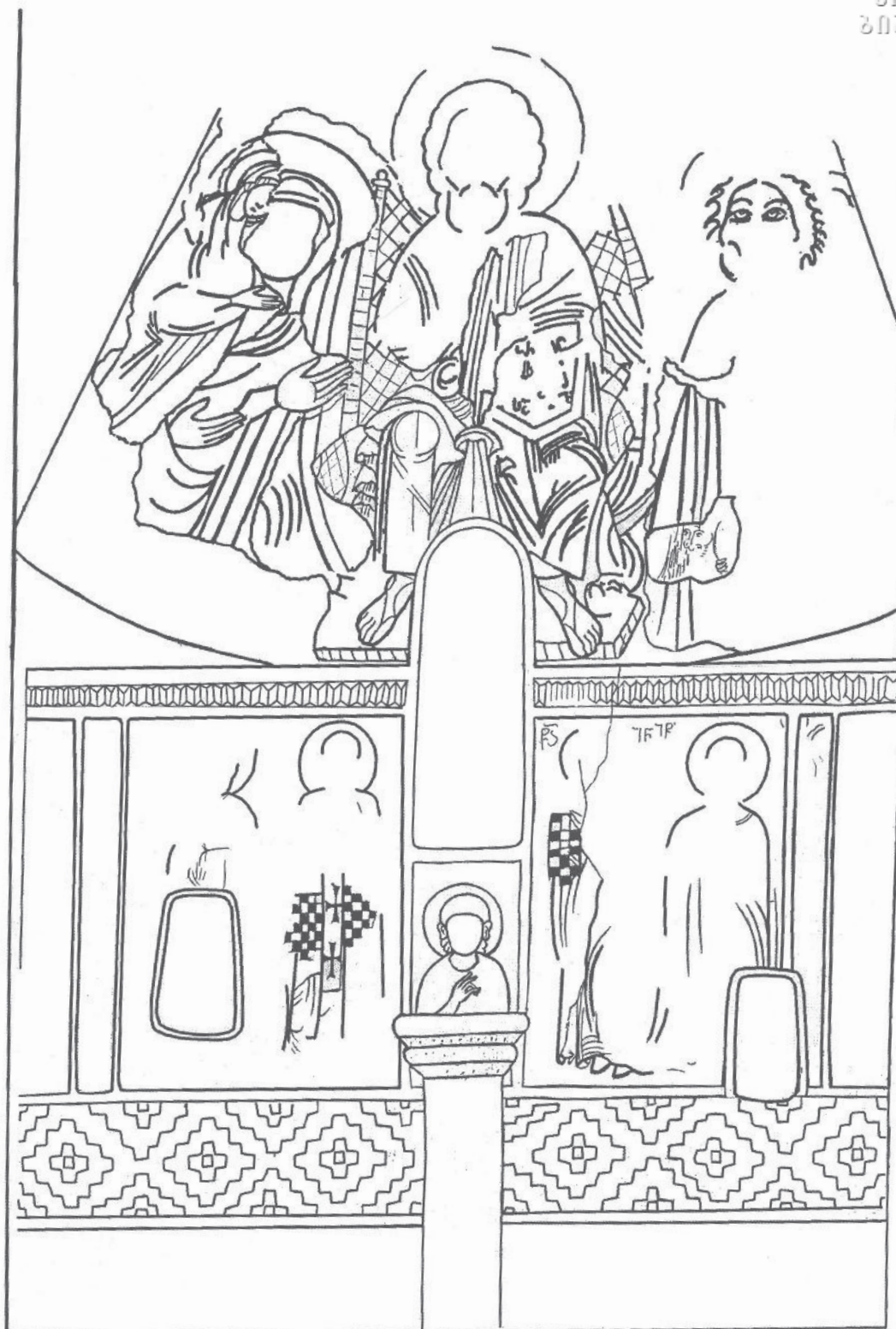
ნახ. 10 ღაგურკის საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა გ. აღიბეგაშვილი



ნახ. 11. წვირმის ჩობან-თარინგზელის საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა გ. აღიბეგაშვილი



ნახ. 12. ღაღამის ქვედა ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა ღ. თუმანიშვილი, ნ. ცინცაბაძე



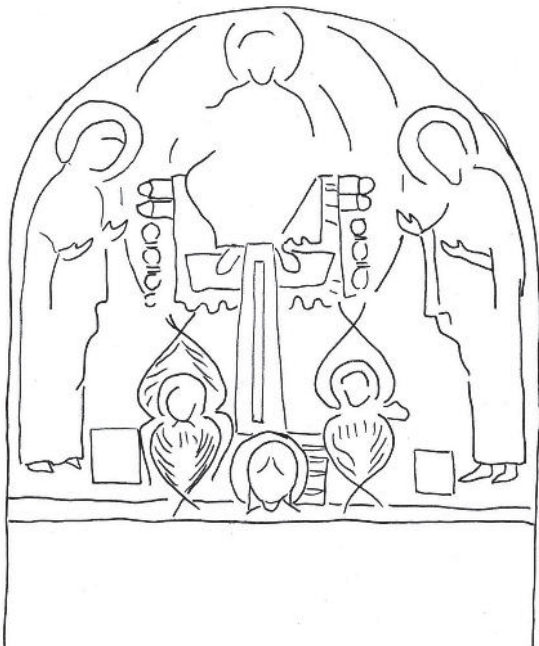
ნახ. 13. ქურაშის საკუროხეველის მოხატულობა. სქემა ნ. კიტოვანი



ნახ. 14. იელის საკურთხევლის მოხატულობა.
სქემა თ. ვირსალაძე



ნახ. 15. ცაღდაშის საკურთხევლის
მოხატულობა. სქემა თ. ვირსალაძე



ნახ. 16. წვირმის ჯგრაგ-ჩობანის
საკურთხევლის მოხატულობა.
სქემა გ. ალიბეგაშვილი



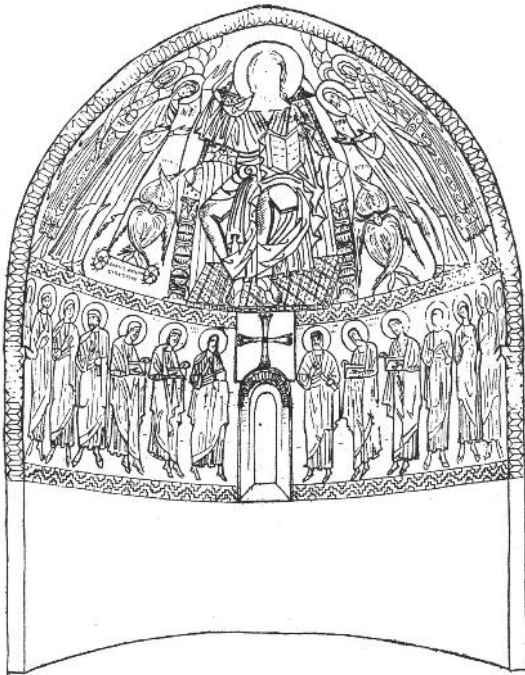
ნახ. 17. ჰადიშის თარიგ-ხელის
საკურთხევლის მოხატულობა.
სქემა გ. ალიბეგაშვილი



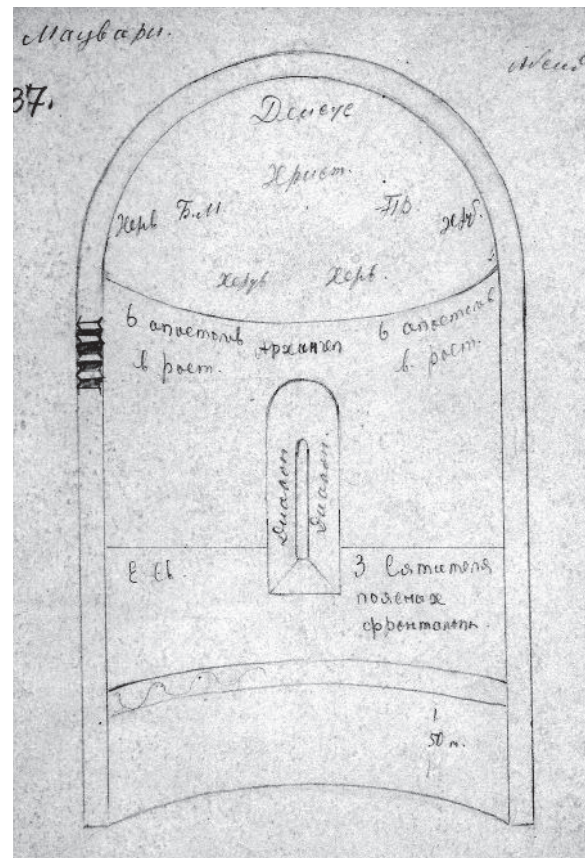
ნახ. 18. ნაკივარის საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა გ. ალიბეგაშვილი



ნახ. 19. წვირმის მაცხოვრის საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა გ. ალიბეგაშვილი



ნახ. 20. მაცხვარიშის მაცხოვრის საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა თ. ვირსალაძე





ზემო სვანეთის სოფელ ქურაშის წმ. გიორგის ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ

ზემო სვანეთის ეკლესიების კედლის მხატვრობის მრავალრიცხოვან ძეგლთა დიდი ნაწილი გამოკვლეული და გამოქვეყნებულია, მაგრამ ჯერ კიდევ რჩება დღემდე ნაკლებად შესწავლილი ნიმუშები, რომლებიც თავიანთი გამორჩეული მხატვრული ღირებულების გამო უდავოდ იმსახურებენ უფრო დაწვრილებით აღნუსხვასა და შესწავლას. ზემო სვანეთის ეცერის თემის სოფ. ქურაშის წმ. გიორგის („ჯგრაგ“) მცირე ზომის ეკლესიის ინტერიერის მოხატულობა სწორედ ასეთ ძეგლთა რიცხვს მიეკუთვნება. იგი დღეისათვის მხოლოდ რამდენიმე მცირე ფრაგმენტის სახითაა შემორჩენილი: საკურთხევლის კონქში მხატვრობის ორი ფენის არსებობა ფიქსირდება, კედლებზე II ქრონოლოგიური ფენის მოხატულობის ფრაგმენტებია დარჩენილი, ტაძრის კანკელის მოხატულობა დღეს ერთფენიანი ჩანს, თუმცა მისი თაღების წიროხლებში დარჩენილი ორნამენტის ფრაგმენტები შეიძლება მხატვრობის I ფენის დროინდელი იყოს.

ეკლესიის ინტერიერის II ფენის მოხატულობა ა. სტილიანოვის, რ. შმერლინგის ე. პრივალოვას, გ. ალიბეგაშვილის, ნ. ალადაშვილის, ნ. ვოლსკაიას, რ. ყენიას, მ. ყენიას ნაშრომებში მოიხსენიება. ქართველი მკვლევარების მიერ იგი დათარიღებულია კიდევ XII საუკუნით, მაგრამ დასავლეთ კედელზე შემორჩენილი ერთი მცირე ფრაგმენტის გრაფიკული ჩანახატის გარდა ქურაშის კედლის მხატვრობა რაიმე სხვა სახით (ფოტო ან გრაფიკული ფიქსაცია) დაფიქსირებული არ ყოფილა. კანკელისა და გრძივი კედლების შედგენილობაზე სხვადასხვა პერიოდის (XI-XIX სს.) შემორჩენილი გრაფიტები ვ. სილოვაგამ შეისწავლა¹. მხატვრობის I ფენა კი, ჩვენს მიერ გრაფიკულად დაფიქსირებამდე, შემჩნეული არ ყოფილა². კანკელი რენე შმერლინგის მიერაა შესწავლილი. ძეგლთა დაცვის სამმართველოს პასპორტიზაციის განყოფილების 1984 წელს შედგენილ პასპორტში მხოლოდ ძეგლის არქიტექტურული ანაზომი, გეგმა და ფასადების ფოტოებია მოცემული.

კედლის მხატვრობის მრავალგვარი დაზიანება (აბურცვა, აქერცვლა, გაფხვიერება, ფერის დეფორმაცია, ხედაპირული ნაღები, ჭკვარტლი, მიკრობიოაგენტები, მექანიკური დაზიანება, დიდი ზომის დანაკარგები) და ეკლესიების შიდა სივრცეების ცუდი განათება ზოგადად ართულებს, ზოგჯერ შეუძლებელსაც ხდის მის სრულფასოვან აღქმას და შესწავლას. ქურაშის „ჯგრაგის“ მოხატულობის „წაკითხვაც“ მხოლოდ სრულმასშტაბიანი კალკარეკონსტრუქციების საფუძველზე გაკეთებული სქემების და ბათქაშებისა

1 ვ. სილოვაგა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები (X-XVIII სს.), თბ., 1988, გვ. 232, 364, 365, 366.

2 ქურაშის წმ. გიორგის ეკლესიის კედლის მხატვრობის გრაფიკული დოკუმენტაციის შედგენა, აღნუსხვა და შესწავლა შეეძლო ფონდ „ღია საზოგადოება საქართველოს“ დაფინანსებით 2001 წელს. პროექტის ფარგლებში შევასრულე კედლის მხატვრობის ორივე ფენის (მათ შორის კანკელის მოხატულობის) სრულმასშტაბიანი კალკები, რომელთა საფუძველზე შემდგომში გავაკეთე გრაფიკული სქემები. შევადგინე აგრეთვე მხატვრობის დაცულობის მდგომარეობის ამსახველი გრაფიკული დოკუმენტაცია. ბათქაშებისა და პიგმენტების ანალიზი შეასრულა ნანა კუპრაშვილმა, რაც დამეხმარა მოხატულობის ქრონოლოგიისა და ტექნოლოგიის შესწავლაში. ძეგლის აზომვასა და ფოტოფიქსაციაში მონაწილეობდნენ ხელოვნებათმცოდნე ნინო გედვანიშვილი და ფოტოგრაფი შალვა ლეჟავა. ექსპედიციის მასალები ანგარიშის სახით წარვადგინეთ გალერეა „ორიენტში“ (შემდგომში „გალერეა ბაია“) გამართულ გამოფენაზე (2001 წ. ოქტომბერი).

და პიგმენტების შედგენილობის კვლევის წყალობით გახდა შესაძლებელი³.

ზოგადად, მოხატულობათა დაზიანების უმთავრეს ფაქტორს ნესტი წარმოადგენს. ფიქლის თუ ყავრის დაზიანებული სახურავებიდან საუკუნეების მანძილზე სვანეთის ტაძრებში ჩაქონილ წვიმისა თუ თოვლის ნაღობი წყალს და აგრეთვე, სათანადო დრენაჟის არქონის გამო კედელში კაპილარული გზით აწოვილ სინესტეს – მისგან გამოწვეული ბიოლოგიური და სხვა სტრუქტურულ დაზიანებებითურთ – მხატვრობისათვის დიდი ზიანი მოაქვს. ჯერ ზიანდება არქიტექტურა და შემდეგ ნაღესობისა და ფერწერის ფენების დაშლა იწყება. ამ პროცესში მხატვრობის შესრულების ტექნიკის თავისებურებაც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ჯერ კიდევ ნესტიან ბათქაშზე (ა ფრესკო) შესრულებულ ფენებთან შედარებით, უფრო ადვილად სეკოს ანუ მშრალ ბათქაშზე ორგანულ შემკვრელში შერეული პიგმენტებით ხატვის ტექნიკით შესრულებული ფერწერული ფენები ზიანდება და ცვივა შემკვრელის დაშლის მიხედვით. შემდეგ კი კედლიდან აბურცული ნაღესობა სრულად ჩამოიშლება მხატვრობის ფენიანად⁴. ქურაშის „ჯგრაგის“ არქიტექტურისა და მხატვრობის დაზიანებაც ამ სტანდარტული სქემითაა განვითარებული. როგორც ჩანს, საუკუნეების მანძილზე ქურაშის ჯგრაგის მთავარ პრობლემასაც სწორედ გადახურვა და სახურავიდან ჩამოქონილი წყალი წარმოადგენდა⁵. საინტერესოა გავიხსენოთ სოფ. ჰადიშის მთავარანგელოზების ეკლესიის საკურთხეველში ჩვენამდე მოღწეული წარწერა, რომელიც სინელის სახელით მოღვაწე ხუცესის ხელითაა ამოკაწრული. წარწერა სვანეთში XI საუკუნეში უჩვეულო დიდ-თოვლობის შესახებ გვიყვება⁶. ქურაშის წმ. გიორგის ეკლესიის სახურავის პირველი სერიოზული დაზიანებაც, ჩვენი აზრით, სწორედ ამ დროს შეიძლება მომხდარიყო. სახურავი რომ სერიოზულად დაზიანებულა, ამაზე ტაძრის მორღვეული კარნიზიც მეტყველებს. ინტერიერში პირველ რიგში კამარის მხატვრობა ჩამოირეცხებოდა, შემდეგ კი კედლების მოხატულობა გახდებოდა წყლის ზემოქმედების მსხვერპლი და მხატვრობიანი ნაღესობის უდიდესი ნაწილი ჩამოიყრებოდა. დღეს შედარებით უკეთესად მხოლოდ კონქის მოხატულობის ფენებია შემორჩენილი. უმნიშვნელო ფრაგმენტების გარდა, დაკარგულია ტაძრის ფასადის კირის პირველადი შეღესილობაც.

მხატვრობაზე ნესტის მავნე ზემოქმედებას უდავოდ, ადამიანების არაადეკვატური მოპყრობით გამოწვეული დაზიანებებიც ემატებოდა ხოლმე. ეს შეიძლება ყოფილიყო ცრურწმენებთან დაკავშირებული ქმედებების შედეგები⁷, რიტუალური გრაფიკული

3 ეს მეთოდი, რომელიც XX საუკუნის 70-იან წლებში შეიმუშავა ცნობილმა რესტავრატორმა და კოპისტიკმა ადოლფ ოჰინინკოვმა, იძლევა აღმოსავლეთქრისტიანული მხატვრობის არა მარტო ნაკლები გარეგნული მხარის აღდგენის, არამედ მის შესახებ ბევრად უფრო მრავალმხრივი და ზედმიწევნითი ინფორმაციის მოპოვების საშუალებას.

4 როგორც ცნობილია, ქართული მოხატულობებისათვის უფრო ხშირად შერეული ტექნიკა გამოიყენებოდა. პირველადი ნახატი ჯერ კიდევ ნესტიან ნაღესობაზე, ხოლო მთავარი ფერადოვანი ფენა და დამამთავრებელი დამუშავება სეკოს ტექნიკით სრულდებოდა. გვაქვს სუფთა “ა ფრესკოთი” შესრულებული ნიმუშებიც (კონკრეტული ძეგლების ჩამოთვლისაგან თავს შევიკავებ, რადგანაც ეს საკითხი უფრო დეტალურად შესწავლას მოითხოვს).

5 ეკლესიის სახურავი ორჯერაა შეკეთებული XX საუკუნის 70-იან და 2012-14 წლებში ძეგლთა დაცვის ორგანიზაციების მიერ. ბოლო დროს ჩრდილოეთით არსებული მინაშენის ნანგრევებიც გადახურეს, მაგრამ ინტერიერის კედლის მხატვრობის შემორჩენილი ფრაგმენტები დღემდე გაზარებული არ არის. აღმ. ფასადის არაპროფესიულად, მოსახლეობის მიერ ცემენტით შესრულებული „გამაგრებაც“ ბოლო წლებისაა.

6 წარწერის შინაარსი შემდეგია: „ქ(რის)ტე შ(ეი)წ(ა)ლ(ე) სინელი; ი(ო)ვ(ა)ნეს თავის პოვასა | წინა დ(ღ)ესა თოვლმ(ა)ნ სახლი დ[ა]რღვია და ძელნი დაღეწნა” (იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა ძვ. სტ. 24 თებერვალს აღინიშნება ავტორის შენიშვნა).

7 XIX საუკუნის 70-იან წლებში ა. სტოიანოვი მეტად უცნაურ მოვლენას აღწერს, რომელსაც სწორედ ქურაშის „ჯგრაგში“ ჰქონია ადგილი: „...ეცერის მოსახლეობა ქურაშის ეკლესიას მისნობის უნარს მიაწერს. აქ წმ. გიორგი თავისი იარაღის გასროლით ვისამე სიკვდილს წინასწარმეტყველებს. ეკლესიის კუთხეში მახვილივით წაწვეტილებული ხის მრავალი სამკუთხა კვერთხია მიყუდებული. ეს წმ. გიორგის მახვილებია. მათ ყოველ კვირას ამზადებენ. ვინმეს

ნაკაწრები, პილიგრიმული თუ სალოცავი ნაკაწრი წარწერები, მოხატულობის განახლებამდე მხატვრობის ზედაპირის დაკეჭვის პრაქტიკა (ფარის სვიფის ჯვრავი და სხვა მაგალითი), სანთლებისა და მინაშენებში რიტუალური ქმედებების დროს წარმოქმნილი ჭვარტილი⁸, ვანდალური აქტები და სხვა. ამ მიზეზთა გამო სხვათა მსგავსად, ქურაშის მხატვრობაც XIX საუკუნის 70-იან წლებში უკვე მნიშვნელოვნად იქნებოდა დაზიანებული, რადგანაც ა. სტოიანოვი მოხატულობის აღწერისას მხოლოდ რამდენიმე სცენას ახსენებს – აღწერს საკუროთხევლის კონქის, შესასვლელი კარის თავზე და „მარჯვენა კედელზე“ არსებულ სცენებს, ახსენებს „სვანური ტიპის მოხატულ კანკელსაც“⁹.

ზემო სვანეთის საეკლესიო არქიტექტურა საქართველოს ხუროთმოძღვრების ორგანული ნაწილია. ამავე დროს, პროპორციათა სიმწყობრე, მონუმენტური ხასიათი და პლასტიკური გამომსახველობა სვანეთის ტაძრებს თვითმყოფად და თავისებურ იერს ანიჭებს. ყველაზე ადრეული ნიმუშები IX-X და XI საუკუნის დასაწყისით თარიღდება¹⁰ და მრავალი მათგანი ამ პერიოდშივეა მოხატული. აქ ძირითადად ორი ტიპის ნაგებობებთან გვაქვს საქმე: პირველ ტიპს ეკუთვნის მართკუთხედში ჩაწერილი ნახევარწრიულაფსიდიანი, დარბაზული ეკლესიები, ძირითადად სადა არქიტექტურული ინტერიერებით (გამონაკლისის სახით ორი ბრტყელაფსიდიანი ნიმუშიც გვხვდება – ლაღამის ქვედა ეკლესია და წვირმის ჩობან-თარინგზელი); მეორე ტიპისაა უფრო რთული, მაღალი სამშენებლო ხარისხით და შედარებით „მდიდრული“ დეკორით გამოირჩეული, წახნაგოვანი შვერილი აფსიდიანი თაღებითა და პილასტრებით გაფორმებული ინტერიერების მქონე ნაგებობები. ეკლესიათა უმრავლესობა შემდგომ პერიოდებში

სიკვდილის წინასწარმეტყველებისათვის სწორედ ამ იარაღს ესერის ღმერთი (ასე უწოდებენ წმ. გიორგის სვანეთში) ეკლესიის გუმბათს (კონქს ან კამარას ნ. კ.) ან კედლებს. ეკლესიიდან მხოლოდ ღამე ისმის მახვილის დარტყმის ხმა. მეორე დილას მოდის ბაპი, პოულობს წვერმოტეხილ მახვილს და კედელზე ამ იარაღით მიყენებულ კვალს. უკვე გამოყენებულ, ძველ მახვილებს სათუთად ინახავენ. ეკლესიის კედლებს, საკუროთხევლის აფსიდს და კანკელს მართლაც ატყვია მახვილების ნასროლის კვალი. მარჯვენა კედელში ნასროლი – სოფ. ბარშის მცხოვრების სიკვდილს ნიშნავს; მარცხენაში – სოფ. ჭელირის მოსახლის სიკვდილს წინასწარმეტყველებს; შესასვლელი კარი – ქურაშელებისათვის, ხოლო ყველაზე საპატიო ადგილი – კანკელი – დადემქელიანებისათვის არის განკუთვნილი. მე მაჩვენებს კიდევ კანკელის ერთ-ერთ გამოსახულებასე არსებული ნასროლის კვალი, რომელიც გელა დადემქელიანის სიკვდილის დღეს განიხილა სწორედ” (ეს ნაკეჭნები დღესაც უცვლელადაა კანკელზე შენარჩუნებული, ტაძრის სამხრეთდასავლეთ კუთხეში კი დღემდეა შემონახული „წმ. გიორგის ისრები“. ნ. კ.) (А. Стоянов, Путешествие по Сванетии. Записки Кавказского Отделения Императорского Географического Общества, Тиф., 1876, გვ. 319); Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 235, შენ. 18.

- 8 სვანეთში კედლის მხატვრობისა თუ ხელნაწერების ჭვარტილით დაზიანება იმდენად ტიპურ და შეუქცევად დაზიანებას წარმოადგენდა, რომ არაერთი წარწერა/ანდერძი შეიცავს ძეგლების ჭვარტილისაგან დაცვის თხოვნას. ასეთია მაგ.: 1) მაცხვარიშის ტაძრის ჩრდ. კედელზე 1140 წ. კვირიკე მამასახლისის წარწერა: „...[ვინცა ამ]ას ეკლესია[სა] ... მამასახლისი: იყო(ს) **კვამლისაგ(ან) შეიკრძაღეთ [ხატული]: რღ : ფერი : არ (და)კლოს**” (Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. Ars Georgica, 4, 1955, გვ. 185); 2) იერუსალიმში გადაწერილი და ლატალის მუხერის (მახარებელი ტმოვარანგელოზი) ეკლესიისადმი შეწირული XIV საუკუნის სახარებაზე დართული ანდერძი: „...**კუამლისგ(ან) შეინახეთ**, ღამი[თა] **კუ(ა)რას ნ(უ) ვინ მიუშვებთ...**” (ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ღენხუმსვანეთში 1910 წელს, დაბრუნება, თბ., 1991, გვ. 411; ე. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები X-XVIII, ეპიგრაფიკული ძეგლები, 1986, გვ. 57; დ. გოგაშვილი ლაპილის ეკლესიაში დაცული ჭედური ყდის იდენტიფიკაციისათვის. ეროვნული მუზეუმის მოამბე, თბ., 2012, გვ. 337-350).

9 А. Стоянов, დასახ. ნაშრ., გვ. 320, 321.

10 რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, ზემო სვანეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები. საქართველოს სიძველენი, 16, 2013, გვ. 339-349; რ. მეფისაშვილი, ზემო სვანეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები, ხელნაწერი, 1971. ვ. პატაშური, ზემო სვანეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ტიპოლოგია. ლეკან რჩეულიშვილი 100. სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. თბ., 2009, გვ. 44-45.

(XII-XIV სს.) მინაშენებითაა გართულებული. ზომის, დეკორის, სამშენებლო მასალისა და მშენებლობის ხარისხის სხვაობა სვანეთის ტაძრების ერთგვარ იერარქიულობაზე მეტყველებს. რუსუდან მეფისაშვილის განსახლებებით, არსებობდა საერთო სახეგო, სათემო და შედარებით მოკრძალებული საგვარეულო თუ სოფლის ეკლესიები¹¹. უნდა აღინიშნოს, რომ მარტივი დარბაზული ანუ I ტიპის ეკლესიები ხშირად სხვადასხვა სახეობის ქვითაა ნაგები – იყენებდნენ ფიქალს, ლოდნარის დიდი ზომის ქვებს, რიყის ქვას. ამ ეკლესიებისათვის ტრავერტინი (შირიმი) უფრო მეტად კონსტრუქციული ნაწილებისათვის გამოიყენებოდა. მეორე ტიპის ნაგებობები კი მხოლოდ ტრავერტინით იყო მოპირკეთებული. სამშენებლო მასალის გამოყენების წესი უთუოდ დამკვეთთა სოციალური და ეკონომიკური სტატუსის განსხვავებულობის ნიშანი იყო.

ქურაშის წმ. გიორგის ეკლესია ამათგან პირველ ტიპს მიეკუთვნება და მცირე ზომის (ინტერიერი 3X2,30X4 მ.) დარბაზული, სადა და მოხდენილი ნაგებობაა (სურ. 1, ნახ. 1). ნახევარწრიული აფსიდის ცენტრში სარკმლის ქვემოთ მიდგმული ტრაპეზი, კიდეებში კი თითო სწორკუთხა ნიშაა. სამთადიანი პატარა კანკელი საკურთხეველს დარბაზისაგან მიჯნავს. კონქის თალი აფსიდის მხრებს ეყრდნობა. საკურთხეველი ორი საფეხურითაა ამადლებული. კედლებს ძირში საფეხური გასდევს. ეკლესია სოფლის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, განაპირას დგას და დაზიანებების მიუხედავად თითქმის პირვანდელი სახითაა შემორჩენილი. გზიდან, მნახველი პირველ რიგში მის დასავლეთსა და ჩრდილოეთ ფასადებს ხედავს. ეს ფასადები შირიმის თლილი, ერთმანეთზე კარგად მორგებული, მომცრო კვადრებითაა ნაგები. ხოლო, ჩრდილოეთისა და აღმოსავლეთის ფასადები შერეული სახეობის ქვებითაა ამოყვანილი, სადაც გამოყენებულია როგორც არათანაბარი ფორმის ძალიან დიდი ზომის ლოდნარისა და რიყის ქვები, ასევე შირიმი, ფიქალი და სხვა¹². ჩვენი აზრით ნაგებობა სოფლის ეკლესია უნდა ყოფილიყო და შედარებით მოკრძალებული დაკვეთის ილუსტრაციაა. ინტერიერი სადაა, კედლების უსწორო ზედაპირი გასწორებულია მდინარის ნაცრისფერი ქვიშისშემავსებლიანი კირის ნალესობით¹³. სამშენებლო მასალის გამოყენების წესით ნაგებობა იფარის თემის სოფ. აცის მთავარანგელოზთა ეკლესიასის (X ს.) მსგავსია. ქურაშის აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებზე მომრგვალებული ბოლოების მქონე თითო სარკმელია. მათი ღიობები ვიწროა და ინტერიერისაკენ ფართო კუთხით იშლება. როგორც ამ პერიოდის ძეგლების უმრავლესობის სარკმლები, ისინიც ოთხ ქვაშია ამოღებული და სრულიად სადაა. დასავლეთი შესასვლელის შირიმის არქიტრაველ ბალავარზე თითქმის ტოლმკლავა ჯვარია ამოღარული, რომელიც ეკლესიის ფასადების ერთადერთი დეკორატიული ელემენტია (სურ. 2). აღნიშნული ნიშნები ძეგლის X-XI საუკუნეების მიჯნით დათარიღების საშუალებას იძლევა.

ზემო სვანეთის ეკლესიების, თუნდაც ძალზე დაზიანებულის, ინტერიერებსა თუ

11 რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 339-349.

12 აცის თარინგზელის ჩრდილოეთი ფასადიც ასევე დიდი კლდოვანი და ფიქლის ქვებითაა ნაგები, ხოლო დანარჩენი ფასადები შირიმის მწკობრი წყობისაა. ქურაშის ჯვრავის აღმოსავლეთი და ჩრდილოეთი ფასადები, ისევე როგორც აცის თარინგზელის ჩრდ. კედელი გზიდან არ ჩანს, შესაბამისად, ისინი უკანა ფასადებად აღიქმებოდა. ამიტომ აქაც, სამშენებლო მასალის ერთგვარი ეკონომია დასაშვებად მიუჩნევათ.

13 ბათქაშების მიკროსკოპულმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ბათქაში 2 სხვადასხვა ქრონოლოგიური ფენისა და ტიპისაა. **X საკუნის ნალესობა** სამყვნიანია. კედლის უთანაბრობა მდინარის ნაცრისფერი, მსხვილმარცვლოვანი ქვიშის მაღალი შემცველობის მქონე კირის ნალესობითაა გადასწორებული (I ფენა). II ფენა - უფრო წმინდა ფრაქციის შემავსებლიანი კირია, საინტერესოა, რომ ნალესობის I და II ფენები ხელით არის გასწორებული, რასაც მრავალ ადგილას ხელის გულითა და თითებით დატოვებული ჩაღმავებებით ვასკნით. ქვიშის მაღალი შემცველობის გამო ბათქაში I და II ფენები ნაცრიფერია. III ფენა ბევრად ნათელი ფერისაა (ქვიშის დაბალი შემცველობის გამო) და თხელია. თანაც, კარგადაა გადასწორებულ-გადაპრიადებული. **მოსატყულობის II ფენა (XII ს.)** I ფენის მხატვრობაზე თხელი გრუნტის სახით გადასმულ ალუბასტრის თხელი ნალესობის ფენაზეა შესრულებული.

ფასადებზე დაკვირვებამ დაგვარწმუნა, რომ მათი აბსოლუტური უმრავლესობა იფუხებოდა და შემდეგ მოხატულობით იმკობოდა როგორც შიგნით, ისე გარედან. კედლებზე შემორჩენილი ფერწერიანი ნაღესობის ნარჩენები სწორედ ამაზე მიგვანიშნებს. იმის გამო, რომ საფასადო მხატვრობა ადვილად ნადგურდებოდა, დღესდღეობით მხოლოდ რამდენიმე, ძლიერ დაზიანებული ნიმუშია შემორჩენილი¹⁴. ჩვენი აზრით, ამ საფასადო მოხატულობათა უმრავლესობა, ინტერიერის მოხატულობების თანადროული უნდა ყოფილიყო, მაგრამ გვაქვს შედარებით გვიან პერიოდში შესრულებული ნიმუშებიც.

ქურაშის წმ. გიორგის ეკლესიის ფასადებზეც ფერწერის ფენიანი ბათქაშის ძალიან მცირე ფრაგმენტებია შემორჩენილი, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ძველი შედგენილი იყო და მას საფასადო მხატვრობაც უნდა ჰქონოდა; დღეს მის რაობაზე მსჯელობა შეუძლებელია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქურაშის „ჯვრავის“ ინტერიერში, მოხატულობის სხვადასხვა ქრონოლოგიური ფენის არსებობა დასტურდება. კედლის მხატვრობის პირველი ფენა, დაზიანებული ფრაგმენტების სახით, მხოლოდ საკურთხეველის კონქშია დარჩენილი, მაგრამ კამარასა და კედლებზე შემორჩენილი, კონქის I ფენის მხატვრობის პიკეტაჟების ანალოგიური, ყვითელი და წითელი ოხრისა და აურიპიკეტაჟიანი, იმავე ტიპის ნაღესობის რამდენიმე უმნიშვნელო ფრაგმენტი იმაზე მეტყველებს, რომ ტაძარი მთლიანად იყო მოხატული. მკვლევართა აზრით აცის, იფხის, ჰადიშის ჯვრავის (სოფლის გარეთ) ლაღამის მოხატულობები ადრეული პერიოდის II სახის ანუ სრული დეკორის ანსამბლებია¹⁵. ჩვენი აზრით, ქურაშის I ფენის მოხატულობაც, უდავოდ სრული დეკორის მქონე ანსამბლი იყო. მხატვრობის II ფენაზე მსჯელობა კი შეიძლება კონქში, სამხრეთ და დასავლეთ კედლებზე და კანკელზე შემორჩენილი ძლიერ დაზიანებული ფრაგმენტებით.

ეკლესიის ინტერიერში, საკურთხეველის აფსიდის ძალზე მცირე სივრცეში წარმოდგენილი I ფენის „ვედრების“ უზარმაზარი ფიგურები განსაკუთრებული მონუმენტურობით გამოირჩევა. მხატვრობა სველ ნაღესობაში ჩაქლენილი წითელი ოხრის ენერგიული და საკმაოდ უხეში, პირველადი ნახატის დონეზეა შემორჩენილი, რომელიც ზოგან შემდგომი პერიოდის მოხატულობის ძლიერ დაზიანებული ფენის ფრაგმენტებითაა გადაფარული, ზოგან კი პირწმინდადაა ჩამოშლილი. გაირჩევა მაცხოვრის, ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე ნათლისცემლის შარავანდებიანი თავების კონტურები (სურ. 3, ნახ. 2). კარგად ჩანს აგრეთვე, ღვთისმშობლის მაფორიუმის ნაკეცებისა და ვედრების უსტით მაცხოვრისაკენ მიმართული, შავი საღებავით და მსხვილი ხაზებით შესრულებული უზარმაზარი ხელის დამამთავრებელი ნახატი. კონქის სივრცე სრულადაა შევსებული, შეიძლება ითქვას, გაჭედებულია ფიგურებით. ისინი შარავანდებით და მხრებით თითქმის ერთმანეთს ეხებიან. ყოვლისმპყრობელი მაცხოვარი სავარაუდოდ წელსხვეით უნდა ყოფილიყო გამოსახული (როგორც ჩანს, იგი აცის ეკლესიის მაცხოვრის საკონქო ფიგურის მსგავსად, სარკმლის თავამდე ჩამოდიოდა). წინაშემდგომთა ფიგურები კი მთელი ტანით იყო გამოსახული და კონქის ზომის სიმცირის გამო, ეს გამოსახულებები საკურთხეველის კედელზე, სარკმლის ორსავე მხარეს ჩამოდიოდა. კონქის შუა დონეზე, მაცხოვრისა და ნათლისცემლის ფიგურებს შორის, მარჯვნივ მიმართული, წითელი ოხრით დატანილი ფრთისმაგვარი ხაზები ქერობინის ფიგურის არსებობის დასტურია. ეს იმას ნიშნავს, რომ კონქში „ვედრების“ მოკლე რედაქცია იყო წარმოდგენილი, მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა ფიგურებს შორის, მრავალფრთედისა და ოთხხატედის გამოსახულებებით.

მაცხოვრის დიდების/ვედრების ესქატოლოგიური შინაარსის კომპოზიციები, ადრეუ-

14 მ. ყენია, ზემო სვანეთი, შასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ., 2010, გვ. 6-8.

15 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 11, 16, 17; მ. ყენია, მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში. საქართველოს სიძველენი, 12, თბ., 2008, გვ. 128-129.

ლი პერიოდიდანვე (IX-X სს.) ჩნდება სვანურ საკონქო მოხატულობებში, რუფორც მეორედ მოსვლის უწყება, მაგრამ მათი კომპოზიციური სტრუქტურა უფრო X საუკუნის ბოლოსთვის ყალიბდება. ჩვენს მიზანს არ შეადგენს ყველა ადრეული საკონქო კომპოზიციის განხილვა, რადგანაც ეს საკითხი სვანეთის კედლის მხატვრობისადმი მიძღვნილ ნაშრომებშია განხილული. ქურაშის I ფენის მხატვრობის იკონოგრაფიისა და ქრონოლოგიის დასადგენად ვეცდებით ზემო სვანეთის ადრეული პერიოდის (X ს. და XI ს. დასაწყისი) სრული დეკორის მქონე მხოლოდ მცირე ზომის ეკლესიების, საკონქო სივრცეში კომპოზიციის განაწილების მხრივ საინტერესო რამდენიმე ნიმუშის განხილვას. ნათელია, რომ მცირე ზომის ეკლესიების საკონქო პროგრამების შემუშავებისას მხატვრები ნაგებობის არქიტექტონიკისა და ზომების გათვალისწინებით კომპოზიციის მოკლე რედაქციას ირჩევენ. მაცხოვრის დიდებით მეორედ მოსვლისა და მიტევების მთავარი თეოლოგიური იდეის ფარგლებში რომელიმე შინაარსობრივი წახანაგის გამოკვეთისას, მაქსიმალური გამომსახველობის მისაღწევად, სხვადასხვა ძეგლის საკონქო სივრცეს, განსხვავებულ კომპოზიციურ მოდულს არგებენ წმინდა წერილის სხვადასხვა ტექსტის ილუსტრაციის სახით. ჩვეულებრივ, მცირე ზომის კონქის „ზეციურ“ ნაწილში დიდი ზომის მხოლოდ სამი მთავარი და ქერაბინ-სერაბინის ორი მცირე ზომის ფიგურა თავსდება, ამიტომ „ვედრების“ სცენაში ვედრებით მეოხების იდეის ხაზგასმისათვის, ყოვლისმპყრობელ მაცხოვარს მხოლოდ თანამდგომთა და სერაბინ-ქერაბინთა ფიგურებს შორის გამოსახავენ (მთავარანგელოზთა გამოსახულებები ზოგჯერ – ჟიბიანი, ფხოტრერი, იფრარი, ხე – კამარის ორსავე ფერდის აღმოსავლეთ მონაკვეთში გადააქვთ); იმ შემთხვევაში, როდესაც მაცხოვრის დიდებით მეორედ მოსვლის იდეის აქცენტირება სურთ, იგი მთავარანგელოზებს შორის გამოსახება, ამავე დროს, სერაბინ-ქერაბინის ხატებებიც აუცილებლად შენარჩუნებულია; ადგილის სიმცირის გამო, „ვედრების“ კომპოზიციის ფიგურები ორ სხვადასხვა დონეზეც ნაწილდება ხოლმე, და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სტრუქტურის ცალკეული ელემენტები მოძრაობენ და ჯერაც არა აქვთ საბოლოო ადგილი მიჩენილი. გავიხსენოთ საკონქო კომპოზიციური მოდულის შემდეგი მაგალითები:

აღის „თარინგ ხელის“ კონქში მაცხოვრის ნახევარფიგურა სარკმლამდე მონაკვეთს იკავებს. ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურები აქ გამოსახული არ არის. ეკლესია მთავარანგელოზთა სახელზეა აგებული და, ამიტომ, მაცხოვრის ორსავე მხარეს სრული ტანით მოცემული თითო მთავარანგელოზის და სარკმლის ორივე მხარეს მრავალფრთედების გამოსახულებებით მაცხოვრის დიდების თემა გამოკვეთილი¹⁶. **იფხში**, კონქის ძირითად არეს აღსაყდრებული მაცხოვრის ფიგურა იკავებს, მის ორივე მხარეს, სრული ტანით მოცემული თითო მთავარანგელოზი ნაწილობრივ აფსიდის კედლებზე ჩამოდის, წინაშემდგომთა მცირე ზომის ფიგურები სარკმლის აქეთ-იქით, აფსიდის კედელზე ნაწილდება. მიუხედავად იმისა, რომ აქ მრავალფრთედების ფიგურები გამოსახული არ არის, ამ ხერხით აქ როგორც მეოხების, ასევე მაცხოვრის ტრიუმფის იდეის არტიკულირება ხდება¹⁷; **ფარის სვიფის** ჯგრაფის I ფენის მხატვრობა მომდევნო პერიოდის (XIV ს.) ფენის ქვეშაა მოქცეული. II ფენის მოხატულობის ჩამოცვენით მონაკვეთებს შორის მისი ჩამორეცხილი და დაკეჭნილი ზედაპირი კონქში ძალიან ძნელად იკითხება. მაცხოვარი აქ აღსაყდრებული უნდა ყოფილიყო (ბუნდოვნად იკითხება საყდრის ზურგის მარჯვენა ნაწილი), მის მარჯვნივ, წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონუმენტური ფიგურის თავის ფრაგმენტი. წინაშემდგომები სრული ტანით უნდა ყოფილიყო გამოსახული. კომპოზიციის განსაკუთრებულად მონუმენტური და გაწონასწორებული ჩანს. ზედა ფენის მხატვრობის ქვეშ მთლიანად მოქცეულ სხვა ფიგურებზე ვერაფერს ვიტყვით, მაგრამ ცხადია, რომ აქ მრავალფრთედების

16 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, даსახ. ნაშრ., გვ. 19.

17 მ. ყენია, დასახ. ნაშრ., გვ. 144.

გამოსახულებებიც უცილობლად იქნებოდა; **ჰადისის** „ჯგერაგის“ (სოფლის გარეთ) საკუთრებელში გამოსახული „ვედრების“ სამივე ფიგურა სრული ტანითაა მოცემული და თავისუფლადაა განაწილებული კონქში. სცენიდან საერთოდაა ამოღებული ქერაბინისა და სერაბინის ფიგურები, მთავარანგელოზთა თემა კი კამარის ჩრდილოეთსა და სამხრეთ ფერდებზე განთავსებულ სცენებშია ჩართული¹⁸. კომპოზიციური თავისებურების გარდა ჩანს, რომ წინა მაგალითებთან შედარებით, მონუმენტურობა კონქის მოხატულობის მთავარ ნიშანს უკვე ნაკლებად წარმოადგენს. აქ „ვედრების“ მთავარი ფიგურების გამოკრისტალება იყო უფრო მნიშვნელოვანი¹⁹. **ლაღამის** ქვედა ეკლესიის საკუთრებელის I ფენის შესახებ სათანადო ინფორმაცია არ მოგვეპოვება (აღსაყდრებული მაცხოვრის მარჯვენა ფეხის მცირე ფრაგმენტისა და ტახტის საღამის ნაწილის გარდა არაფერი ჩანს) ამიტომ, იგი ამ ჩამონათვალში არ შეგვყავს. იმავე მიზეზით ვერც ჟიბიანის „ლამარიას“ I ფენის შესახებაც ვიტყვით რამეს.

ქურაშის პირველი ფენის მოხატულობის ზემოთ მოყვანილ მაგალითებთან შედარებისას ნათელი ხდება, რომ კონქში ფიგურათა განაწილების ხასიათით, სტილის განსაკუთრებული მონუმენტურობითა და გაწონასწორებულობით, ლაკონური და უხეშო, ენერგიული ნახატი, იგი – აცისა და იფხის მოხატულობების შემდგომი და ჰადისის მხატვრობამდელი უნდა იყოს. ყველაზე დიდ მსგავსებას იგი ფარის სვიფის ჯგერაგის მხატვრობასთან ავლენს. უკიდურესი დაზიანების გამო, ქურაშის I ფენის მოხატულობის სტილზე მხოლოდ ძალიან ზოგადად თუ შეიძლება მსჯელობა, ვერც ვერადოვნებაზე ვიტყვით რამეს დაზუსტებით. არ ვიცით, თუნდაც რა ფერის იყო ფონები, სამოსები თუ შარავანდები, თუმცა მაცხოვრის შარავანდიდან და ფონების ფრაგმენტებიდან აღებული მიკროსინჯების შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ ისინი ყვითელი იქნებოდა²⁰. როგორც ცნობილია, აღმოსავლეთქრისტიანულ მხატვრობაში ფერს დიდი აზრობრივ-სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა. ყვითელი ფერი, ოქროსი, შესაბამისად სინათლის, ღვთაებრივი ნათლის/თეთრის სინონიმს, „სინათლის აბსოლუტურ მეტაფორას“ წარმოადგენდა²¹. აქედან გამომდინარე, ქურაშის მხატვრობაში შარავანდების ყვითლით დაფერვა სრულებით ლოგიკური იქნებოდა, თუმცა იმის დაშვებაც შეიძლება, რომ სხვა ადრეული სვანური მოხატულობების მსგავსად, რომელიმე მონაკვეთში, ფონი წითელიც ყოფილიყო²². რამის თქმა არც სრულ იკონოგრაფიულ პროგრამაზე შეგვიძლია. არ ვიცით რა სცენები იყო ამორჩეული და იყო თუ არა ისინი რეგისტრებად

18 Т. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, სურ. 9.

19 ჰადისის „ჯგერაგის“ (სოფლის გარეთ) მხატვრობაზე მსჯელობისას, მკვლევარები მხოლოდ ტ. შვეიაკოვას შესრულებული გრაფიკული სქემებით აპელირებენ, სადაც კონქში სერაბინ-ქერაბინის ფიგურები არ ფიქსირდება. არ არის გამორიცხული, რომ თითქმის სრულად გაჭვარტლულ, მინაშენით ძლიერ დაზარალებულ და ყოველგვარი დამატებითი (სანათლის შუქის გარდა) განათების გარეშე, კონქში აღნიშნული ფიგურები ან მათი ფრაგმენტები მხატვარს ვერ შეენიშნა. ეს საკონქო მხატვრობა დამატებით დაკვირვებას საჭიროებს.

20 I ფენის ყვითელი ფერის მონაკვეთების პიგმენტების მიკროსკოპულმა და მიკროქიმიურმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ საღებავში ყვითელი და წითელი ოხრის გარდა კრისტალური პიგმენტები – რეალგარი და აურიპიგმენტიც იყო შერეული, რომლებიც შარავანდებისა და ფონის (ჩრდ. კედელზე, II ფენის წმ მთრგის გამოსახულების ქვეშ შემორჩენილი პირველი ფენის ბათქაში, კამარაში I ფენის ნაღესობის ფრაგმენტი) ხედა სტრატეგრაფიულ ფენას განსაკუთრებულ სხივოსნობას ანიჭებდა. იმის გამო, რომ აურიპიგმენტი/რეალგარი საქართველოშივე (რაჭა, ურავი), მოიპოვებოდა და ადვილად ხელმისაწვდომი იყო გასაკვირი არ არის, რომ ეს მინერალური პიგმენტი ხშირად გამოიყენებოდა სვანეთისა და ზოგადად ქართულ კედლის მხატვრობაში.

21 С. Аверинцев, Золото в системе символов ранневизантинской культуры, Византия Южные славяне и древняя Русь, Западная Европа, М., 1973, გვ. 43-52.

22 წითელი ფონები სვანეთის ადრეულ მხატვრობებში ხშირად გვხვდება (აცი, იფხი, ჟიბიანი, ფარის სვიფი აგრეთვე, ქვემო სვანეთის შედარებით მოგვიანო პერიოდის ტვიბის ეკლესია), რაც მაცხოვრის ცეცხლოვანი ბუნებისა და მთრგედ მოსვლის იდეის მატარებელია, მაგრამ ამ აზრში მოწამობრივი მსხვერპლისა და სისხლის იდეაცაა შენივთებული.

განაწილებული, მაგრამ გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ ზემო სვანეთის სხვა ადრეული მხატვრობების (აცი, იფხი, ფარის სვიფი, ჟიბიანი, ფხოტრერი, ჰადიშის ჯგრაგი (სოფლის გარეთ)...) მსგავსად დიდმოწამე მეომრები – როგორც სვანეთისათვის ძალიან დიდი მნიშვნელობის მქონე თემა, აქაც უთუოდ იქნებოდა წარმოდგენილი – დიოკლეტიანესა და გველეშაპის მლახვრელი მხედრების, წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებების სახით (მითუმეტეს, რომ ეკლესია წმ. გიორგის სახელზეა ნაკურთხი).

არსებული მწირი ინფორმაცია, ზემოთ მოყვანილი მაგალითების გათვალისწინებით, მაინც იძლევა შემდეგის თქმის უფლებას: 1) ქურაშის I ფენის მოხატულობა ადგილობრივი ფერწერული სკოლის ნიმუშია; 2) უშუალო მსგავსებას ამჟღავნებს მეზობელი ფარის თემის სოფ. სვიფის წმ. გიორგის ეკლესიის I ფენის მხატვრობასთან; 3) ქურაშის I ფენის მოხატულობა ქრონოლოგიურად ფარის სვიფის მოხატულობის შემდგომი შეიძლება იყოს და მის ახლო პერიოდშია შექმნილი; 4) გამორიცხული არ არის, რომ ქურაშისა და ფარის სვიფის მოხატულობები ერთი და იმავე მხატვრის ნახელავი იყოს²³. მინიმალური მხატვრული და ტექნოლოგიური საშუალებებისა და ლაკონიური მხატვრული ხერხების გამოყენებით მხატვარი ალბათ, აქაც მაქსიმალურ გამომსახველობას აღწევდა. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ეკლესია პირველად X-XI საუკუნეების მიჯნაზე მოხატა

ზოგადად, ტაძრების მოხატულობის, როგორც წმინდა წერილის ვიზუალური ხატის, გადაწერა-განახლების აუცილებლობას მრავალი მიზეზი განაპირობებდა. ეს შეიძლება ყოფილიყო სხვადასხვა ფაქტორით გამოწვეული დაძველება-დაზიანება და აქედან გამომდინარე, ძეგლის პირვანდელი კეთილსახოვნების უცილობელი დაკარგვა; თეოლოგიური აზრის განვითარებასთან დაკავშირებული ახალი პროგრამის გაცხადების მოთხოვნილება, რაიმე ისტორიული მოვლენა (მაგ. მტრის მიერ განზრახ დაზიანება, ქტიტორის ნება და სხვა) და აგრეთვე დროთა განმავლობაში მოძველებული ესთეტიკური ნორმის ახალი, განსხვავებული სახვითი თუ ტექნოლოგიური საშუალებებით ხორცშესხმის აუცილებლობა, რაც ასევე მნიშვნელოვანია. ქურაშის შემთხვევაშიც ცხადია, რომ ტაძრის მეორედ მოხატვის აუცილებლობასაც თავისი მიზეზები ექნებოდა, ხოლო მისი II ფენა უკვე ახალ მოთხოვნას ასახავდა და ამ ახალი პერიოდის თეოლოგიურ-ესთეტიკური სტანდარტით იყო შესრულებული.

ცხადია, ქურაშის ეკლესიის თავიდან მოხატვა, პირველ რიგში, I ფენის უკიდურეს დაზიანებას უნდა გამოეწვია. მოხატულობის მეორე ფენის დღევანდელი ძლიერი ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მაინც კარგად ჩანს, რომ კედლებზე მხატვრობის II ფენის განაწილების არქიტექტონიკა გარკვეულ სიმეტრიას თუ სხვაგვარ, ახლებურ წესრიგს ექვემდებარებოდა. პირველ რიგში, თვალს ხვდება, რომ მონუმენტური სტილი დაკარგულია. II ფენის ფიგურები, I ფენის მხატვრობის ფიგურებთან შედარებით, გაცილებით (2-2,5-ჯერ) მცირე ზომისაა და დაკარგული აქვს მნიშვნელოვნება, მაგრამ გამოსახულებების აგებისა და კედლის სიბრტყეზე მათი განაწილების დროს, ზედმიწევნითაა დაცული კანონით გათვალისწინებული პროპორციები და მათი იერარქიულობის პრინციპი²⁴. კედლებზე სცენები ორ რეგისტრად ნაწილდება – ორ-ორი სცენით

23 ანალოგიისათვის გავიხსენოთ მეფის მხატვარ თევდორეს მიერ რამდენიმე ძეგლის მოხატვის შემთხვევა.

24 А. Овчинников, Из опыта реконструкции древних икон, Символика христианского искусства, М., 1999, გვ. 460, შენიშვნა 1. ქურაშშიც ფიგურების შარავანდის რადიუსი ფიგურის სიმაღლის 1/9-ია, ფიგურის სიმაღლე სცენისათვის განკუთვნილი მართკუთხედის დიაგონალის ნახევარია და სხვა. კონქში მითავსებული ფიგურები 1,3-ჯერ უფრო დიდია კედლებზე მითავსებულ ანალოგიურ ფიგურებთან შედარებით (კონქის ღვთისმშობლის სხვადასხვა ნაკეთის ზომა: შარავანდის რადიუსი, ფიგურის სიმაღლე ან ხელის მტკვნის სიგრძე თანაბარი პროპორციით (1,3-ჯერ) მეტია ჩრდ. კედელზე „ჯვარცმაში“ იგივე პოზაში გამოსახული ღვთისმშობლის შესატყვის ნაკეთებთან შედარებით. ამავე დროს, აღსაყდრებული მაცხოვრის ფიგურა ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებზე დიდია და სხვ. სამწუხაროდ მოხატულობის ფრაგმენტულო-

თითო რეგისტრში. ამიტომ, კამარის ორსავე ფერდსა და კედლებზე 4-4 სცენა იქნებოდა და განთავსებული. მოხატული სივრცის მათგანზე უნდა იქნებოდა წითელი გამყოფი ხაზები და სხვადასხვა სივრცისა და მოტივის ორნამენტული ზოლებით შექმნილი ბაღე კისრულობა²⁵.

აღმოსავლეთქრისტიანულ მხატვრობაში, როგორც სახისმეტყველებით ნიშანთა სისტემაში, ფერთა სემანტიკა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო. ფერთა იერარქიაში თეთრს /ოქროსფერს, წითელს და ცისფერს განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა. თეთრი, როგორც სინათლის, ღვთაებრივი ნათლის შინაარსის მქონე ფერი, ყველაზე მაღალ საფეხურზე იდგა (იმავს ადგილს იკავებდა ოქროსფერიც). იგი – ზეციური სამყაროს, სამოთხისა და ღვთაებრივი ჰარმონიის სიმბოლო იყო. მეორე ადგილს – ღვთაებრივი ენერჯის, ცეცხლის, აგრეთვე სამსხვერპლო სისხლის და აღდგომის შინაარსის მქონე – წითელი ფერი იკავებდა, მესამეზე – ღვთაებრივი ჭეშმარიტებისა და უკვდავების სიმბოლო – ცისფერი იყო²⁶. ქურაშის მოხატულობაში სწორედ ამ სამი ფერის მონაცვლეობით ხდება როგორც სახვითი, ისე თეოლოგიურ-სიმბოლოური შინაარსის და მისი სხვადასხვა ნიუანსის აქცენტირება. ქვემოთ, ქურაშის მოხატულობის აღწერისას, პარალელურად ფერთამეტყველებასაც საგანგებოდ აღვნიშნავთ.

მოხატულობის საერთო იკონოგრაფიაზე მსჯელობა დღეს შეუძლებელია, მაგრამ შემორჩენილი ფრაგმენტები მაინც იძლევა საკმარის ინფორმაციას მოხატულობის მთავარი იდეის შესახებ: კონქის ზედა ანუ „ზეციურ“ – რეგისტრში, მკაცრად ცენტრულ ღერძზე უკვე ადგილობრივ, მდგრად ტრადიციად ქცეული მაცხოვრის დიდების იდეა ვედრების სცენითაა მოცემული²⁷, მაგრამ ანალოგიური შინაარსის ადრეულ მოხატულობებისაგან განსხვავებით, სცენა აფსიდის კედლის სიბრტყეზე აღარ ჩამოდის. აღსაყდრებული მაცხოვარი მუხლზე დაყრდნობილი გადაშლილი სახარებით, სამშრიან წითელ ოვალურ მანდორლაშია გამოსახული²⁸. სახარების ტექსტი ძლიერ ნაკლებია. რამოდენიმე შემორჩენილი გრაფემის მიხედვით აქ იოანეს სახარების ტექსტი – „მე ვარ ნათელი სოფლისა...“ (იოანე, 8.12) შეიძლება ამოვიკითხოთ. მაცხოვრის ფეხები კონქის სივრცის სიმიცირის გამო სარკმლის ორსავე მხარეს, მის შუამდე ჩამოდიოდა (ფაქტობრივად სარკმელი ფიგურაშია შეჭრილი)²⁹. მაცხოვრის მარჯვენა ხელის გამოსახულება სრულადაა დაკარგული. იგი კურთხევის ჟესტით ზედაპართული უნდა

ბა არ გვაძლევს უფრო სრული ანალიზის ჩატარების საშუალებას.

25 გამოყენებულია 3 ტიპის ორნამენტული მოტივი: 1) წიგნისებური ორნამენტის ვიწრო ზოლები – რეგისტრებს შორის და კედლების კუთხეებში; 2) კიბისებური განიერი, ორმაგი ზოლი – საკურთხეველსა და ქვედა რეგისტრს შორის მიუყვება და მის ზემოთ არსებული მთელი მოხატულობის ერთგვარ ვიზუალურ საყრდენად მოიაზრება; 3) კანკელის წირთხლებსა და გვერდითა ვერტიკალურ სიბრტყესა და საკურთხეველის სარკმელში ფრაგმენტებად შემორჩენილი, თეთრ ფონზე შავი, „უწყვეტი ყლორტის“ მცენარეული მოტივი – I ფენის დროინდელი უნდა იყოს.

26 А. Овчинников, Символика белого цвета. Символика христианского искусства, М., 1999, გვ. 107-109.

27 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 41.

28 А. Овчинников, Символика красного цвета, დასახ. ნაშრ., М., 1999, გვ. 121. ჩვენი დაკვირვებით ზემო სვანეთის საკონქო მოხატულობებში წითელი ფერის ოვალური მანდორლები XII საუნიდან ჩნდება და XIII საუკუნეშიც ნარჩუნდება (ქურაშის ჯგრაგის II ფენა, მაცხოვარიშის მაცხოვარი, ჰადიშის მაცხოვარი, ჰადიშის თარინგზელი, ფხოტრეის თარინგზელი II ფენა, ჟიბიანის ლამარიას II ფენა, ჭოსუღლის მაცხოვარი, ხეს ბარბაღ, ტვიბის თარინგზელი (ქვემო სვანეთი) XIII ს-ის ბოლოდან და XIV ს-ის საკონქო კომპოზიციებში აღსაყდრებული მაცხოვარი მანდორლაში აღარ გამოისახება. სამაგიეროდ, ამ პერიოდის მოხატულობებში წითელ ოვალურ ან მრგვალი ფორმის წითელგულიანი და სხვადასხვა ფერის შრეებიანი მანდორლები ტაძრების დარბაზების „ვერისცვალების“, „ამაღლების“ და „ღმრთისმშობლის მიძინების სცენებშია“ გადანაცვლებული (თუმცა იყვის „ჯგრაგის“ დასავლეთ კედელზე „ამაღლების“ კომპოზიციაში მაცხოვარი მრგვალი, წითელ მანდორლაშია გამოსახული).

29 დილის ხანს, აღმ. სარკმლიდან ბნელ ტაძარში შემოჭრილი მზის სხივები მაცხოვრის ფიგურიდან გამოსხივებული ნათლის ემანაციის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ დროს, ფერწერული გამოსახულება კონტრაქტში ცუდად აღიქმება.

ყოფილიყო. სრული ტანით მოცემული წინაშემდგომთა გამოსახულებებიდან მხოლოდ ღმრთისმშობლის ფიგურის ფრაგმენტი (დარჩენილია თეთრი შარავანდის, სახის, ხელების, შინდისფერი მაფორიუმის, ნაცრისფერი/ცისფერი კაბისა და მაჯის ნაწილები) – წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურის და მაცხოვრის მარცხენა ფეხთან ოთხხატედის მცირე ფრაგმენტებია დარჩენილი (შემორჩენილია ფრთისა და ღომის თავის გამოსახულებათა ნარჩენები) (ნახ. 3). **საკურთხეველის აფსიდის** ქვედა რეგისტრში, ნიშებს შორის მონაკვეთზე, ორნამენტული ზოლით შემოფარგლული იყო ეკლესიის მამათა სრული ტანით მოცემული 4 ფიგურა (ნახ. 4). შემორჩენილია ერთ-ერთი ფიგურის ფეხსამოსის წვერები, რომლებიც საკურთხეველისკენაა მიმართული, ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ფიგურები 3/4 იყო გამოსახული. შავ-თეთრ კუბებიანი ფელონების ფრაგმენტებისა და ნაკლული განმარტებითი წარწერების („წმ||ინე“ და „გლი“) მიხედვით, სარკმლის მარჯვნივ წმ. იოანე ოქროპირი, მარცხნივ კი – წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველია. მარჯვენა ფიგურის ხელის დონეზე გადაშლილი წიგნის მცირე ფრაგმენტი იკითხება³⁰. **აფსიდის** ცენტრალურ ღერძზე, სარკმლის ქვედა კიდეა და ქვის უძრავ ტრაპეზს/სამსხვერპლო მაგიდის ზედაპირს შორის არსებულ სიბრტყეზე, თეთრ ფონზე, წითელ შარავანდიანი და ალისფერსამოსიანი ევმანუელის, იგივე ქრისტე-ლოგოსის, განკაცებული უფლის, მსხვერპლისა და აღდგომის სიმბოლოს წელსზევითი ხატებაა (ნახ. 5) მას მაკურთხეველი ხელი მკერდზე აქვს მიდებული. გამოსახულება წითელი ხაზითაა შემოსაზღვრული და კედლის სიბრტყეზე, ხის საფუძველზე დაწერილი ხატის ფუნქციას ასრულებს³¹. შეიძლება ითქვას, რომ ევმანუელის სახე, ეპიფანიური შინაარსის საკონქო სცენასთან ერთად, მოხატულობის მთავარ კომპოზიციურ და აზრობრივ ცენტრად მოიაზრებოდა. იგი კარგად იკითხებოდა კანკელის სვეტებს შორის, აღსავლის კარის ღიობში; კანკელის ანტაბლემენტზე წარმოდგენილი წმიდა დიდმოწამეების ეკატერინესა და ბარბარეს წითელ დისკოებზე გამოსახულ სახეებთან ერთად, საერთო აზრობრივ – სიმბოლურ კონტექსტს ქმნიდა და მოწამეობრივი მსხვერპლის გზით აღდგომისა და საუკუნო ცხოვნების იდეის ვიზუალიზაციას ემსახურებოდა.

კამარაში და ჩრდილოეთსა და დასავლეთ კედლებზე, მცირე ფრაგმენტების გარდა, მხატვრობა სრულად დაკარგულია. შემორჩენილია მხოლოდ სამხრეთი კედლის ქვედა რეგისტრში – „ჯვარცმის“ (კედლის აღმ. მონაკვეთი) და მხედარი წმ. გიორგის „ლასია ქალაქის სასწაულის“ (კედლის დას. მონაკვეთი) სცენების მცირე ფრაგმენტები (სურ. 6, ნახ. 6). წმ. გიორგის სცენისათვის განკუთვნილი მონაკვეთის ზედა მარცხენა კუთხეში გარკვევით ჩანს განმარტებითი წარწერის ფრაგმენტი: „ლას...“, „ჯვარცმისა“ და წმ. გიორგის სცენებს შორის, ვერტიკალური ხაზებით გამოყოფილ ვიწრო მონაკვეთზე სრული ტანით მოცემული, საკურთხეველისკენ მიმართული ძლიერ დაზიანებული ფიგურაა, რომლის სრულად წაკითხვა/იდენტიფიცირება შეუძლებელია. შემორჩენილია

30 როგორც ცნობილია, ქართულ კედლის მხატვრობაში XII ს. ჩათვლით, წმ. მამებს საკურთხეველში ჯერ კიდევ en face გამოსახავენ დახურული კოდექსებით ხელში, მაშინ როდესაც, XIII ს-დან წმ. მამებს სამი მეოთხედით მოტრიალბულს და გაშლილი გრაგნილებით ხელში იძლევიან. თუმცა, ეს წესები უცილობელ დოგმას არ წარმოადგენს. ქურაშის მოხატულობაში თითქოს ორივე პერიოდისათვის დამახასიათებელი ნიშნებია შერწყმული.

31 ხის საფუძველზე შესრულებული ხატების ანალოგიით, ზემო სვანეთის ეკლესიების ფასადების ნაღესობაზე, ხშირად მიმართავდნენ მართკუთხა ფერწერული ჩარჩოთი შემოსაზღვრული წმინდა სახეების წელსზევითი ფიგურების/ხატების გამოსახვის ხერხს. საკურთხეველებში (XII-XIV სს), ტრაპეზის თავზე კი კვადრატული ჩარჩოთი შემოფარგლული „პირი ღვთისას“ გამოსახულებებს ეხვდებით ხლმე. დღესდღეობით მხოლოდ რამდენიმე მსგავსი მაგალითია შემორჩენილი: (მაცხვარიში – ინტერიერი, ფასადი); ივრალი – ფასადი; იფხი – ფასადი – აქ გამონაკლისის სახით „კედლების“ გავრცობილი ვარიანტი და მეომართა ფეხზე მდგომი ფიგურებია; წვირმის ჯვრავ ჩობანი – ინტერიერი, გამოსახულებები აქ ფასადზეც უნდა ყოფილიყო; ცალდაშის მაცხოვარი – ინტერიერი; თანლილი – ინტერიერი; ჰადიშის მაცხოვარი – ინტერიერი; ლატალის „თარინგ-ხელი“ – ფასადი).

მხოლოდ ვარდისფერი მოსასხამის ფრაგმენტები.

დასავლეთ კედელზე. შესასვლელი კარის თავზე, წმ. გიორგის „თავის კვეთისა“ და „საფლავად დადების“ საკმაოდ იშვიათი სცენის ფრაგმენტებია³² (სურ. 7, ნახ. 7). საკურთხევლისა და კანკელის პირისპირ წმ. გიორგის წამების სცენების განთავსებითაც მოწამეობისა და მომავალი ცხოვნების თემის ხაზგასმა ხდება, რასაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ჯვარცმის კომპოზიციის საკურთხევლის უშუალო სიახლოვეს გამოსახვა.

ეკლესიის ქვის მოხატული **კანკელი** (სიმაღლე 1,96 მ.) ერთ-ერთი გამორჩეულია ზემო სვანეთის კანკელთა შორის (სურ. 4, ნახ. 8). ერთიანი ქვის სამთადიანი ანტაბლემენტი კუბის ფორმის კაპიტელებიან 4 სვეტზეა დაყრდნობილი. სვეტები თავის მხრივ, აღსავლის კარის ორსავე მხარეს, ორნაწილიანი ქვის ზღუდარიდან ამოშვრილ, ასევე კუბის ფორმის ბაზებს ეყრდნობა. აღსავლის კარის დიობი შედარებით განიერია. საკურთხევლის აფსიდი ეკლესიის იატაკის დონიდან 2 საფეხურითაა (45 სმ) ამადლებული. კანკელის მარცხენა ნაწილის ქვედა დონეზე გამოწეული პოსტამენტი, საკურთხევლის წინა ჯვრის ჩასამაგრებლად ამოღებული ბუდით³³. ტაძრის ინტერიერში საკურთხევლის წინა³⁴ აღმართულ, მოქრული ვერცხლის ჭედური ფირფიტებით შემკულ ჯვარს, როგორც ქრისტიანობის უმთავრეს სიმბოლოს, ინტერიერის დომინანტის როლი უნდა ეთამაშა უთუოდ³⁵.

რ. შმერლინგი ქურაშის კანკელს „კედლების მოხატვის პერიოდით – XII საუკუნით“ ათარიღებს³⁶, მაგრამ, ჩვენი აზრით, კანკელი ტაძრის არქიტექტურის თანადროული უნდა იყოს. ტაძრის აშენების ქრონოლოგიისა და მოხატულობის I ფენის მხატვრობის გაუთვალისწინებლად კანკელის დათარიღება ძნელია. ზომითა და პროპორციებით ტაძრის ინტერიერში იგი არქიტექტურის ორგანულ ნაწილად აღიქმება, თანაც, ნაკლებად სავარაუდოა, რომ X-XI საუკუნეების მიჯნაზე აშენებული ესკლესია თითქმის ორი საუკუნის მანძილზე კანკელის გარეშე ყოფილიყო დატოვებული. არც ძველი კანკელის ფრაგმენტები, თუკი ასეთი არსებობდა, ჩანს სადმე. კანკელის ადრეულობაზე მისი ანტაბლემენტის თაღების წირთხლებში მხატვრობის I პერიოდის დროინდელი ორნამენტული დეკორის მცირე ფრაგმენტები და კანკელისა და ჩრდილოეთი კედლის კუთხეში იმავე ორნამენტის შემორჩენილი ზოლი მეტყველებს. ზემო სვანეთის IX-X საუკუნეების კანკელები (ნესგუნი, ჩვაბიანი, ნაკიფარი, უბიანი, იფხი, ფარის სვიფი), სვეტებზე შემოდგმულ ანტაბლემენტიანი, ღია კონსტრუქციისა (ზოგან, სვეტებს შორის ჩადგმული სხვადასხვა სიმაღლის თეჯირებით)³⁷. ხოლო აღსავლის კარის ორსავე მხარეს მდგომ ზღუდარებზე დაყრდნობილი სვეტებისა და მათზე დადგმული ანტაბლემენტის კონსტრუქცია კანკელების განვითარების მომდევნო (X ს-ის ბოლო – XVI ს.) ეტაპია (აცი, ქურაში, იფრალი, იელი, ჰადიშის მაცხოვარი და „ჯვრაგი“ (სოფელში),

32 E. Привалова, Павниси, Тб., 1977, გვ. 135, სურ. 31.

33 P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 226, 227, 230.

34 ქურაშის შემთხვევაში ჯვარი, ტაძრის ცენტრალური დერძიდან მარცხნივაა გადაწეული.

35 მოქრული ვერცხლის ჭედურობა შემოძარცვული, საკურთხევლის წინა ჯვარი (2.20X0.90) დღეს ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეშია მიყუდებული. ფორმით, პროპორციებით, მერქნის დამუშავების თავისებურებით იგი XI-XII სს. სვანური ანალოგიური ფუნქციის მქონე ჯვრების მსგავსია. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ორი საკურთხევლის წინა ჯვრის ხის საფუძვლების გარდა, ეკლესიაში თავის დროზე დაცული ნივთებიდან დღეს შემორჩენილია: წითელ ფონზე გამოსახული ვედრების დმრთისმშობლის ფერწერული ხატი (XII ს.), ეტრატზე შესრულებული ნაკლული და უფლო ხელნაწერი („ქურაშის ოთხოვა“), (ეკ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წ. თბ., 1991, გვ. 414) და მცირე ზომის ჭედური ხატების რამდენიმე უმნიშვნელო ფრაგმენტი, წმ. გიორგის რამდენიმე მახვილი, გაუგებარი წარმომავლობის სპილენძის ჭვირული დისკო, აგრეთვე, დმრთისმშობლის შედარებით გვიან შეწირული რუსული ხატი (XVIII ს.).

36 P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 247.

37 ნ. ჩიხლაძე, მოხატულ კანკელთა დეკორის თემატიკისა და მხატვრული სტრუქტურის გააზრებისათვის ჭალის კანკელის მაგალითზე, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, №4 (49-B), თბ., 2013, გვ. 6-31.

ლაგურკა, ხე, ჭოხუდლი, ლაღამის ზედა ეკლესია და სხვა). გამოდის, რომ ქურაშის ჯგერაგის კანკელი მეორე ტიპის კანკელების ერთ-ერთი ადრეული მაგალითია.

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ქურაშის კანკელის, როგორც – ზეციური სამყაროს საზღვარზე აღმართული კარიბჭის³⁸ – ანტაბლემენტზე, წმ. „ქალწულებითა განმშვენებელი, წამებითა გაბრწინებულნი, სასწაულთა მოქმედი, სენთა და ბუგრთა მკურნალი, დიდ ქალწულმოწამე“ ბარბარესა (წმ. ბარბარეს ტროპარი) და „ყოვლად-ბრძენი სძალი ქრისტესი“ ეკატერინეს (წმ. ეკატერინეს დაუჯდომელი საგალობელი) თეორშარავანდებიანი გამოსახულებებია, ხსნისათვის გაღებული მოწამეობრივი მსხვერპლის შინაარსის მქონე წითელი ფერის დისკოებში ჩაწერილი³⁹ (სურ. 5). წინდანთა შარავანდები და წითელი დისკოების თეთრი, განიერი არშიები, მოწამეთა სამოთხეში სუფევის სიმბოლოა. წმ. დიდმოწამე დედების კანკელზე გამოსახვა, მათი, როგორც ქრისტიანობისა და ეკლესიის დამცველების განსაკუთრებული დეაწლის დაფასების ნიშანია. ამავე დროს, კანკელზე გამოსახვით ისინი „უხორციოთა და ხორციელთა სამყაროს მიჯნის“⁴⁰ მცველ სერაბინ-ქერობინებს არიან შედარებული. თეთრი ფერითვე შესრულებული განმარტებითი წარწერებიც წითელი ფერის მედალიონებშია ჩაწერილი⁴¹ კანკელის ანტაბლემენტის წინა ზედაპირი და სვეტები შავი და მუქი წითელი, სხვადასხვა ზომის ფერწერული ლაქებითაა შემკული, მარმარილოს იმიტაციის მიზნით⁴². სვეტების, პილასტრებისა და ბაზების სიბრტყეების წითელი ან თეთრი ფერის ფონები კი განსაკუთრებულ რიტმს ქმნის. ქვის უძრავი ტრაპეზის სამკაულადაც წითელი ფერია გამოყენებული. შედარებით ვიწრო ფეხზე დაყრდნობილი ტრაპეზის ორსაფეხურიანი სამსხვერპლო მაგიდის ზედა სიბრტყე და მისი წახნაგები წითლად იყო დაფერილი, რაც სახვითი ხერხით სწორედ მის თავზე გამოსახული ემმანუელის, როგორც განკაცებული უფლის მიერ გაღებული სამსხვერპლო სისხლის სიმბოლოსი და მეორედ მოსვლის წინასწარმეტყველების (ესაია 7.14) ხაზგასმაა.

ეკლესიის მოხატულობის დღევანდელი მდგომარეობის გამო II ფენის სტილზე რაიმე დაბეჯითებული დასკვნების გამოტანა ადვილი არ არის, მაგრამ მაინც შეიძლება ითქვას, რომ იგი თამარის ეპოქის სტილისტიკისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს ატარებს, თუმცა, ბოლომდე ჩამოყალიბებული არ არის. „თამარის დროინდელი მოხატულობების ნიშნებია – დახვეწილი ნახატი, რკალური ხაზების უსასრულო დენა, ფორმათა ნახი მოდელირება, სიმსუბუქე და ჰაეროვნება, ცივი და შუქმნათი ფერების განსაკუთრებული ჟღერადობა, სახეთა ლირიკული ემოციურობა და სხვა“⁴³. ქურაშში, ერთი მხრივ, მეტყველი, ცხოველხატულობით გამორჩეული სახეების გვერდით, მწყობრი და პროპორციული ფიგურები (ვედრება კონქში, ღანსია ქალაქის სასწაულისა და წმ. გიორგის წამების სცენები), მაინც გარკვეული არქაული სტატიკურობით ხასიათდება. სტატიკურია წმ გიორგის ცხენის ფიგურაც. სამოსის ნახატი ფაქიზი და

38 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 61.

39 სვანეთის კედლის მხატვრობაში წმ. დედების (წმ. ივლიტას გარდა, ძირითადად გამოსახებიან წმ. ბარბარე, წმ. ეკატერინე, წმ. ირინე და წმ. მარინე) გამოსახვა მდგრადი ტრადიციაა, მაგრამ წითელ მედალიონებში ისინი მხოლოდ ქურაშის კანკელზე არიან წარმოდგენილი. მესტიაში, სვანეთის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმში დაცულ ხატწერის ორ პირველხარისხოვან ნიმუშზე (სეტის კარელი ხატი ინასარიძეთა წარწერით, XIII ს. და ცხუმარის კარელის ცენტრალური ნაწილი – XIII და XIII-XIV სს-ის მიჯნა – წმ. დედები წითელ და ვარდისფერ მედალიონებში არიან გამოსახული. ქურაშის II ფენის მხატვრობაში გამოსახული III-IV საუკუნის წმ. დიდმოწამეები, ლიტურგიკული კალენდრის მიხედვით ნოემბერ-დეკემბერში მოიხსენებიან: წმ. გიორგი – ძვ. სტ. 10 ნოემბერს, წმ. ბარბარე – ძვ. სტ. 4 დეკემბერს, წმ. ეკატერინე – ძვ. სტ. 24 ნოემბერს.

40 ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ზოგიერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში. რწმენა და ცოდნა, 3, თბ., 2000, გვ. 30.

41 გ. გაგოშიძის აზრით, პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით წარწერები XII-XIII სს. თარიღდება.

42 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 226.

43 მ. დიდებულძე, წიგნში: ქართული ქრისტიანული ხელოვნება, თბ., 2008, გვ. 19

ზუსტია, მაგრამ პლასტიკურობა აკლია, დამუშავება კი მარტივი და შედარებით გრძელვადიანი (მაცხოვრის ჰიმატიონი, ღმრთისმშობლის მაფორიუმი, წმ. გიორგის კაბა, წმ. იოანე მახარებლის მოსახსამი), რაც მიქაელ მაღლაკელისეულ (1140 წ.) მოხატულობას მოგვაგონებს. ამავე დროს, ყურადღებას იპყრობს ხატწერული სიფაქიხით და სიზუსტით შესრულებული ქსოვილებისა და სამოსის შესამკობად გამოყენებული დეკორატიული ელემენტების დამუშავება: ნასკვიანი თეთრი ფუნჯები – ღმრთისმშობლის მაფორიუმის ქობაზე (სურ. 6) ნაქარგობა – მაცხოვრის ტახტის მუთაქაზე, წმ. დედების სამოსის გულისპირებზე და წმ. გიორგის სამოსის ქობებზე, გულისპირსა და სახელოებზე, სადაც დეკორატიული კუფური ნახტებიცაა ოქროსფერ/ოქრომკედის არშიებზე გამოსახული (სურ. 7), ამავე დროს აქვე, ჯვარცმული მაცხოვრის ფიგურა საკმაოდ პლასტიკურია. S-ისებურად გაზნეკილი სხეული XIII საუკუნეების მაგალითების მსგავსია. ყურადღებას იქცევს ჯვარცმული მაცხოვრის თეძოებზე შემოკრული არდავის, წითელი წერტილებით შემკული, წითელიკედებიანი თეთრი ქსოვილის დამუშავების სიფაქიხიც (სურ. 9)⁴⁴.

სახეთა დამუშავებაზე მსჯელობა მხოლოდ სამი შემორჩენილი მაგალითის – ძლიერ გაჭვარტლული და დაზიანებული ქრისტე ემმანუელისა და კანკელზე მედალიონებში მთავსებული წმ. ეკატერინესა და წმ. ბარბარეს გამოსახულებებითაა შეიძლება (სურ. 5, 10, 11). სახეები საკმაოდ ოსტატურად და რთულადაა დაწერილი: პირველადი ნახატი წითელი ოხრითაა დატანილი. შემდეგ, ოდნავ მოზეთისხილისფრო-ოქროსფერი სარჩული ორჯერადაა დადებული. მასზე ნახატის ხაზები მუქი ყავისფრითაა დაზუსტებული და ბოლოს, ზოგიერთ ადგილებში, შავი ხაზებით აქცენტირებული (წარბები, ქუთუთოს ზედა ხაზები, გუგები, ცხვირის ნესტოების ხაზი, ტუჩების ხაზი, სახის ოვალი, თავების კონტური). ფორმა იძერწება მსუბუქი ზეთისხილიფერი ჩრდილებით, ამოწეულ ადგილებში თეთრი „ანარეკლებისა“ და დაწვების სიწითლის ძალიან ფაქიხი მოდელირებით. აღარ ჩანს XI-XII საუკუნეების მიჯნისათვის დამახასიათებელი დამუშავების, თითქოს უფრო ხაზობრივ-სიბრტყობრივი თავისებურებით მიღწეული სახეთა ექსპრესიულობა (მაგ., ზემო-კრიხის მხატვრობის მსგავსი), სადაც ნაკვთის ფორმის საწინააღმდეგოდ დადებული მკეთრი გამოთეთრებებია გამოყენებული. ქურაში შავი ნახატის სიზუსტე და კალიგრაფიულობა (შესქვლება-დაწვრილება) გამოსახულებას განსაკუთრებულ მეტყველებას ანიჭებს. მხატვარი თითქოს მოცულობითი ფორმის „გამომერწვას“ ცდილობს, რითაც ვარძიის მთავარი ტაძრის კარის ტიპთანზე არსებული „პირი ღვთისას“ გამოსახულებას მოგვაგონებს.

დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ქურაშის “ჯვარაგი“-ს II ფენის მოხატულობა XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზეა შექმნილი; ოსტატი პროფესიონალიზმის მაღალი დონით გამოირჩეოდა და, როგორც ჩანს საქართველოს წამყვან ცენტრებში იყო ნასწავლი. სავსებით შესაძლებელია, რომ იგი ხატწერისა და წიგნის დასურათების ხელოვნებასაც ფლობდა, რადგანაც მისი მხატვრობის სტილში მცირე ფორმებისაკენ შესამჩნევი მიდრეკილება იგრძნობა.

ჭვარტლის ინტენსიური ნადების გავლენით, ქურაშის II ფენის მოხატულობა დღეს მწირი ფერადონების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ აქ ძვირადღირებული მინერალური პიგმენტები გამოყენებული არ არის, თავის დროზე იგი

44 იმავე მოტივითაა შემკული ნესგუნის მაცხოვრის ეკლ. II ფენის ჯვარცმული მაცხოვრის არდაგი, მსგავსია თანდლის ჯვარცმაში მოცემული არდაგი და სხვა. იმის გამო, რომ ზიარების სცენებში მაგიდაზე გადაფარებული ქსოვილი/სუფრა ხშირად მსგავსი დეკორატიული მოტივითაა შემკული, არდავის შემამკობელი მოტივიც სიმბოლურად სწორედ ზიარების შინაარსის მქონეა (მაღლობას ვუხედავთ ადოლფ ოფინინკოვს ამ აზრის მოწოდებისთვის). „პირი ღვთისას“ მანდილიონზეც იმავე მოტივს ვხედავთ. აქაც იგივე ქსოვილი იგულისხმება (სუფრის ქსოვილის ლიტურგიკული შინაარსის შესახებ იხ. გ. გოცირიძე, ნ. დამბაშიძე, ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიული ბუნება (აღაპების მიხედვით). საქართველოს სიძველენი, თბ., 10, 2007, გვ. 190)

საკმაოდ გამომსახველი იქნებოდა. მთავარ ფერადოვან ქღერადობას თეთრის, წითლის და ცისფრის სემანტიკის მქონე ნაცრისფრის ტრიადა და ამ ფერების მონაცვლეობა ქმნიდა, რომელსაც სამოსის შემამკობელი ყვითელი/ოქროსფერი ლაქები და სახეებისა და სხეულების ოქროსფერი ოხრისა და მოზეთისხილისფერო ჩრდილების აქცენტები აცოცხლებდა (ბაცი ნაცრისფრით აქ მაცხოვრის ქიტონი, ღმრთისმშობლის სტოლა და წმ. გიორგის სამოსია დაფერილი)⁴⁵.

თეთრ ფონზე⁴⁶ განაწილებული მქდერი წითელი ლაქები: მაცხოვრის ცეცხლოვანი არსის გამომხატველი მანდორლა, ქრისტე ეგმანუელის შარავანდი და სამოსი, წმ. ეკატერინესა და წმ. ბარბარეს თეთრკაღშემოვლებული წითელი მედალიონები განსაკუთრებულ ქღერადობას სძენდა მხატვრობას და ცხადად გამოხატავდა განკაცების, მსხვერპლისა და ხსნის საღვთისმეტყველო იდეას (ნახ. 9, 10).

ქურაშის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა ერთ-ერთი საინტერესო შემავსებელი რგოლია სვანური კედლის მხატვრობის უფრო სრულად შესწავლისათვის. ამავე დროს, მას თავისი ადგილი უჭირავს ზოგადად შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის განვითარების ისტორიაშიც. დაცულობის უადრესად მძიმე მდგომარეობის გამო მხატვრობა სრული განადგურების საფრთხის წინაშე დგას. ამიტომ, ძველის კონსერვაცია – რესტავრაცია გადაუდებელ საქმეს წარმოადგენს.

45 **II ფენის** პიგმენტების მიკროსინჯების ანალიზების შედეგები შემდეგია: **თეთრი** – ალუბასტრის(უწველო თაბაშირის თხელი ფენა, წინა პერიოდის მხატვრობაზე თხელი ნალესობის სახით გადასმული, ერთდროულად გამოყენებულია როგორც თეთრი საღებავი: ფონი, შარავანდები, ცხენის ფიგურა, სახეთა დამუშავება; ფონის ფერის გამოსახულების ფერად გამოყენების ხერხი საკმაოდ ეკონომიურია და ზემო სვანეთში ხშირად გვხვდება (И. Якобашвили Материалы и техника стенописи в средневековой Грузии (на примере стенописей Верхней Сванети IX-X веков), 1989, გვ. 58 (სადისერტაციო ნაშრომი, ხელნაწერის უფლებით); **ყვითლისათვის** – ყვითელი ოხრა და მცირე რაოდენობით აურიპიგმენტია ნახმარი; **წითელი** ფერისათვის ინტენსიური, ღამაზი ელფერის წითელი ოხრა გამოყენებული, რომელსაც სხივოსნობის მისანიჭებლად უფრო მიკროკრისტალების (კვარციტი) გარკვეული რაოდენობა აქვს დამატებული. შესაძლებელია, რომ წითელი ოხრის ეს სახეობა სვანეთშივე მოიპოვებოდა. იმავე ელფერის წითელი ოხრა ზემო თუ ქვემო სვანეთის მრავალ ეკლესიის მხატვრობებშია ნახმარი. **წითელი ფერის მოდიფიკაციისათვის** – წითელს ემატება შავი (ნახშირი), თეთრა (ალუბასტრი) და ყვითელი ოხრა, სხვადასხვა პროპორციებით. **სინგური** ქურაშში გამოყენებული არ არის. სიძვირის გამო, სვანეთში მას იშვიათად ხმარობდნენ (И. Якобашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 64); ეს მინერალური პიგმენტი მხოლოდ გამორჩეული მნიშვნელობის მხატვრობებშია დაფიქსირებული (ჩვაბიანი, მაცხვარიში, მეფის მხატვარ თევდორეს მოხატულობები...) **მომწვანო ფერისათვის** გამოყენებულია ყვითელი ოხრა, ნახშირი, წითელი ოხრა, შავი. **ნაცრისფერი/ ცისფერი** – შედგენილია თეთრაში მცირე რაოდენობით ნახშირისა და ყვითელი ოხრის დამატებით. **შავის** – დანაყული ხის ნახშირია.

46 ღვთაებრივი ნათლისა და სასუფეველის შინაარსის მქონე თეთრი ფონები, ხშირად გვხვდება ზემო სვანეთის XI-XIII სს. და ნაწილობრივ XIV ს. კედლის მხატვრობაში(ღაღამი, მაცხვარიში. ნესგუნის II ფენა, ფარის სვიფის ფასადი, ქურაში, ჟიბიანის II ფენა, ხე, თანდილი, წვირმის ჯგრაგ-ჩობანი, ჰადიშის თარინგული, ტვიბი (ქვემო სვანეთი). მხატვრობის ფერადოვნების შესწავლისას, ზემო სვანეთის მოხატულობების ზედაპირებზე დადებული ჭვარტლის სქელ ფენებს ხშირად შეცდომაში შეყავს მკვლევარები. ამიტომ, ეს თემა უფრო დრმა შესწავლას მოითხოვს ტექნოლოგიური კვლევის დახმარებით.

Nino Kitovani

On the Church of St. George in the Village Kurashi in Upper Svaneti

Murals in Kurashi church of St. George are one of those mural decorations of Upper Svaneti (western Georgia highlands), which are less studied; elaboration of the verified documentation (graphical and photographic recording, analysis of the plaster and pigments) on these murals became possible only in 2001, thanks to the assistance of the Open Society – Georgia Foundation.

Kurashi murals are severely damaged (they are, mainly, preserved in the chancel, elsewhere are fragments only), but still, it was possible to distinguish two chronological layers and define the date of their execution.

First layer of the painting is contemporaneous with the erection of the church (this is a small, plain church, most likely built on the turn of the 10th c. to the 11th c.; its east and south facades are faced with travertine and on other facades uneven stone masonry courses are visible). This is one of the early samples of the complete mural decoration; however, more or less preserved is the chancel painting only (on the level of the energetic preparatory design) – monumental Deesis with the half-figure of the Saviour in the centre flanked by the full-length figures of the Virgin and the Prodomos (these latter images, exceeding the limits of the conch, continue down on the apse wall, on both sides of the window); apart from these, Cherub and Seraph were also represented. Comparison of this composition (it was depicted against the yellow background, indicative of the gold, i.e., the Divine Light; halos were also yellow) with other 10th-11th cc. samples of Christ in Majesty – Deesis (Atsi, Ipkhi, Svipi [in Pari community], Hadishi church of St. George [outside the village]) shows that monumental, well-balanced scene in Kurashi church, due to its general composition and character of the design, was created after Atsi and Ipkhi murals and at the same period as Hadishi mural decoration, while its affinity with Svipi murals is so great that even their execution by one and the same painter can be supposed. Besides, it can also be supposed that images of the Warrior Saints on horseback (St. George and St. Theodore) were included in the programme.

Severely damaged initial mural decoration of Kurashi church was replaced with the new one on the turn of the 12th c. to the 13th c. It is created according to different theological and aesthetic standards; it is less monumental (even figure dimensions are 2-2,5 times less), comprising two tiers (two scenes on each tier on the south and north walls). Here again, the chancel bears Deesis, but with the Enthroned Saviour (His legs, on both sides of the window, reach down its mid-height), Tetramorph is also included in the composition (second Angelic being, as well as the figure of St. John the Baptist, is now lost); lower tier comprised four figures of Holy Bishops and a half-figure of Christ-Emmanuel is depicted on the apse wall, in-between the window and immovable altar attached to the apse wall (Emmanuel is depicted with the scarlet halo and garment; this image is surrounded with the red frame). From other images identifiable are: Crucifixion (lower tier of the south wall, east portion) and Miracle of St. George in Lasia City (lower tier of the south wall, west portion), fragments of Beheading of St. George and Entombment (above the door) – these scenes, together with the chancel painting, emphasise the themes of Martyrdom and Salvation, i.e., Incarnation, Sacrifice and Salvation, as well as images of St. Catherine and St. Barbara with the white halos and inscribed in the red medallions on the chancel barrier (the latter is, mainly, decorated with the painted marble imitation; traces of the first layer ornamental painting are also noticeable); this general idea is further enhanced by the image of Christ-Emmanuel. Figures of the second layer painting, static in a somewhat “archaic” manner, are characterised by the refined and accurate design, more or less preserved faces, with the olive-green ground and shadows, very delicate white “highlights” and “rouge”, are even reminiscent of the Mandyllion image in Vardzia murals. The painter, a high level professional, seems most likely to be skilled in icon and miniature painting, as evidenced by the treatment of the decorative elements.



სურ. 1. ქურაში. წმ. გიორგის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



სურ. 2. ქურაში. ეკლესიის კარის არქიტრაფული ბალავარი

სურ. 3. საკურთხეველის კონქი. I ფენის მოხატულობის ფრაგმენტები. ვედრება





სურ. 4. ქურაში. საკურთხევლის
აფსიდისა და კანკელის II ფენის
მოხატულობა



სურ. 5. კანკელის ანტაბლემენტი.
წმ. ეკატერინე და წმ. ბარბარე



სურ. 6. ქურაში. სამხრეთი
კედლის II ფენის მოხატულობის
ფრაგმენტი. ჯვარცმა

სურ. 7. ქურაში. დასავლეთი
კედელი, II ფენის მოხატულობის
ფრაგმენტები. წმ. გიორგის თავის
კვეთა და საფლავად დადება



სურ. 8. ქურაში. დასავლეთი კედელი.
წმ. გიორგის თავის კვეთა. დეტალი

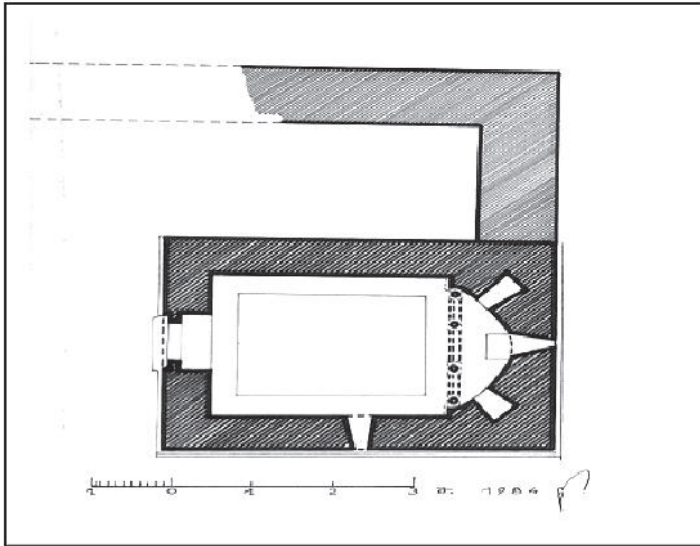


სურ. 9. ქურაში. სამხრეთი კედელი.
ჯვარცმა. მაცხოვრის არდაგი.
დეტალი

სურ. 10. ქურაში. კანკელი. ,
წმ. ბარბარე

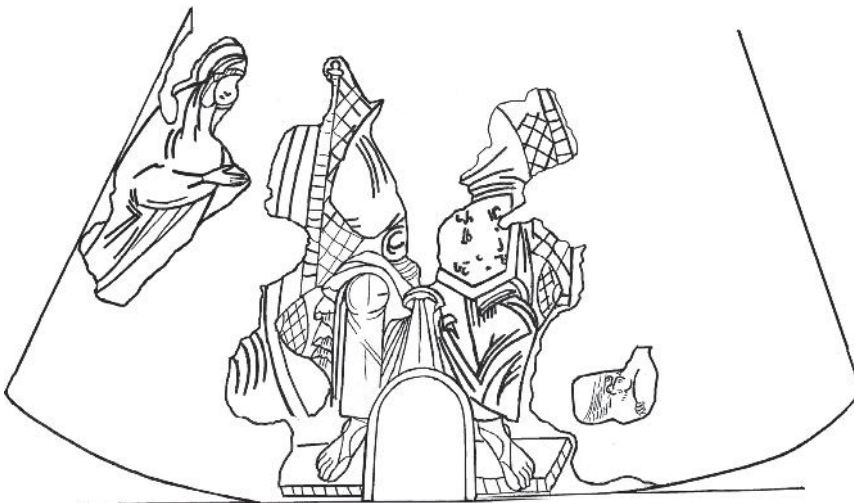
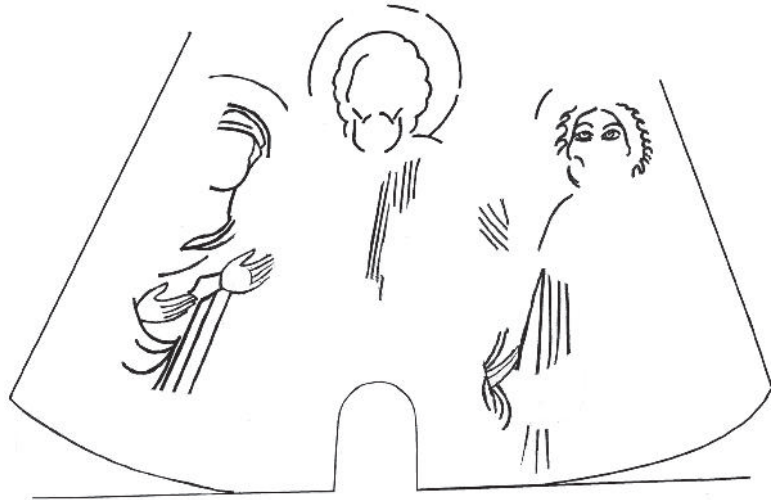


სურ. 11. ქურაში. კანკელი,
წმ. ეკატერინე

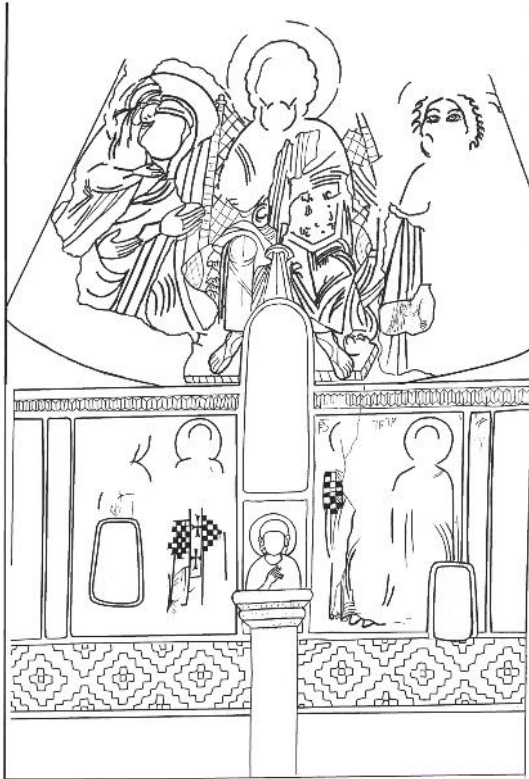


ნახ. 1. ქურაში. წმ გიორგის
ეკლესია. გეგმა

ნახ. 2. ქურაში. კონქის
მოსატულობის I ფენა.
ვედრება. სქემა



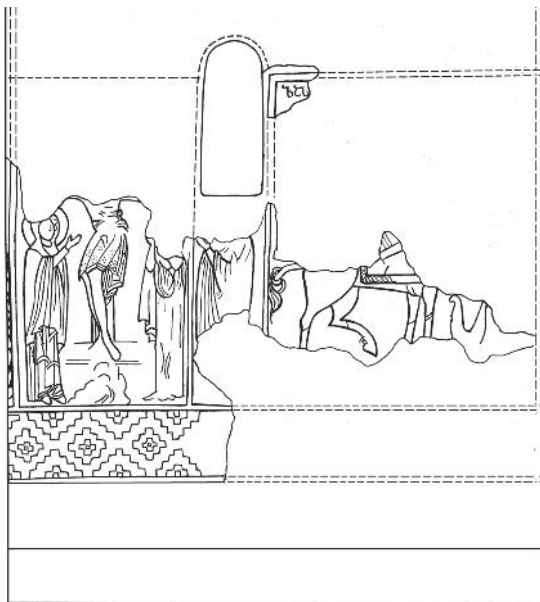
ნახ. 3. ქურაში. კონქის
მოსატულობის II ფენა.
ვედრება. სქემა



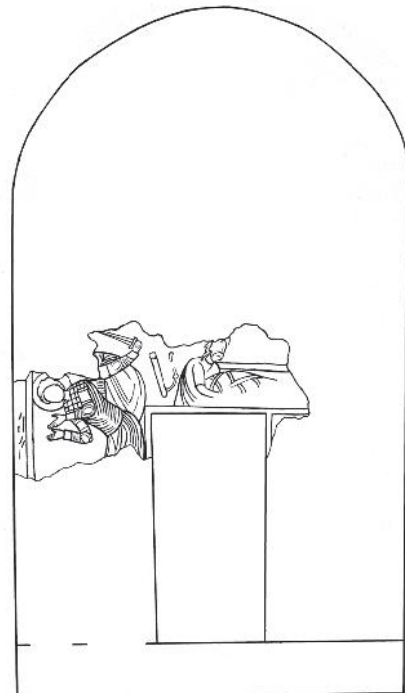
ნახ. 4. ქურაში. აფსიდის მოხატულობა. სქემა



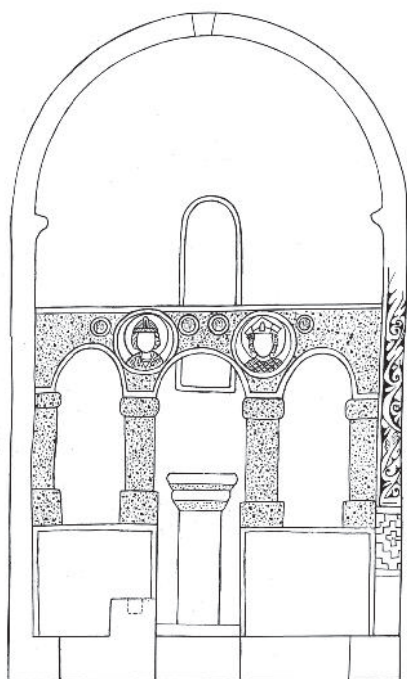
ნახ. 5. ქურაში. საკუროხეველი.
 ქრისტე ევმანუელის გამოსახულება.
 სქემა



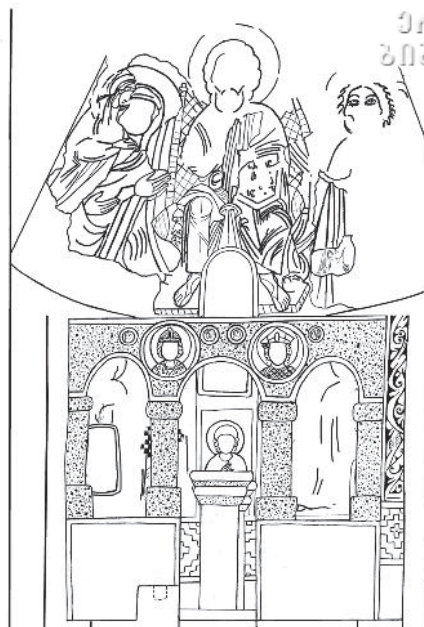
ნახ. 6. ქურაში. სამხრეთი კედლის II ფენის
 მოხატულობის დარჩენილი ფრაგმენტები.
 ჯვარცმა და ღასია ქალაქის სასწაული.
 სქემა



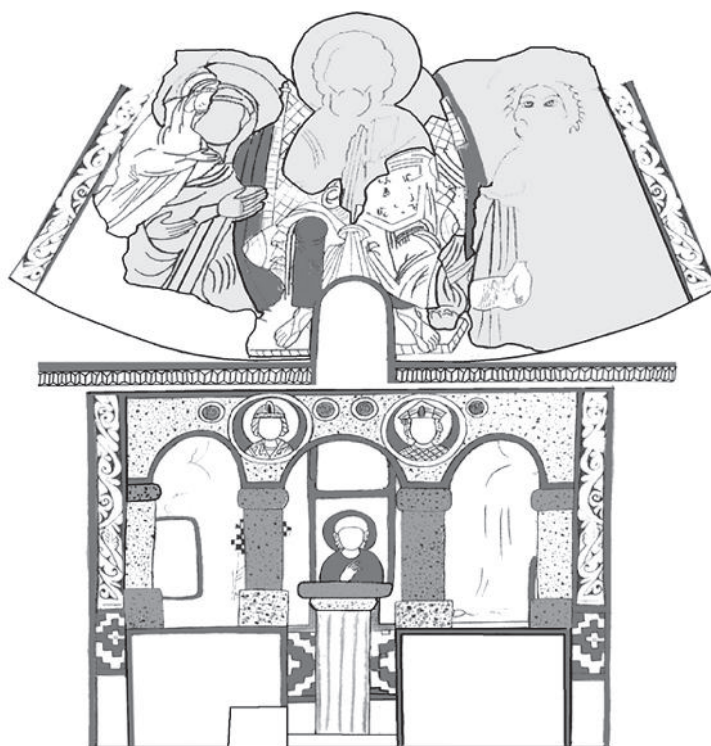
ნახ. 7. ქურაში. დასავლეთი კედლის
 II ფენის მოხატულობის დარჩენილი
 ფრაგმენტები. წმ. გიორგის თავის კვეთა და
 საფლავად დადება. სქემა



ნახ. 8. ქურაში. კანკელი. სქემა



ნახ. 9. ქურაში. საკურთხეველის
მოხატულობის I და II ფენები და
კანკელის დეკორი. სქემა



ნახ. 10. ქურაში. საკურთხეველისა და კანკელის მოხატულობის II ფენის თეთრ ფონზე
წითელი ფერის განაწილების სქემა.



გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე

ოშკის¹ წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის სამონასტრო კომპლექსი ისტორიულ ტაოში, თორთუმის ხეობის დასავლეთით მდებარეობს (სურ. 1)². მთავარი ტაძარი ტრიკონქის ტიპისაა. ძეგლი 963-973 წლებში³ აიგო ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავისა და დავით მაგისტროსის დაკვეთით; მშენებლობას ხელმძღვანელობდა გრიგოლი. მათ შესახებ ცნობებს ძეგლზე დატანილი ეპიგრაფიკული მასალა გვაწვდის. ძეგლის შესწავლას საფუძველი ექვთიმე თაყაიშვილმა ჩაუყარა⁴. გასული საუკუნის 80-იან წლებში ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურას ეხება ვ. ბერიძის⁵ და პ. ზაქარაიას⁶ და ბ. ბაუმგარტნერის⁷ მონოგრაფიებიც. ტაო-კლარჯეთის ძეგლებს ფუნდამენტური გამოკვლევა უძღვნეს ვ. ჯობაძემ⁸, ვ. სილოგავამ⁹, ხ. სხირტლაძემ¹⁰, ი. გივიაშვილმა¹¹ და მ. ბოგიშმა¹².

ტრიკონქის ტიპის ქართულ ტაძრებს შორის ოშკის ტაძარი ყველაზე დიდია. რაც შეეხება ოშკში ფასადების გაფორმების სისტემას, იგი კარგადაა გააზრებული. აქ ჩამოყალიბებული ფასადთა გაფორმების ხუთთაღედი სისტემა ერთგვარ რეპერტუარად იქცა მომდევნო ხანის გუმბათიანი ეკლესიების აღმოსავლეთი ფასადის დასამუშავებლად. ვ. ბერიძის შენიშვნით¹³, გარდა დეკორატიული ხუთთაღედი სისტემისა, ოშკში ჩამოყალიბებული სახით გვხვდება მორთულობის ცალკეული ელემენტები – უპირველესად, ეს სარკმლების მოჩუქურთმებულ საპირეს ეხება.

ოშკის ტაძრის ფასადებს ამკობს მდიდრული ორნამენტული სახეები, რომლებიც სარკმლის საპირეებსა და სამხრეთი კარიბჭის სვეტისთავეებზეა გამოყენებული. მათ შორის განსაკუთრებული დეკორატიული სიუხვით გამოირჩევა სამხრეთი გალერიის ბურჯების შემკულობა. ნიშანდობლივია, რომ ოშკის ტაძარი გამორჩეულია რელიეფუ-

1 ტოპონიმ „ოშკის“ შესახებ საინტერესო მონაცემებს აქვს გამოთქმული თ. გონიაშვილს. მისი აზრით, ოშკი მეგრულ-ჭანური ენიდანაა ნაწარმოები. ტოპონიმი „ოშკა“ შუაში მდებარე ადგილს ნიშნავს და მოგვიანებით იგი მონასტრის სახელად იქცა. იხ. თ. გონიაშვილი, დიდიექტიზმებისათვის ჰადიშის ძეგლში, ენიშკის მონაბე, ტ. 4, 1938, გვ. 123.

2 როგორც წყაროებიდან ირკვევა, ოშკის ტაძარი იმ ტერიტორიაზე მდებარეობს, რომელიც უძველესი დროიდან ქართველური ტომებით, ტაოხებით იყო დასახლებული. ჯერ კიდევ ძვ. წ. XII-XI საუკუნეებში და ძვ. წ. IX-VIII სს-ის ასურულ და ურარტულ ლურსმულ წარწერებში აქ ქართველური ტომები იხსენიებიან. იხ. ვ. სილოგავა, ოშკი – X ს. მემორიალური ტაძარი, თბ., 2006, გვ. 10.

3 ვ. სილოგავას მიხედვით, ოშკის ტაძრის მშენებლობა 13 წელს გაგრძელდა და მისი აგების თარიღი 963-976 წლებით უნდა განვსაზღვროთ. იხ. ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 102.

4 E. Такашвили, Археологическое экспедиция 1917-го года в южные провинций Грузии, Тб., 1952; ექ. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960.

5 В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981.

6 П. Закарая, Зодчество Тао-Кларджети, Тб., 1992.

7 В. Baumgartner, Studien zur historischen Geographie von Tao-Klarjeti (Unpublizierte Dissertation), Wien, 1996.

8 ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, თბ., 1991; ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007.

9 ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ.

10 ხ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009.

11 ი. გივიაშვილი, ი. კობლატაძე ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004.

12 M. Bogisch, The Appropriation of imperial splendor. Ecclesiastical Architecture and Monumental Sculpture in Medieval Tao-Klarjeti around 1000 AD (Phd Abhandlung), Copenhagen, 2009, გვ. 207-261.

13 ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I, თბ., 2014, გვ. 249.

რი სახეების სიმრავლითაც, რომელთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ვედრების კომპოზიციას¹⁴ და, ასევე, მთავარანგელოზთა სახეებს. თ. ხუნდაძის აზრით¹⁵, „აქ დასრულებულ, სრულყოფილ სახეს იღებს რელიეფური გამოსახულებებით მოვლი ეკლესიის ორგანიზმის – ექსტერიერის და ინტერიერის მხატვრული და შინაარსობრივი გაერთიანების ტენდენცია. რელიეფური გამოსახულებები მოთავსებულია ყველა ფასადზე და ძირითადად კონცენტრირებულია ზედა, ცენტრალურ არეებზე, რაც ეთანხმება დეკორატიული თაღნარის აღმაგვალ რიტმს.“

აღსანიშნავია, რომ ტაძრის რელიეფურ დეკორში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ზომორფულ თემატიკაზე შექმნილი კომპოზიციები. ისინი ხან ორნამენტულ სახეებშია ჩაწერილი, ხან კი დამოუკიდებლად გამოისახებიან, თანაც, როგორც ირკვევა¹⁶, ოშკში ცხოველების ამსახველი რელიეფები მცირე ზომისაა და ამასთანავე დაბალი რელიეფით გამოკვეთილი¹⁷.

ჩვენი განხილვის თემაა ოშკის სამხრეთ-აღმოსავლეთი დამატებითი ოთახის მეორე სართულის სარკმლის მამკობი რელიეფი ნადირობის სიუჟეტის გამოსახულებით (სურ. 2), რომელსაც აქამდეც არაერთი გამოკვლევა მიეძღვნა¹⁸.

აღსანიშნავია, რომ სარკმელს ორი რელიეფური ფილა ამკობს. აქედან ერთი თავსართია, მეორე კი ამავე ღიობის ქვედა არეზე ჩასმული კვადრატული ფორმის ქვაა. თავსართიანი ქვა წაგრძელებული ფორმისაა. ოსტატი ნადირობის კომპოზიციას ჩადრმავეებით მიღებული წვრილი ღილის კონტურით გამოჰყოფს სადა ფონისგან. არათანაბარი მოხაზულობის ჩარჩო კონტურის სახით ევლება სცენას ზედა და ქვედა არეზე და, ამასთანავე, ნახევარწრიულ მოხაზულობას, ე. წ. წარბს ქმნის. წარბის ცენტრში გამოსახული სიცოცხლის ხე და მასთან მდგომი ორი რქოსანი ცხოველი კომპოზიციას პირობითად ორ ნაწილად ჰყოფს. ასეთ დანაწილებას თავად სარკმლის ნახევარწრიული მოხაზულობის ღიობი განაპირობებს. ქვის აღმოსავლეთ მონაკვეთში კიდევ ერთი ცხოველია მოცემული. ხოლო მოპირდაპირე მხარეს – მშვილდოსანი მონადირე. მას მშვილდ-ისარი მოუხიდავს, თითქოს სროლისთვის გაემზადა. მკვლევრებს თავად ცხოველები სხვადასხვანაირად აქვთ იდენტიფიცირებული. დ. უინფილდი¹⁹ მათ ირმებად

14 D. Winfield, Some early medieval figure sculpture from North-East Turkey, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, London, 1968, გვ. 49-50; W. Djobadze, The Donor Reliefs and the date of the church of Oski, *Byzantinische Zeitschrift*, 69, München, 1976, გვ. 45; A. Eastmond, Royal imagery in Medieval Georgia, University Park, 1998, გვ. 22-35; 6. აღადაშვილი, ქართული სკულპტურის ბიზანტიურთან მიმართების საკითხი ოშკის ტაძრის „ვედრების“ რელიეფი – X ს., *ქართული ხელოვნების ნარკვევები*, თბ., 2001, გვ. 34-35; ლ. ხუსკივაძე, ოშკის სკულპტურულ „ვედრებათა“ თავისებურებების შესახებ, *საქართველოს ხელოვნება*, 3, 2003, გვ. 59-90; ვ. სილოვაჯა, დასახ. ნაშრ., გვ. 106-114; 6. აღადაშვილი, ოშკის ტაძრის სკულპტურული დეკორი და მისი პროგრამის დამოკიდებულება მონასტრის თანადროულ ისტორიულ ვითარებასთან. *Academia*, ტ. 6-7, 2006, გვ. 35-40; M. Bogisch, დასახ. ნაშრ., გვ. 223-226; ზ. სხირტლაძე, ოთხოთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2014, გვ. 192-195.

15 თ. ხუნდაძე, X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 147-148.

16 იქვე.

17 ნიშანდობლივია, რომ ოშკის რელიეფები კვეთის ხასიათით განსხვავებულია. ცალკეულ შემთხვევაში ისინი ჰორელიეფსაც კი უახლოვდებიან. განსაკუთრებით ეს ეხება სამეფო ოჯახის წარმომადგენელთა ამსახველ სახეებს.

18 H. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Тб., 1977, გვ. 117-135; П. Закарая, დასახ. ნაშრ., გვ. 175; ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ. 142-143; 6. გენგიური, 6. გოდერძიშვილი, ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე – მნიშვნელობა და სიმბოლიკა, *II საერთაშორისო კონფერენცია ტაო-კლარჯეთი, მოხსენებათა თეზისები*, თბ., 2012, გვ. 132-133; ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 250.

19 D. Winfield, დასახ. ნაშრ., გვ. 38-57.

ან გარეულ თხეზად მოიხსენიებს, ექ. თაყაიშვილი²⁰, პ. ზაქარაია²¹ და ვ. ჯობაძე²² ირმებად. ერთი შეხედვითაც ცხადი ხდება, რომ ნადირობის სეუჟეტი და რქოსანი ცხოველები სიცოცხლის ხესთან აქ ერთგვარი სინთეზური სახითაა მოცემული. როგორც ირკვევა, სახვითი ხელოვნების ნიმუშებზე ორივე სეუჟეტი ხან ცალ-ცალკე, დამოუკიდებელი სცენის სახით გვხვდება, ხან კი სინთეზური იკონოგრაფიული ვერსიით, ისევე, როგორც ეს ოშკის რელიეფის შემთხვევაშია, ხშირად სიცოცხლის ხის აქეთ-იქით კი ირემიც და ჯიხვიც გამოსახებიან.

რაც შეეხება ოშკის ტაძრის სამხრეთი ფასადის მამკობ მეორე ფილას (სურ. 3), როგორც ზემოთ აღინიშნა, იგი ამავე სარკმლის ქვედა მონაკვეთშია ჩასმული. დაზიანების გამო დღეს ადგილზე ჭირს მასზე ამოკვეთილი ცხოველების იდენტიფიცირება. ნათლად იკითხება ირმის რქები, ირემს კი ორი ცხოველი²³ ესხმის თავს²⁴. ექ. თაყაიშვილი²⁵ და ვ. ჯობაძე²⁶ მათ ლომებთან აიგივებენ. ამასთან, ვ. ჯობაძე აღნიშნავს, რომ „ტაო-კლარჯეთის ეკლესიებში ერთი ჯიშის ცხოველები არასოდეს ებრძვიან ერთმანეთს. ლომები უფრო ხშირად ხარს ესხმიან თავს ან რქოსან პირუტყვს ანდა ჩვენ შემთხვევაში – ხარირემს. ისინი მოწინააღმდეგე ძალთა ჭიდილის ძველთაძველ სიმბოლიკას წარმოგვიდგენენ.“ რაც, რა თქმა უნდა, სრულებით მისაღებია.

ოშკის საკათედრო ტაძრის სამხრეთი სარკმლის თავსართის მორთულობა, მისი თავისებური გადაწყვეტის გამო არაერთგზის გამხდარა მსჯელობის საგანი. ექ. თაყაიშვილი²⁷, პ. ზაქარაია²⁸ და ვ. ჯობაძე²⁹ აღნიშნულ სეუჟეტს ნადირობის სცენად მიიჩნევენ. ბოლო დროს მასვე საგანგებო კვლევა მიუძღვნეს ნ. გენგიური და ნ. გოდერძიშვილი-მა³⁰. მათი აზრით, ეს სეუჟეტი ასტრალურ თემასთანაა დაკავშირებული. კონკრეტულად კი ოშკის რელიეფზე წარმოდგენილი მონადირე ზოდიაქოს ნიშანს, მშვილდოსანს უნდა ასახავდეს. აღნიშნულ საკითხთან მიმართებით შესაბამისი პარალელური მასალის მოხმობით, ავტორები ასკვნიან, რომ მათი მოსაზრება ვახტანგ ჯობაძის აზრის გავრცობას ემსახურება. თავიანთი აზრის დასასაბუთებლად მათ შუა საუკუნეების ევროპული სახვითი მასალა მოჰყავთ. ისინი ცდილობენ, ახსნან ასტრალური სიმბოლიკის გაჩენის მიზეზი და მშვილდოსნის მიმართება სიცოცხლის ხესთან. მათი შეხედულებით, „ოშკის რელიეფის მშვილდოსნის ზოდიაქო წარმავალ, მიწიერ დროზე უნდა მიგვანიშნებდეს, ხოლო სიცოცხლის ხესთან მდგომი ჯიხვები – მარადიულობას,“ დასკვნის სახით კი ამბობენ, ოშკის რელიეფი მიწიერ დროსა და ზეციურ დროზე, მარადიულობაზე, აკეთებს აქცენტს და ადრექრისტიანული ნიმუშებისგან სრულიად განსხვავებული შინაარსის „ნადირობას“ წარმოგვიდგენს³¹.

ჩვენი დაინტერესება ამ საკითხით რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა. როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში ნადირობის სეუჟეტს ერთ-ერთი

20 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 49-50.

21 П. Закарая, დასახ. ნაშრ., გვ. 175.

22 ვ. ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 142.

23 პ. ზაქარიას აზრით, აქ სამი ლომი ესხმის თავს ირემს. იხ. П. Закарая, დასახ. ნაშრ., გვ. 175.

24 ნიშანდობლივია, რომ სხვადასხვა ჯიშის ცხოველების შერეულობის სცენას ასახავს ვალეს დმრთისმშობლის ტაძრის (X ს. II ნახ.) სამხრეთი და აღმოსავლეთი ფასადის კუთხის კარნიშები, სადაც პირველ შემთხვევაში წყვილედში ლომი და ხარია მოცემული, მეორეში კი – ირემს დაღვინებული ლომი. იხ. თ. ხუნდაძე X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 140, ილ. 315-316.

25 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 49-50.

26 ვ. ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 142.

27 E. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 49-50.

28 П. Закарая, დასახ. ნაშრ., გვ. 175.

29 ვ. ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 142.

30 ნ. გენგიური, ნ. გოდერძიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 132.

31 ნ. გენგიური, ნ. გოდერძიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 132.

გამორჩეული ადგილი უკავია. თავისი ფესვებით მას ძველ ადმოსავლურ ნიმუშებთან მივყავართ. მეფის ნადირობის სფუქტის ამსახველი არაერთი ნიმუში გვაძლევს საშუალებას, ვივარაუდოთ მისი გავლენა შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების სახვით ნიმუშებზე.

რაც შეეხება სიცოცხლის ხის წინაშე წარმდგარი ცხოველების გამოსახულებას, მასაც ჯერ კიდევ ანტიკურ სახვით ნიმუშებში ეძებნება პარალელი. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ადრექრისტიანულ ქართულ რელიეფებზე მსგავსი სფუქტები ხშირად გხვდება და არაერთი მაგალითის მოხმობაც შეგვიძლია. კერძოდ, ისინი წარმოდგენილია ბოლნისის სიონის (478-493 წწ.)³² (სურ. 4), ივრის სიონის (V ს. II ნახევარი)³³, (სურ. 5) აკაურთის (V-VI სს.)³⁴, უკანგორის ქვასვეტის ბაზაზე (V-VI სს.)³⁵ და თელავანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის (VIII ს.) რელიეფებზე³⁶. მოგვიანებით კი ანანურის ეკლესიის (XVII ს.) ფასადზე³⁷.

სიცოცხლის ხის წინაშე წარმდგარი ცხოველები ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში მორწმუნე ადამიანებს განასახიერებენ, რომლებიც სამოთხის ხის ნაყოფის ხმევით პირველსაწყისთან დაბრუნების, უფლის მარადიული ნეტარების თანაზიარნი ხდებიან. ისინი ერთგვარად სახვით ფორმაში განსხეულებულ სახე-სიმბოლოს ატარებენ. ნიშანდობლივია, რომ ირმები სიცოცხლის ხესთან ხშირად კომპოზიციასთან „დანიელი ღომთა ხაროში“ ერთადაა წარმოდგენილი. როგორც ცნობილია, აღნიშნული კომპოზიცია უფლის ჯვარცმის, სამი დღე საფლავად დადების და აღდგომის სახე-სიმბოლოა, ხოლო სიცოცხლის ხის წინაშე მდგომი ირმები სამოთხის საწყისს უფრო მეტად წამოწევენ წინ. ამასთან ერთად, წმ. მამათა განმარტებით, სამოთხის ცენტრში მდგარი სიცოცხლის ხე ჯვარცმის წინაგანგებულებას წარმოადგენს. ჩვენი აზრით, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ზემოთ მოხმობილი რელიეფების განხილვის მაგალითზე უფლის მსხვერპლისა და აღდგომის მოლოდინის სახე-სიმბოლოს იღვრა იკვეთება.

როგორც ცნობილია, ქრისტიანული ხელოვნება სახე-სიმბოლოებით მეტყველებს. ხშირად ცხოველთა და მცენარეთა გამოსახულებებში ღრმა სიმბოლური საზრისია ჩადებული. მათ შორის სიცოცხლის ხეც გამორჩეულ ადგილს იკავებს, მისი საწყისი კი წმინდა წერილში უნდა ვეძიოთ. სიცოცხლის ხე თავისი შინაარსით სამოთხის ცენტრში მდგარი ხეა. ბიბლიაში ამ ხის შესახებ ვკითხულობთ: „აღმო-ვე-აცენა ღმერთმან მერმე ქუეყანით ყოველი ხე შეუენიერი ხილვად და კეთილი საჭმელად და ხე ცხორებისა – შორის სამოთხესა და ხე იგი ცნობად – კეთილისა და ბორბისა“ (წიგნი

32 თ. ხუნდაძე, V-VI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 18.

33 იქვე, გვ. 18, ილ. 14. თ. ხუნდაძე ივრის სიონის რელიეფის კომპოზიციის საზრისში ექპარისტულ სახე-სიმბოლოს ხედავს.

34 გ. აბრამიშვილი, ადრექრისტიანული ქართლის (იბერიის) ეროვნული იკონოგრაფიის სათავეებთან, *საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ნარკვევები*, №VI, თბ., 2001, გვ. 65; ლ. რჩულიშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრების სამი უცნობი ძეგლი, *Ars Georgica*, 2, თბ., 1948, გვ. 32. თ. ხუნდაძე, V-VI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 19, ილ. 18, 19, 20; თ. ხუნდაძე, „დანიელი ღომთა ხაროში“ – აკაურთას ეკლესიის რელიეფზე, *საქართველოს სიძველენი*, №2 თბ., 2002, გვ. 18-27.

35 თ. დადიანი, ქვასვეტები, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 66, ილ. 130.

36 თ. ხუნდაძე, თელავანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის რელიეფის შესახებ, *საქართველოს სიძველენი*, № 4-5, 2003, გვ. 52-59; ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა თელავანის ჯვარპატიოსნის, თბ., 2008, გვ. 94-95.

37 ე. კვაჭატაძე, XVII-XVIII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 358, ილ. 671-673.

შესაქმისაჲ 2: 9)³⁸. ა. ლოპუხინის მიხედვით³⁹, „ხე სიცოცხლისა სასწაულმოქმედებისაჲს მქონე იყო. ის – ვინც მის ნაყოფს იგემებდა, უკვდავებას ეზიარებოდა. სწორედ ამის გამო ეწოდა მას „სიცოცხლის ხე“. ავტორი იქვე დასძენს: „ამ ხის აღნიშნული განსაკუთრებულობა ცხადია, მისი ბუნებრივი თვისება არ იყო, არამედ იგი წარმოადგენდა ღვთიური კურთხევის ზებუნებრივი ქმედების ერთ-ერთ სახეს, დაკავშირებულს გარეგნულ სიმბოლურ ნიშანთან – ნაყოფის შეჭმასთან. მისი ისტორიული არსებობის გარდა სიცოცხლის ხეს ისევე, როგორც წმინდა წერილში, ასევე მართლმადიდებლურ ეკლესიაში, აქვს საიდუმლო წინასწარმეტყველური მნიშვნელობა, მიუთითებს რა ძირითადად ჯვარცმის ხეზე, რომლითაც უფალმა ჩვენ დაგვიბრუნა სულიერი ცხოვრება, და ევქარისტის საიდუმლოზე, როგორც ჩვენი გადამრჩენელი ჯვარცმული მსხვერპლის ნაყოფზე, რომელმაც უკვდავება მოგვანიჭა.“

წმ. იოანე დამასკელის მიხედვითაც⁴⁰, სიცოცხლის ხე გოლგოთის ჯვრის წინასწარგანგებაა: „ესე პატოსანი ჯუარი პირველვე დასახა ხემან ცხორებისამან, სამოთხეს შინა დანერგულმან ღმრთისა მიერ. რამეთუ ვინათგან ხისაგან იქმნა სიკვდილი, ხის მიერვე ჯერ-იყო მონიჭებაჲ ცხორებისა და აღდგომისაჲ.“ ამდენად, ჯვარი სიცოცხლის ხეა. სიცოცხლის ხის ანალოგად, სამოთხის სიმბოლოდ მოიაზრება ვაზი. ა. ოქროპირიძის დაკვირვებით⁴¹, „განედლებული ჯვრის თემა ქართველისათვის ქართლის მოქცევის წყაროდან მომდინარეობს. ისიც ბუნებრივია, რომ განედლებული სიცოცხლის ხე ვაზად გარდაიქმნება იმ ქვეყანაში, რომლის ქრისტიანობის სიმბოლოდაც მოციქულთა სწორმა ნინომ ჯვარი ვაზისა დასახა.“

ისევე როგორც მთელ სამყაროში, კავკასიის ხალხთა უძველეს რელიგიებში დიდი ადგილი უჭირავს ზოომორფულ გამოსახულებებს, მათ შორის – ირემს⁴². ზოომორფული თემატიკა თავის საწყისს ახლო აღმოსავლეთისა და შუა აზიის ხელოვნებაში ჰპოვებს. ირმის კულტი აქ უძველესი დროიდან მკვიდრდება. იგი გრძელდება ანატოლიაში, მთელ შუა საუკუნეებს მოიცავს და ბიზანტიურ ეპოქაშიც უდიდეს როლს თამაშობს.

როგორც ცნობილია, ქრისტიანული სიმბოლიკის ჩამოყალიბება თავდაპირველად წარმართული ფორმების ახალი გააზრებით იწყება. ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ირემს მიმართავდნენ 41-ე ფსალმუნის საილფუსტრაციოდ: „ვითარცა სახედ სურინ ირემსა წყაროთა მიმართა წყალთასა, ეგრე სურის სულსა ჩემსა შენდამი, ღმერთო!“ ტრადიციულად, ამ საგალობელს ადავლენდნენ კათაქმეველები მაცხოვრის ბრწყინვალე აღდგომის დამეს. ამ კონტექსტში ირემი იყო სახე-სიმბოლო იმ ადამიანისა, რომელიც ნათლისღებისთვის ემზადებოდა⁴³.

ირემი ქრისტიან ადამიანადაც მოიაზრება, რომელიც მაცხოვრებელ წყაროსაა დაწაფებული, ამიტომაც გვხვდება ირემები ნათლისღების სეუჟეტის ამსახველ ადრექრისტიანული ხანის IV-VI სს. ეკლესიათა ქანდაკებებსა, სარკოფაგებსა და მოზაიკებზე (სურ. 6)⁴⁴. ირემების ეს თემა, გარკვეული იკონოგრაფიული ცვლილებებით, ხელნაწერთა

38 მცხეთური ხელნაწერი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ელ. დონანაშვილმა, თბ., 1981, გვ. 50.

39 ა. ლოპუხინი, ბიბლიის განმარტებანი, წგ. I, თბ., 2000, გვ. 53.

40 წმ. იოანე დამასკელი, მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზუსტი გარდამოცემა, *ორი ძველი ქართული თარგმანი გამოსაცემად მოამზადეს რომან მიმინოშვილმა და მია რაფაევამ, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო მ. რაფაევამ*, თბ., 2000, გვ. 243.

41 ა. ოქროპირიძე, ვაზი სიცოცხლის ხე, წიგნში: *ვაზი სიცოცხლის ხე*, თბ., 2008, გვ. 11.

42 ი. მამასახლისი, ირმის კულტი კავკასიის ხალხთა კულტურაში. *კავკასიოლოგიური ძიებანი*, ტ. 5, თბ., 2013, გვ. 285-289.

43 მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1972, გვ. 69.

44 Н. Аладашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 41; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rome-Freiburg-Wien, 1974, გვ. 286-289.

დასურათებულ მინიატურებში კიდევ მეტ ხანს შემოგვრჩა.

ირმის შესახებ ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში სხვაფორივადაცაა საუბარი. წმ. ბასილი დიდი თავის ნაშრომში – „მკვეცთათვის“ ირმის სახე-სიმბოლოს საინტერესოდ განმარტავს: „სახისმეტყველმან თქუა ირემისაჲ, ვითარმედ ჯეკმა მტერ არს გუელისაჲ და რაჟამს იხილის და ივლტინ გუელი და შთაჯდის ჳურელად, მივიდი ირემი იგი და აღივსნის ფერდნი თუხნი წყლითა წყაროდსაჲთა და მივიდის ჳურელად, სადა-იგი გუელი დამალულ არს და დაასხნის წყალი იგი და აღავსნის ჳურელი იგი, ვიდრემდე გამოკდის გუელი იგი და დათრგუნის ფერვითა და მოკლის. ეგრეცა მაცხოვარმან ჩუენმან იესუ ქრისტემან მოჰკლა დიდი იგი ვეშაპი ეშმაკი წყლითა ცისაჲთა, რომელ აქუნდა ღმრთეებისა სიბრძნისაგან, რომელსა წყალსა ვერ დაუდგნეს ვეშაპთა ეშმაკთა“⁴⁵.

წმ. ბასილი ირემს, ასევე, ქრისტეს მოციქულებთან და წმინდანებთან აიგივებს. მისი განმარტებით, „ირემად გულისკმაჰყვენ მოციქულნი და ყოველნი წმინდანი, ამაღლებულნი ყოველთაგან საქმეთა ზე: რამეთუ, ვინაითგან ირემსა ესევეითარი ძალი აქუს, ვითარ იტყვან გამოცდილნი, ვითარმედ, იქედნე რაჲ შეჭამოს, წამალი არს განმწმენდელი მისი, და სულისა მისისაგან ყოველნი გესლოვანნი ივლტინ; ვითარცა უბრძანა უფალმან.“

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ოშკის რელიეფზე სიცოცხლის ხესთან წარმდგარ ირმებს მშვილდოსანი მონადირე უახლოვდება. იგი სასროლადაა გამზადებული. ორი რქოსანი ცხოველი სიცოცხლის ხის ნაყოფს იხმევს. მშვილდოსანი მონადირის გამოსახულება ქართულ ხელოვნებაში არაერთგზის გვხვდება (ბაგრატის ტაძარი (XI ს.)⁴⁶, ტყობა ერდ⁴⁷, ზემო ნიქოზი⁴⁸, სადგერი⁴⁹). თუმცა, ისინი ნაკლები სახით შემოგვრჩა. ტრადიციულად, მშვილდოსანი მონადირე სასროლად მზადყოფნაში გადმოიცემა.

ნიქოზში, ამაღლების (დგობის) ტაძრის სამხრეთ ფასადზე, გადაწყობის შედეგად ჩასმულ რელიეფი მკვლევართა მიერ, ასევე, წმ. ევსტათეს ხილვადაა მიჩნეული⁵⁰. აღსანიშნავია, რომ სადგერის წმ. გიორგის ეკლესიის რელიეფი დასავლეთ ფასადზე ორ ფილაზეა ამოკვეთილი. ქვედაზე ზურგშექცევით ცხოველია გამოსახული, მის ზემოთ კი – მშვილდოსანი მონადირე. ვ. ბერიძის⁵¹ მართებული დაკვირვებით, აქაც შესაძლოა წმ. ევსტათე იყოს გამოსახული.

45 შატბერდის კრებული, გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გვიგინიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1979, გვ. 190.

46 თ. ხუნდაძე, XI საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 217, გვ. 231, ილ. 414.

47 Г. Чубинашвили, Ткоба-Иерди (К вопросу о культурных связях Ингушетии и Грузии), в-кн: Г. Чубинашвили, Вопросы истории искусства, исследования и заметки, Т. II, Тб., 2002, გვ. 149-150. მკვლევრები ტყობა ერდში სამ სამშენებლო ფენას გამოყოფენ: პირველი – VIII-IX, მეორე X-XI, მესამე XV-XVI. გ. ჩუბინაშვილს დასავლეთი ფასადის კონსოლების მარტივი ფორმა და რელიეფის კვეთის მარტივი ხასიათი ავარაუდებინებს, რომ ისინი მოგვიანო ხანისაა იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 149, სქოლიო 40.

48 ე. კვაჭატაძე, XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 352, ილ. 668.

49 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 197-198. ვ. ბერიძის მიხედვით, სადგერის წმ. გიორგის ეკლესიის აგების ზუსტი თარიღი უცნობია. სამცხის რეგიონში მდებარე სხვა ერთნაირი ძეგლები ან ნაკლებად მნიშვნელოვანია, ან იმდენად მცირე ხელმოსაჭიდ მასალას იძლევა, რომ რისამე თქმა ძნელია. ჩვენ შეგვიძლია ისინი XIII-XVI საუკუნეთა ეპოქაში მოვაქციოთ. იქ სადაც არქიტექტურა ბევრს არაფერს ამბობს – ჩვეულებრივ დასაყრდენად მხოლოდ დეკორი ვერჩება იხ. ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 192.

50 ე. კვაჭატაძე, XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 326, ილ. 668.

51 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 192.

ირემზე ნადირობის თემას ეძღვნება გლენ პირსის⁵² ბოლოდროინდელი კვლევები ავტორი აღნიშნავს, რომ საკითხი, პოლივალენტურობიდან გამომდინარე, ჩაღრმავებას საჭიროებს. მას მოჰყავს ბოლოდროინდელ სამეცნიერო წრეებში გავრცელებული ორი განსხვავებული მოსაზრება ირემზე ნადირობის საკითხთან დაკავშირებით. როგორც ირკვევა, მკვლევართა ერთი ნაწილის შეხედულებით, ნადირობის სცენაში ცხოველი ბოროტ ძალას, დემონს, განასახიერებს, მონადირე კი ეშმაკის დამრთუნველად მოიაზრება. მეორე ნაწილის აზრით კი ირმის და მონადირის შეხვედრას სხვა მნიშვნელობა აქვს, ისევე, როგორც ეს მოხდა წმ. ევსტათე პლაკიდას შემთხვევაში, რომლისთვისაც ამან ქრისტიანობაზე მოქცევა განაპირობა. ავტორს მოჰყავს „ფიზიოლოგში“ მოცემული განმარტება ირმის, ქურციკის და ანტილოპას შესახებ და ასკვნის, რომ მათზე ნადირობას უპირატესად დადებითი მნიშვნელობა აქვს. იგი იშველიებს წმ. ბასილი დიდის განმარტებას ირემთან დაკავშირებით და აღნიშნავს, რომ, პირველ რიგში, მის განმარტებას თავად 41-ე ფსალმუნის ზემოთმოყვანილი ტექსტი იძლევა, სადაც კარგად ჩანს ღმერთთან მყოფობის სურვილით განპირობებული მორწმუნის მისწრაფება.

გლენ პირსის მიხედვით⁵³, ირემზე მონადირე წმ. ევსტათე პლაკიდას ტრანსფორმაციას უკავშირდება. წმინდანის ცხოვრების თანახმად, პლაკიდას ნადირობისას ირმის რქებში გაბრწყინებული ჯვარი გამოესახა, ღვთაებრივმა ხმამ მას ნათლისღებისკენ მოუწოდა. წმინდანს მოქცევის შემდეგ ევსტათი ეწოდა. ნიშანდობლივია, რომ IX საუკუნის დასურათებულ ფსალმუნებზე ჯვრის სახე ქრისტეს გამოსახულებით შეიცვალა. იგი ხატთაყვანისმცემლთა მთავარ მტკიცებას წარმოადგენდა ხატმბრძოლთა წინააღმდეგ გამართულ კამათში⁵⁴. აღსანიშნავია, რომ ქართულ ხელოვნებაში წმ. ევსტათეს ხილვის სუვეტების ადრეულ ნიმუშებზე, როგორებიცაა ნათლისმცემლის სტელა (VI-VIII სს.) (ნახ. 1)⁵⁵, წებელდის კანკელის ფილა (VII-VIII სს.) (სურ. 7), მარტივის ტაძრის რელიეფი (X ს.) (სურ. 8), ირმის რქებში მაცხოვრის ბეუსტია მოცემული.

როგორც ირკვევა, „წმ. ევსტათეს ცხოვრება“ ძალზე პოპულარული იყო. მკვლევრები მის სირიულ წარმომავლობაზე საუბრობენ. ჯ. ვოლკერმა⁵⁶ გვიანანტიკური პერიოდის მონადირე მშვილდოსნის გამოსახულებები ქრისტიანულ ხელოვნებაში არსებულ ნადირობის სუვეტებს შეუდარა და მათი იგივეობა დაადასტურა. მისი აზრით, მშვილდოსანი მონადირის ქრისტიანიზებული მოდელი წმ. ევსტათეს ხილვის იმ შუალედურ მომენტს ასახავს, როცა ის დაედევნა ირემს და ირმის რქებში გაბრწყინებულ ჯვარი იხილა და, ამასთანავე, ღვთაებრივმა ხმამ მას მოქცევისკენ მოუწოდა.

ნიშანდობლივია, რომ გლენ პირსი⁵⁷ შესაბამისი ვიზუალური მასალის მოხმობის საფუძველზე, ირემზე მონადირე მშვილდოსნის სხვა ვერსიასაც გვთავაზობს. მის ხელთ არსებული ხელნაწერი, კერძოდ, Vat. gr. 747, fol. 32 v, fig. 12 (სურ. 9) ნებროთის წიგნის მინიატურას წარმოადგენს, სადაც ბიბლიური ნებროთი მშვილდოსანი მონადირის სახითაა მოცემული და წინ მორბენად ირემს უმიზნებს. ამავე მკვლევრის მიხედვით, მინიატურა ამკობს დაბადების წიგნის 10 (8-9) მუხლებს. აღნიშნულ წიგნში ნებროთის შესახებ ვკითხულობთ: „ხილავ ხუს შვა ნაბაროთ. ამან იწყო გმირ-ყოფად ქვეყანასა ზედა. ესე იყო გმირი მონადირე წინაშე უფლისა ღმრთისა.“ წმ. მამები აღნიშნუ-

52 Gl. Peers, Purposeful Polyvalency: The stag and hunter motif in the 12th - 13th century frescoed Grotto At Kafr Shleiman, Sayyidat Naya, Lebanon. *Iconographica - Rivista de Iconografica Medievale a Moderna*, VI, Firenze, 2007, გვ. 44-53.

53 Gl. Peers, დასახ. ნაშრ., გვ. 48.

54 Gl. Peers, Angelophany and Art after Iconoclasm. *Deltion tes Christianikes Archailogikes Hetaireia*, 26, 2005, გვ. 339-344.

55 კ. მანაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ., 1998, გვ. 289-291.

56 J. T. Walker, The Legend of Mar Qardagh: Narrative and Christian Heroism in late Antique Iraq, Berkeley, 2006, გვ. 21-24, 33, 44, 131-140.

57 Gl. Peers, დასახ. ნაშრ., გვ. 49.

ლი ადგილის განმარტებისას აღნიშნავენ⁵⁸, რომ ამ უკანასკნელი პასაჟით – „მონადირე წინაშე უფლისა ღმრთისა“ „ნებროთის სახელმწიფოებრივობას და ძღვევამოსილებას ესმევა ხაზი. მისი სიმამაცე და წარმატება ადამიანურ ძალას აღემატება და ხელმისაწვდომია მხოლოდ ღმერთისათვის.“ გლენ პირსი⁵⁹ ამ სფუქტის გავლენით ხსნის ლიბანში, კაფრ შლემანის ფრესკაზე წარმოდგენილი მშვილდოსანი მონადირის სფუქტს, რომელშიც მონადირე ჯვარს უმიზნებს. მსგავსი სცენა ასახული პალერმოს პალაცო დეი ნორმანის როჟე II-ის დარბაზის მოზაიკაზე (სურ. 10), სადაც ერთმანეთის პირისპირ მდგომი ორი მშვილდოსანი ცდილობს, ესროლოს მისკენ ზურგიით მდგომ ორ ირემს, რომლებიც სიცოცხლის ხის ნაყოფს იხმევენ. ეკლესიოლოგიური კონტექსტით, მსგავსი სცენა ამკობს მონრეალეს მონასტრის კათედრალის კაპიტელს (სურ. 11), სადაც მშვილდოსანი უმიზნებს მის წინ ზურგიით მდგომ ირემს, რომელიც ხის ფოთლებს იხმევს. აღნიშნულ სცენას მკვლევარი „ფიზიოლოგის“ ტექსტით ხსნის, თუმცა, განმარტებითი წარწერის არქონის გამო, მას უჭირს ზუსტი იდენტიფიცირება. ჩვენი აზრით, ყველა შემთხვევაში, ეს იკონოგრაფია შეუერთდა ადგილობრივ ტრადიციებს, რის შედეგადაც ის ცალკეული განსხვავებებითა და თავისებური მიდგომებით გადამუშავდა. წმ. ევსტათეს სასწაულის გადმოცემისას ცხადი გახდა, რომ ამ დროს შესაძლებელი იყო, ესარგებლათ ირემზე მეფის ნადირობის სფუქტით, რომელიც უკვე გავრცელებული იყო სასანურ სახვით ხელოვნებაში. სფუქტური კომპოზიცია მათ მხოლოდ მცირედი ელემენტის შეტანით გარდაქმნეს, კერძოდ, ირმის რქებში ჯვარი ან ქრისტეს ნახევარფიგურა განათავსეს⁶⁰. მსგავსი ნახესობები ადრეულ გამოსახულებებში კარგად შეიმჩნევა, კერძოდ, გაჭენებული ცხენისა და მხედრის ბრუნში. მ. დიდებულის აზრით⁶¹, წმ. ევსტათეს თავანისცემა საქართველოში არ იყო მხოლოდ კაბადოკიიდან შემოსული ნიმუშების გავლენის შედეგი. იგი თავის საწყისს უფრო მეტად ეროვნული ფესვებიდან იღებს და იგი ერთგვარ შინაარსობრივ და სიმბოლურ პარალელს „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ზოგიერთ ამბავთან, კერძოდ, მირიან მეფის მოქცევის სფუქტთან და ირმის კულტის დრმა საკრალურ მნიშვნელობასთან ამყარებს.

როგორც ზემოთ მოხმობილი მაგალითებიდან ნათლად დავინახეთ, ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, მშვილდოსანი მონადირის და სიცოცხლის ხის წინაშე წარმდგარი ირმების თემას მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში აქტუალობა არ დაუკარგავს. ისიც ცხადი ხდება, რომ ირმის მრავალსახა სემანტიკიდან გამომდინარე, იგი სიცოცხლის ხესთან მჭიდრო კავშირშია და, ამასთანავე, ღმერთთან მიახლების სახე-სიმბოლოს წარმოადგენს. უდავოა, ასევე, ჩვენ ხელთ არსებული ბოლოდროინდელი კვლევის საფუძველზე აღნიშნული იკონოგრაფიული სცენის იდენტიფიცირება წმ. ევსტათის პლაკიდასთან. ბიბლიურ სახეებს შორის მოხმობილი პარალელები ერთგვარად იკვრება ოშკის სცენასთან. ირმის და მონადირის შეხვედრის ადგილი აქ სიცოცხლის ხის წინაშე კრებითადაა მოცემული. როგორც ცნობილია, სიცოცხლის ხე ჯვარცმის წინაგანგებულებაა. აქედან გამომდინარე, სრულებით შესაძლებელია, ოშკის ოსტატს, ნადირობის ერთი შეხედვით უჩვეულო გამოსახულებაში დაშიფრული სახით ჯვარი მისი წინასახით – სიცოცხლის ხით ჩაენაცვლებინა. თუ ასეა, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, წმ. ევსტათეს ხილვა მან აქ სწორედ ალეგორიული სახით გადმოგვეცა. სიცოცხლის ხეს მიახლებული ირმები ხომ სწორედ ჯვრის წინასახის წინაშე არიან წარმდგარები. უჩვეულო მიდგომით ოსტატმა სახეთა ბიბლიური

58 ბიბლიის განმარტებანი, წგ. I, თბ., 2000, გვ. 139.

59 Gl. Peers, დასახ. ნაშრ., გვ. 50.

60 T. Velmans, L'église de Zenobani et le theme de la Vision de Saint Eustache en Géorgie. *Cahiers Archéologiques*, 33, 1985, გვ. 19-49.

61 მ. დიდებულის, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა. *მაცნე (თავის)*, I, თბ., 1990, გვ. 204.

პარადიგმები გვიჩვენა. რაზეც წმ. იოანე დამასკელის⁶² ზემოთ მოხმობილი პასუხი მოწმობს. ამდენად, ჯვარი სიცოცხლის ხეა.

უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ ატენის სიონის ნადირობის სიუჟეტშიც (სურ. 12)⁶³ და ხეთის სამრეკლოს⁶⁴ რელიეფშიც ირმის რქებში რაიმენაირი გამოსახულება არ ჩანს. თუმცა, მისი არარსებობა მკვლევრებს არ აეჭვებს ორივეგან წმ. ევსტათი პლაკიდა რომ გვაქვს. როგორც ჩანს, ამგვარივე თავისებური აზროვნებით გამორჩეული ოშკის რელიეფიც ერთვარად იმ შუალედურ მდგომარეობას ასახავს, რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი – წმ. ევსტათეს ნადირობის მომენტი ღვთაებრივი ხილვის წინ. უფრო მეტიც, ოშკის მდიდარ ფიგურატიულ რელიეფურ კომპოზიციებში გამორჩეული ადგილი უკავია ტაძრის ინტერიერში სამხრეთ-დასავლეთი კარიბჭის რვაწახნაგა რიგით მეშვიდე ბურჯის შემკულობას (ნახ. 2), რომელსაც ამკობდა აწ უკვე დაკარგული წმ. ნინოს ხატება⁶⁵. ეროვნული წმინდანის სახის ჩართვა ოშკის სვეტის ზოგად სახეში, ა. ოქროპირიძის დაკვირვებით⁶⁶, სახე-სიმბოლოთი სვეტიცხოვლის აღიუხიას წარმოადგენს; ამავე ბურჯზე, კერძოდ, ვედრების ქვეშ, გოლგოთის დიდი ჯვრის უკან გამოსახულ გვირგვინოსანს კი მირიან მეფედ მიიჩნევენ⁶⁷. უფრო მეტიც, მკვლევარი მირიან მეფეს უკავშირებს თავად სვეტის რიგითობას. როგორც „ქართლის ცხოვრებიდან“ ირკვევა, მეფემ სვეტიცხოვლის ასაგებად შვიდი სვეტი შეამზადა, რომელთა შორის მთავარი და უდიდესი სწორედ კვიპაროსისაგან შემზადებული იყო; ამ ამბის ანალოგიურად, ოშკის კარიბჭის სვეტთა შორის ზომითაც, მორთულობითაც და სახისმეტყველებითი საზრისითაც სწორედ ეს დასავლეთით მდებარე სვეტი გამოირჩევა.

ნიშანდობლივია, რომ მთლიანად ოშკის რელიეფურ სახეებში და, ზოგადად ტაო-კლარჯეთის ძეგლებში, სვეტიცხოვლის თემას არაერთგზის ესმევა ხაზი. დაწყებული ოშკის წმ. ნინოს აწ დაკარგული რელიეფური ხატით, თავად ჩვენ მიერ განხილული ნადირობის სიუჟეტით. იგივე ითქმის ხახულის გუმბათის მოხატულობაში წმ. ელია წინასწარმეტყველის ამადლების სცენის⁶⁸ და ამავე ტაძრის სამხრეთი ფასადის ცენტრალური სარკმლის მამკობი არწივის პორელიეფის თაობაზეც⁶⁹.

ჩვენი აზრით, ზემოთ განხილული ნადირობის სიუჟეტით, წმ. მამათა განმარტებების საფუძველზე, შეიძლება ამ ორ კომპოზიციას შორისაც ურთიერთკავშირი ნამდვილად

62 წმ. იოანე დამასკელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 243.

63 მ. დიდებულიძე, „წმ. ევსტათეს ხილვა“ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, ტ. 2, თბ., 1990, გვ. 204.

64 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 208.

65 M. Bogish, დასახ. ნაშრ. გვ. 227-236; D. Winfield, დასახ. ნაშრ. გვ. 48; ნ. აღადაშვილი, ოშკის ტაძრის სამხრეთ გალერიის სვეტი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 9, 1988, გვ. 74-83; მისივე, *Восьмигранная колонна южной галереи храма Ошки. Ars Georgica*, 10, თბ., 1991, გვ. 69-80.

66 ა. ოქროპირიძე, ოშკის წმ. ნინო. *მაველოვანი*, №2-3 (15-16), თბ., 2014, გვ. 43-46.

67 ა. ოქროპირიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 46. მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს რვაწახნაგა სვეტის უკან გამოსახული გვირგვინოსანის იდენტიფიცირებასთან დაკავშირებით. ვ. ჯოხაძის აზრით, იგი კონსტანტინე დიდს აუნდა ასახედეს, რადგან იგი ჯვრის წინაშეა წარმდგარი. ვ. ჯოხაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები, გვ. 126. ამავე აზრს ავითარებს მ. ბოგიშვილიც. ამ უკანასკნელის მიხედვით, უდავოა, რომ აქ კონსტანტინე დიდა და იქვე დასძენს, რომ მიუხედავად ამ პირისა და ბაგრატიონთა სამეფო სახლის წარმომადგენელთა კოსტიუმების მსგავსებისა, გამორიცხულია, რომ აქ ბაგრატ ერისთავთერისთავი იყოს ასახული, რადგან იგი ოშკის სამონასტრო კომპლექსის აშენებისას გარდაცვლილია. იხ. M. Bogish, დასახ. ნაშრ., გვ. 231.

68 მ. დიდებულიძე, შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში. *საქართველოს ხელოვნება*, 19, თბ., 2016, გვ. 44.

69 ა. ოქროპირიძე ხახულის არწივის სახეში წმ. ნინოს მოიხსენებს. მკვლევარის ეს მოსაზრება ეფუძნება „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ შატბერდისეული ნუსხის ერთი ადგილს, სადაც წმ. ნინოს ცხოვრების ავტორი ქართლის მომაცქვევლს „დედალ ორბად“ და „ძუ ლომად“ მოიხსენიებს. იხ. ა. ოქროპირიძე, ხახულის სამხრეთ სარკმლის მორთულობისათვის. *სპექტრი*, 1, თბ., 2011, გვ. 3-9.

მოიძებნოს. რადგან ოშკის ნადირობის სფუჟეტი, ერთი მხრივ, წმ. ევსტათეს ხელოვნებას ასახავს და, ამასთანავე, სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმით „მოქცევა ქართლისაჲს“ ერთ კონკრეტულ მომენტთან, კერძოდ, მირიან მეფის მიერ ნადირობასთან ჰპოვებს გამოძახილს. ეს ორი რელიეფური კომპოზიცია ერთმანეთს ავსებს და თავის თავში დამატებით დეტალებს იკრებს. ჩვენი აზრით, ეს ორი სფუჟეტი ერთგვარად მ. დიდებულის აზრის გავრცობის ვიზუალურ ხატებას წარმოადგენს, რომელზეც ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ: წმ. ევსტათეს კულტი ქართული სინამდვილისთვის არ იყო მხოლოდ მზასახით გადმოტანილი რამ, იგი ღრმა პლასტებით „მოქცევა ქართლისაჲს“ და ირმის კულტის მყარად ფესვგადგმულ ტრადიციაზე მეტყველებს, რის დასტურსაც ოშკის ნადირობის სფუჟეტი წარმოადგენს.

Irma Mamasakhlisi

A Hunting Scene on a façade of Oshki Church

St John the Baptist's monastery complex in historical Tao is located westwards from the Tortumi Gorge. This church has become a subject of scientific discussions. It is a well-known, that Oshki Church is outstanding for its diversity of decorative and relief patterns. Among others, the zoomorphic compositions hold important place in the relief decor of the church. In some cases, they are enclosed in the ornaments and in other cases they have independent position.

The purpose of this paper is to interpret a particular relief plaque. This is a decoration of a southern window that depicts a hunting scene. This relief has become a topic of discussions because of its original solution. According to V. Jobadze it represents a hunt, while N. Gengiuri and N. Goderdzishvili associated it with an astral theme.

Our interest to the question has been raised by several factors. Admittedly, the hunt was one of the prominent topics of fine arts in the Middle Ages. The origins of this scene leads us to the ancient oriental patterns. Multiple examples depicting a hunting king makes a scholar suppose that they had an impact on the images of fine arts in the Middle Ages. In this very scene a hunting archer approaches a deer standing by the Tree of Life. He is depicted as being ready to shoot an arrow. The semantics of the animals presented behind the Tree of Life and their connection to the hunting archer is explained in the article by the theological texts. The Tree of life is a prefiguration of the Crucifix. Accordingly, it is quite possible that in this image the artist of Oshki Church replaced the Cross by the Tree of Life which is at first sight unusual. I argue that this scene of the hunting might be connected with one of the most popular scene of the conversion of St. Eustathius the Placida. According to the saint's life, Placida saw a vision of a radiant cross between the antlers of a deer. A divine voice called upon him to be baptized. And after his conversion the saint was given the name Eustathius. It is characteristic that in the illustrated psalms of the 9th century the image of the Cross was changed to the Christ's figure which to a certain extent provided icon worshippers with a main argument in the discussions against the iconoclasts. Significantly, in the earlier images of St Eustathius's visions in Georgian art such as those on Natlismtsemeli Stela (6th-7th cc.), the Tsebelda Chancel slab (7th-8th cc.), a relief at Martvili Church (10th c.) depict the Saviour's bust between a deer's antlers.

The themes of the hunting archer and that of the deer standing before the Tree of Life is very popular throughout the Medieval art. It also becomes obvious that resulting from the semantics of a deer's varied images the animal is presented with a close connection to the Tree of Life and at the same time it symbolizes approaching to God. The scene might also be identified as St Eustathius Placida on the basis of the latest research at hand.



სურ. 1. ოშკის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის
სამონასტრო კომპლექსი (963-973 წწ.)
(ფოტო თ. დვალი)

სურ. 2. ოშკი. სამხრეთი ფასადი,
ნადირობის სიუჟეტი



სურ. 3. ოშკი. სამხრეთი ფასადი,
ცხოველთა შერკინება



სურ. 4. ბოლნისის სიონი. ჩრდილოეთი
სტოას კაპიტელი
(ფოტო ნ. ჩაკვეტაძე)

სურ. 5. ივრის სიონი (ერწო)
კაპიტელი, V ს.



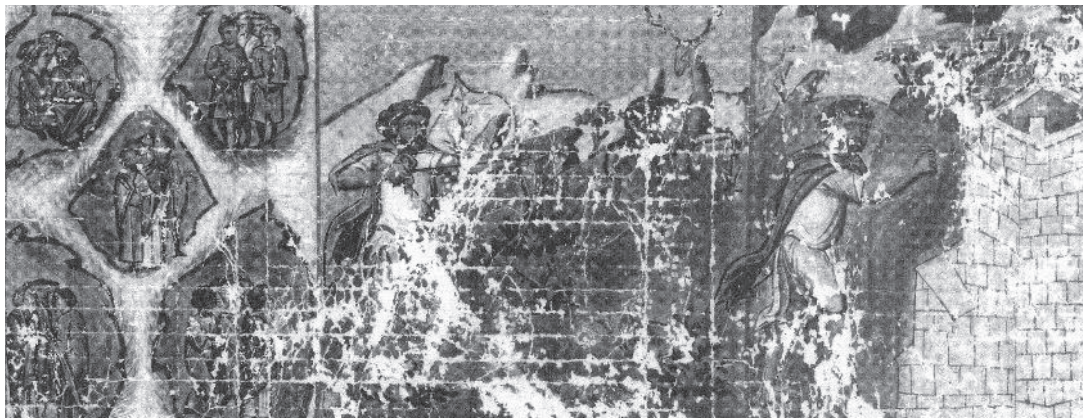
სურ. 6. ატენის სიონი, ირმები
სიცოცხლის წყაროსთან,
ჩრდილოეთი შესასვლელის
ტიმპანი, V ს.



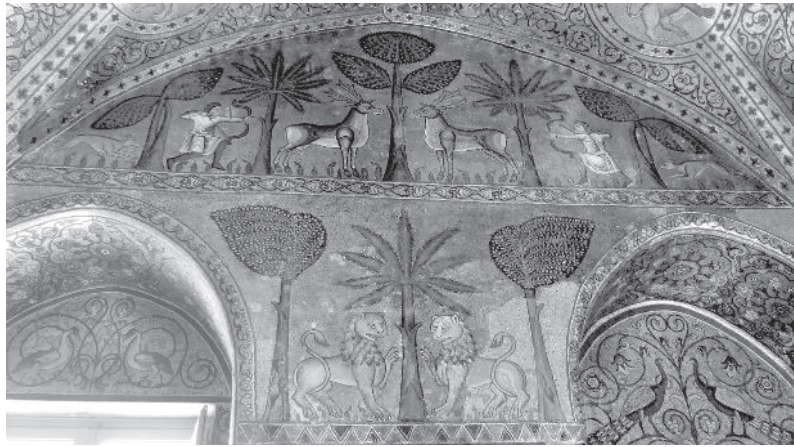
სურ. 7. წებელის კანკელის ფილა, VII-VIII სს. (ფოტო ნ. ჩაკვეტაძე)



სურ. 8. მარტვილი, აღმოსავლეთი შვერილი, X ს. (ფოტო ნ. ჩაკვეტაძე)



სურ. 9. Vat. gr. 747, fol. 32 v, fig. 12 (გლენ პირსის მიხედვით)



სურ. 10. პალერმო, პალაცო დე ნორმანი



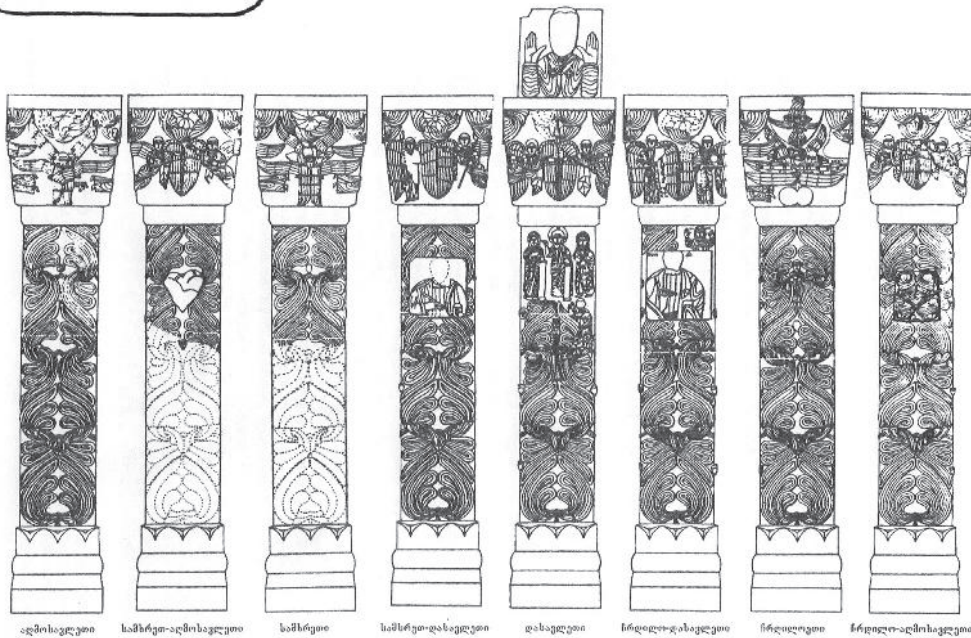
სურ. 11. მონრეალე. საკათედრო ტაძრის კაპიტელი (გლენ პირსის მიხედვით)



სურ. 12. ატენის სიონი, წმ. ევსტათეს ნადირობა, დასავლეთი ფასადი VII ს.
(ფოტო ნ. ჩაკვეტაძე)



ნახ. 1. ნათლისმცემლის სტელა, VI-VII სს.
 (კიტი მახაბლის სქემა)



აღმოსავლეთი სამხრეთ-აღმოსავლეთი სამხრეთი სამხრეთ-დასავლეთი დასავლეთი ჩრდილო-დასავლეთი ჩრდილოეთი ჩრდილო-აღმოსავლეთი

ნახ. 2. თშკი, სამხრეთ-დასავლეთი კარიბჭე, სქემა დ. ვინფილდის მიხედვით



ატენის სიონის აღდგენითი სამუშაო X საუკუნის მიწურულს (თოდოსაკი და მისი ამქარი)

ატენის სიონის გუმბათიანი ეკლესიის (ქ. გორის მუნიციპალიტეტი) აგების ისტორია და მასთან დაკავშირებული ქართულ-სომხური კულტურული ურთიერთობის საკითხი კავკასიოლოგიის ერთ-ერთი საკამათო თემაა (სურ. 1)¹. ხუროთმოძღვარ თოდოსაკის საქმიანობასა და მის სომხურ წარწერას სხვადასხვაგვარად აფასებენ მეკვლევრები. XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან, ცნობილი მეცნიერების გურამ აბრამიშვილისა და ზაზა ალექსიძის ხელმძღვანელობით ატენის სიონში წარმოებულმა სახელგონებათმცოდნეო-არქეოლოგიურ-ეპიგრაფიკულმა ექსპედიციებმა და მოპოვებული მასალის სამეცნიერო შესწავლამ ნათელი მოფინა ამ საკითხს², მეცნიერთა ამ ნააზრევს დღეს უკვე ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსების უმეტესობა იზიარებს³; კერძოდ, დადგინდა, რომ ხუროთმოძღვარი თოდოსაკი ატენის სიონის განმაახლებელია (X ს.) და არა მისი მშენებელი – VII საუკუნის არქიტექტორი. მოკლედ წარმოვიდგინოთ გ. აბრამიშვილისა და ზ. ალექსიძის მტკიცებულებებს ამ საკითხთან დაკავშირებით:

1. ატენის სიონის (VII ს.) კედლებზე, სხვადასხვა პერიოდის მრავალრიცხოვან რელიეფებს შორის გამოიყოფა სტილით მსგავსი ქანდაკებები: ბიბლიური სცენები, წმინდანთა, ქტიტორთა თუ ხელოსანთა გამოსახულებები, რომელთა ნაწილი მარკირებულია ამოკვეთილი სომხური მთავრული გრაფემებით. ეს რელიეფები განსხვავდება ატენის სიონის მშენებლობის დროინდელი (VII ს.) რელიეფებისგან და გამოქანდაკებულია X საუკუნის 80-იან წლებში, როდესაც ატენის სიონის „სარესტავრაციო სამუშაოს“ ატარებდა თოდოსაკის ამქარი⁴. რელიეფების ნაწილი, როგორც ჩანს, თვით თოდოსაკის ამოკვეთილია.

2. ატენის სიონში თოდოსაკის ამქრის სამშენებლო სამუშაოს დროს აკონკრეტებს, თოდოსაკისავე თანამშრომლის, მოქანდაკე გერგიუმ ერჰასანის ძის სომხური წარწერა, რომელიც ატენის სიონის დასავლეთი ფასადის ცენტრალურ წახნაგზეა ამოკვეთილი. წარწერაში, ავტორი თავის თავს „ა(սაიონი) ნიკაჲრჩი“ – „ღვთის მქანდაკებელს“ უწოდებს და ატენის სიონში საქმიანობას ისტორიული ფაქტით ადასტურებს, საქმე ეხება – აფხაზთა მეფის ბაგრატ III-ის (975-1014 წწ.) მიერ უფლისციხის დაკავებას, რაც 982-986 წლებით ისაზღვრება⁵; სწორედ ამ დროს უმუშავია თოდოსაკის ამქარს ატენის სიონში.

1 დაწვრილებით ამ საკითხის შესახებ იხ.: გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი, ადრეული შუა საუკუნეების ცენტრალურ-გუმბათიანი ხუროთმოძღვრული ტიპის ისტორიიდან, თბ., 2012, გვ. 7-15.
2 უმთავრესი ნაშრომები: Г. Абрамишвили, Два строительных периода Атенского Сиона. „მაცნე“, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1, თბილისი, 1972, გვ. 32-55; გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი. ადრეული შუა საუკუნეების...; ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის სომხური წარწერები, თბ., 1978; გ. აბრამიშვილი, მიქაელ და ლიპარიტ ბაღვაშთა ქტიტორული ქანდაკებები (იდენტიფიკაციის ცდა). შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები, VIII, თბილისი, 2003, გვ. 24-35, 155-156; გ. აბრამიშვილი, ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის ფრესკული წარწერები, თბ., 1989.
3 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, გვ. 48; დ. თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 268, სქ. 264; ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, მეორე ტომი, თბ., 2014, გვ. 20; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 25 და სხვა.
4 Г. Абрамишвили, Два строительных периода Атенского Сиона..., გვ. 32-55.
5 ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის სომხური წარწერები, თბ., 1978, გვ. 50-61; პ. მურადიანს მიაჩნია, რომ გერგიუმ ერჰასანის ძე არა მოქანდაკე, არამედ პილიგრიმი, იხ.: П. Мурадян, Армянская эпиграфика

3. ატენის სიონის სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ ნიშაში ამოკვეთილ სტრიქონიან სომხურ მთავრულ წარწერას - “† ԵՄ ԹՈՂԻՍԱԿ ՇԻՆՈՂ ՍԻՐՈՅ ԵԿԵՐՏԻՄՈՅՍ” – „† მე, თოდოსაკ (ამ) წმიდა ეკლესიის მშენებელი“ (სიტყვა „ქისუ“ – „შენება“ შუა საუკუნეების სომხეთში ხშირად გამოიყენებოდა სიტყვა „განახლების“ მნიშვნელობით)⁶, რამდენიმე ადგილზე გაუწყვეტია და ჩაუჭრია ქართული პილიგრიმული მინაწერები, რომელთა ქრონოლოგიური ჩარჩოები პალეოგრაფიული მონაცემებით IX საუკუნის მიწურულით და X საუკუნის დასაწყისით ისაზღვრება, ცხადია, თოდოსაკის წარწერა ამ მინაწერების შემდგომაა ამოკვეთილი. თოდოსაკის სომხური წარწერა და მისი ამქრის მიერ გამოქანდაკებული რელიეფების სომხური წარწერები თუ მარკირებისთვის ამოკვეთილის სომხური გრაფემები,⁷ პალეოგრაფიული მონაცემებით X საუკუნის მეორე ნახევრის ნიშნებს ავლენს⁸. ამავე ხნით თარიღდება თოდოსაკის წარწერის ქართველი ოსტატი კალიგრაფის მიერ სომხური მთავრული ასონიშნების გასანაწილებლად, მათ თავზე ამოკაწრული ქართული ასომთავრული გრაფემებიც (სომხური ტექსტის ტრანსლიტერაცია)⁹. ესეც კიდევ ერთი საბუთია იმისა, რომ თოდოსაკი თავისი ამქრით ატენის სიონში X საუკუნის მიწურულს აწარმოებდა ადღენით სამუშაოს.

ამდენად, გ. აბრამიშვილისა და ზ. ალექსიძის კვლევით დადგინდა, რომ ატენის სიონის რესტავრაცია ხუროთმოძღვარ თოდოსაკის ამქრის მიერ განხორციელდა X საუკუნის ოთხმოციან წლებში, მოქანდაკე გერგიუმ ერჰასანის ძის მითითებული ფაქტით (ბაგრატ III-ის მიერ უფლისციხის დაკავება), მას ატენის სიონში 982-986 წლებში უმუშავია¹⁰; ამ ხანებში ტანას ხეობას და ატენის ციხეს კლდეკარის ერისთავი რატი ბაღუაში ფლობდა და სათანადოდ ატენის სიონის განახლების ინიციატორიც იგი უნდა ყოფილიყო¹¹, „...იყო მას ჟამსა ერისთავად კლდეკართა რატი, და ჰქონდა ციხე ატენისა და ქართლისაგან მტკუარსა სამხრით – კერძო ყოველივე, თრიალეთი, მანგლის-ჭევი და სკვრეთი; არა მორჩილებდა კეთილად ბაგრატ მეფესა“¹². ატენის სიონის სარემონტო სამუშაოს დასრულების ზედა ქრონოლოგიური ზღვარია „მატიანე ქართლისას“ შემდგომი პასაჟი: „...ვითარ მოიწია ჟამი ზამთრისა, მოვიდა ძალითა თვისითა ყოვლითა (ბაგრატ III გ.გ.) და მოადგეს კლდეკართა. იხილა რა ესე რატი, გამოვიდა გარე და

Грузии, Ереван, 1985, გვ. 107, 108, თუმცა, წარწერის ფოტოსა და ასლზეც ნათლად ჩანს სიტყვა նկարիչ (მოქანდაკე), იხ.: ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის სომხური წარწერები..., გვ. 50, 51, სურ. 14, ტაბ. 10.

6 Г. Абрамишвили, Два строительных периода..., გვ. 34, 35; ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის..., გვ. 24.

7 Г. Абрамишвили, Два строительных периода..., გვ. 37-39.

8 ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის..., გვ. 8-49.

9 Г. Абрамишвили, Два строительных периода..., გვ. 35-37; ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის..., გვ. 19, 20.

10 გ. აბრამიშვილი კიდევ უფრო აკონკრეტებს ატენის სიონის რესტავრაციის დროს 983/4-986 წწ., რაც დაკავშირებულია გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობის თარიღთან – 983 წ., სადაც პირველადაა წარმოდგენილი დავით გარეჯელის მოწაფის ლუკიანეს მიერ ირმების წველის სცენა. გ. აბრამიშვილის აზრით, ატენში ეს თემა (რელიეფი – ლუკიანე წველის ირმებს), მხოლოდ 983 წლის შემდგომ შეიძლება გაჩენილიყო იხ. გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი. ადრეული შუა საუკუნეების..., გვ. 149, 150; ამ მხატვრობის განსხვავებული თარიღია XI ს. იხ.: მ. ბულია, ა. ფოლსკაია, დ. თუმანიშვილი. დავითგარეჯის მონასტრები – ლავრა, უდაბნო, თბ., 2008, გვ. 11.

11 წერილობითი წყაროების შეჯერებით დადგინდა, რომ ატენის ქვეყანას კლდეკარის ერისთავები დაეუფლნენ X საუკუნის შუა ხანებში, ბაღვაშთაგან პირველი მიქაელია, რომელმაც ატენი სიგელით მიიღო ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა წარმომადგენლის მეფე ბაგრატ I-სგან (937-945 წწ.). ამის შესახებ დაწვრილებით იხ.: გ. აბრამიშვილი, მიქაელ, რატი და ლიპარიტ ბაღვაშთა ქრონოლოგიური ქანდაკებები..., გვ. 24-35; გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი..., გვ. 139-152. ე. კავლუღაშვილი, ვერის დმრთისმშობლის ეკლესიის წარწერები. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, ხელოვნების მუზეუმი, ნარკვევები, X, თბილისი, 2005, გვ. 116, 118, 121.

12 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1955, გვ. 276.

გამოიტანა შვილი მისი ღიპარიტ თანა, შევედრა ბაგრატს აფხაზთა მეფესა, და მისცა ციხე თუხი ბაგრატს, და თუთ დაჯდა მამულსა თუხსა არგუეთს“¹³, ივ. ჯავახიშვილის კვლევით ეს ფაქტი 989 წელს მოხდა, ამ აქციით მეფემ რატი ერისთავს ჩამოართვა კლდეკარის ციხე, შიდა ქართლისა და თრიალეთის სამფლობელოები¹⁴, მათ შორის „ატენის ქვეყანაც“; სათანადოდ ატენის სიონის განახლების ზედა ქრონოლოგიური მიჯნა 989 წლით ისაზღვრება. გ. აბრამიშვილის ვარაუდით, რატი ერისთავისა და მისი შვილის ღიპარიტის გამოსახულებები შემორჩენილია ატენის სიონის აღმოსავლეთ ფასადზე, მაცხოვრის გამოსახულების მარცხნივ (სამხრეთით), მართალია მათ მარკირების სომხური გრაფემები არ აღენიშნებათ, მაგრამ სტილური ნიშნებით ეს რელიეფები უჩვეულად თოდოსაკის ამქრის შექმნილია. მაცხოვრის მახლობლად არსებულ პირს ხელთ „ეკლესია“ უპყრია, რაც უდავოდ საქტიტორო საქმიანობის მანიშნებელია – გ. აბრამიშვილის მოსაზრებით, სწორედ ეს უნდა იყოს კლდეკარის ერისთავი რატი, მის მარცხნივ – უწვერული ჭაბუკი, რატის შვილი ღიპარიტი. ღიპარიტის თავის მარჯვნივ, ფონზე, გ. აბრამიშვილი ქართულ ასომთავრულ სამ გრაფემას არჩევს – „ვილ“ – ე(რისთავი) ლ(იპარიტი)¹⁵.

ამ კვლევის და მწყობრად ჩამოყალიბებული დასკვნების მიუხედავად, არის პასუხგაუცემელი კითხვები: საიდან მოვიდა ატენში თოდოსაკი თავისი სომეხი და ქართველი ოსტატებით დაკომპლექტებული ამქრით და რატომ არის მათი ნაქანდაკევი რელიეფები ეპოქისთვის შეუფერებელი, ძლიერ არქაული იერის? რატომ, რა მიზეზით, აირჩია კლდეკარის ერისთავმა რატიმ თავისი სამფლობელოს უმთავრესი ტაძრის – ატენის სიონის შესაკეთებლად თოდოსაკის არცთუ ძლიერ პროფესიონალთა ჯგუფი, როდესაც ამავე პერიოდში ტაო-კლარჯეთში, თუ იმერეთ-აფხაზეთში მშენებელთა მრავალი პროფესიული ამქარი მუშაობდა?

ამგვარად, კლდეკარის ერისთავმა რატიმ X საუკუნის 80-იან წლებში, ატენის სიონის შესაკეთებლად მოიწვია ხურთთმოდვრის და მოქანდაკის თოდოსაკის ამქარი, რომელიც უმეტესად სომეხი ოსტატებით იყო დაკომპლექტებული, ოსტატთა გამოსახულებები და წარწერები ატენის სიონის კედლებზეა დაცული: თოდოსაკი, გრიგოლ დაპსი, გერგიუმ ერჰასანის ძე, აპარონი, გიორგი¹⁶, თუმცა ამავე ამქარში როგორც ჩანს ქართველი ოსტატებიც ერივნენ; ქართველი უნდა ყოფილიყო, ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე, მაცხოვრის მარჯვნივ (ჩრდილოეთით) მდებარე, გრძელსახელოებიან სამოსში გამოწყობილი მამაკაცის რელიეფის მოქანდაკე, ამ გამოსახულებას მარკირების სომხური გრაფემა არ აქვს, ქუსლებზე კი ნუსხურად აწერია ნერსე სტეფანოს¹⁷, რაც ოსტატის მიერ მშობლიური ანბანით, მოსანიშნად შესრულებული წარწერებია; სავარაუდოდ, ქართველი იყო სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ ნიშაში არსებული ორფიგურიანი კომპოზიციის მოქანდაკეც, ამ რელიეფსაც არ აღენიშნება მარკირების სომხური გრაფემა, ორ ფიგურას შორის კი საქტიტორო ვრცელი ასომთავრული წარწერაა ამოკვეთილი¹⁸; ქართველი იყო ასევე თოდოსაკის საქტიტორო წარწერის ამომ-

13 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 278.

14 ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებანი, ტ. II, თბ., 1983, გვ. 127.

15 გ. აბრამიშვილი, მიქაელ, რატი და ღიპარიტი..., გვ. 34, 35.

16 გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონის..., ტაბ. XLV 1, XLVI 1,2, XLVII; ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის სომხური წარწერები..., გვ. 36, 50, 51, 62, 67; თ. მესხი ბერძნულ ანთროპონიმად მიიხსენეს სახელ – თოდოსაკს და თვით თოდოსაკიც ბერძენი ოსტატი ჰგონია, ავტორის აზრით „გრიგორ დაპსი“ ქართველი დიდებულია იხ.: თ. მესხი, ბერძნული ელემენტი ატენის ხეობის ტოპონიმოკაში და ატენის სიონი, ბიზანტია ქართულ წყაროებში, თბ., 2010, გვ. 193-196.

17 გ. აბრამიშვილს აზრით, ატენის სიონის აღმოსავლეთ კედელზე, X ს-ის ოსტატმა ეს რელიეფი იმ ადგილას გაანაწილა, სადაც თავის დროზე, VII ს-ის ქტიტორების ნერსეს და სტეფანოსის ქანდაკებები ყოფილა მოთავსებული იხ.: გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი..., გვ. 135-139, ტაბ. XXX-VIII, XXXIX.

18 გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი..., ტაბ. XLIII 1.

კვეთი ოსტატიც, რომელმაც დიდი სომხური გრაფემების გასანაწილებლად ქართულად ასოები მოიხმარა¹⁹; მოკლედ, საინტერესოა, თუ სად შეიკრიბა ან სად ჩამოყალიბდა თოდოსაკის ეს სომხურ-ქართული ამქარი? სომხეთიდან ჩამოვიდა თუ ადგილობრივ შეიქმნა? თ. მარუთიანს მიაჩნია, რომ VII საუკუნის არქიტექტორი თოდოსაკი გორის რეგიონში მოღვაწე პირია²⁰. ვფიქრობ, ნაკლებ სავარაუდოა, რომ გორსა და გორის მხარეში (შიდა ქართლში), VII ან თუნდაც X საუკუნეში ოსტატების ასეთი ეთნიკური შემადგენლობის ამქარს ეარსება. ისტორიული წყაროებით გორში სომხების კომპაქტური ჩასახლება XII საუკუნიდან ჩანს²¹. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თოდოსაკმა ქართველი ოსტატები ადგილზე დაიქირავა, მაგრამ ქართველების ნახელავი სტილითა და კვეთის თავისებურებით ისე ჰგავს ამქრის სხვა წევრების ნაქანდაკარს, რომ აშკარაა, ეს ჯგუფი დიდი ხნის თანამშრომელთა, თანამოაზრეთა გაერთიანებაა, ისინი მსგავსი მიდგომით კვეთენ რელიეფებს და საერთო მხატვრული გემოვნება აქვთ. ამგვარად ნათელია, თოდოსაკი თავისი ამქრის წევრებით არა ადგილობრივი, არამედ მოწვეული ხელოსნები არიან²².

ეთნიკურად ასეთი „ჭრელი“ ამქარი, ვფიქრობ, ისტორიულ ქვემო ქართლშია შეკრებილი, იმ რეგიონში, რომელსაც სომხები გუგარქს ეძახდნენ, და სადაც, X საუკუნის სომეხი ისტორიკოსის იოანე დრასხანაკერტელის განმარტებით, „ნარევი მოსახლეობა“ იყო²³. თრიალეთისა და ბამბაკის ქედებს შორის მოქცეულ ამ ტერიტორიაზე (მდინარეების ხრამისა და დებედას აუზი), X საუკუნის მიწურულს წარმოიშვა ახალი სამეფო – ტაშირ-ძორაგეტი, რომელსაც ანისელი სომეხი ბაგრატიუნების გვერდითა შტოს წარმომადგენლები ჩაუდგნენ სათავეში, ამ დინასტიას სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად კვირიკიანებად მოიხსენიებენ. მისმა ყველაზე ძლიერმა წარმომადგენელმა დავითმა (989-1048 წწ.) თავისი ტერიტორიები ჩრდილოეთით გააფართოვა და ქართული ციხე-ქალაქი სამშვილდე (თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტი) სატახტო ქალაქად აქცია. ტაშირ-ძორაგეტის სამეფოს მოსახლეობის ძირძველ და მნიშვნელოვან ნაწილს ეთნიკური ქართველები შეადგენდნენ, სომხური მოსახლეობა ძირითადად ამ სახელმწიფოს სამხრეთში, ადრეული ხანიდანვე ნაწილობრივ არმენიზებულ მხარეში ბინადრობდა, აქვე ტაშირ-ძორაგეტის სამეფოს სომხური სასულიერო ცენტრები, ანტიქალკედონური მონასტრები – სანაპინი და აღბატი მდებარეობს. ტაშირ-ძორაგეტის სამეფოს ჩრდილო-დასავლეთიდან ესაზღვრებოდა, IX საუკუნის მეორე ნახევარში, თრიალეთსა და მიმდებარე ტერიტორიებზე, დაარსებული კლდეკარის საერისთავო²⁴; ქართული და სომხური წყაროების მიხედვით აშკარაა, კვირიკიან მეფეებსა და კლდეკარის ერისთავებს ბაღვაშებს ერთიანი ქართული სახელმწიფოსა და ქართველ მეფეთა წინააღმდეგ მიმართული საერთო ზრახვები ჰქონიათ, ამ საკითხში მათ შორის სრული გაგება და მოკავშირეობა იყო²⁵. ახლო ურთიერთობები ამ საგვარეულოებს შორის, როგორც

19 Г. Абрамишвили, Два строительных периода Атенского Сиона..., გვ. 36; ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის სომხური წარწერები..., გვ. 20.

20 თ. მარუთიანის მოსაზრება იხ.: ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის სომხური წარწერები..., გვ. 76.

21 ლ. დავლიანიძე, მათე ურპაელის ცნობები დავით აღმაშენებლის შესახებ. საქართველო რუსთაველის ხანაში, თბ., 1966, გვ. 247. აღსანიშნავია, რომ ამ ცნობის მატერიალური დადასტურება – XII ს-ის სომხური სატაძრო მშენებლობა გორში – არ ჩანს, ფაქტები უფრო მოგვიანო ხანაზე – XV-XVII სს-ზე მიგვიანიშნებს; ე. მამისთვალიშვილი, გორის ისტორია, I, თბ., 1994, გვ. 297-301. П. М. Мурадян, Армянская эпиграфика Грузии, Картли и Кахети, Ереван, 1985, გვ. 79-90.

22 თოდოსაკი მოწვეული ხელოსანი ჰგონია გ. აბრამიშვილს: გ. აბრამიშვილი, მიქაელ, რატი და ლიპარიტ..., გვ. 33; თოდოსაკი და მისი თანამოსაქმენი სომხეთიდან მოწვეული ოსტატებია, იხ.: დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარი, მშენებელი ოსტატები..., გვ. 135.

23 იოანე დრასხანაკერტელი, სომხეთის ისტორია, სომხური ტექსტის თარგმანი და გამოკვლევა ე. ცაგარეიშვილისა, თბ., 1965, გვ. 38.

24 ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტომი II, თბ., 1983, გვ. 101.

25 დ. ბერძენიშვილი, თრიალეთის უცნობი წარწერები. საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის

ჩანს – კულტურის ასპექტშიც ვლინდება, ვფიქრობ, რომ ატენის სიონის ქტიტორული ბაღვაშს, ტაშირ-ძორაგეტის მეფე გურგენმა († 989 წ.) დაზიანებული სიონის აღსადგენად, თავის სამეფოში მოღვაწე მშენებელ-მოქანდაკე – თოდოსაკი და მისი ამქარი დაახმარა²⁶. თოდოსაკის პატრონის მაღალ სტატუსზე უნდა მეტყველებდეს, თოდოსაკისა და მისი თანამშრომლების სომხური წარწერებისა თუ რელიეფური გამოსახულებების ატენის სიონის კედლების გამორჩეულ, მნიშვნელოვან მონაკვეთებზე განთავსება²⁷, რაც მათ ერთგვარ „სითამამესა“ თუ „სიამაყეზე“ მიანიშნებს.

თოდოსაკის ამქრის ოსტატების კვეთის მანერა, ტექნიკური ხერხების ერთობლიობა, რელიეფების სტილი გვაჩვენებს, რომ ამ ჯგუფს თავისი ხელწერის ჩამოყალიბების პროცესში „დენად“ ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნების ნიმუშები ჰქონიათ, ისინი ძველი გამოსახულებების მიბაძვით კვეთენ, და ტექნიკურ დეტალებსაც ძველის მსგავსს იყენებენ, ეს კი არქაულ იერს სძენს მათ მიერ შექმნილ ქანდაკებებს (სურ. 2-7). ყურადღება გამახვილებულია ფიგურების სამოსის დეტალებზე, რაც მწირი საშუალებებითაა გადმოცემული, „მძიმე“ ქსოვილის ვერტიკალური ნაოჭები „ხისტი“, პარალელური, კანელურისმაგვარი „ზოლებითაა“ გამოსახული, „ზოლები“ სამკუთხა კვეთისაა, წიბო კი ჩახახული აქვს, ამ დეტალით, ატენის სიონის ბრტყელი, სტატიკური ფიგურები ჰგავს VI-VII საუკუნეების სტელებზე გამოკვეთილ ანგელოზებს თუ წმინდანებს, რომელთა სამოსიც მსგავსი მეთოდითაა გადმოცემული – ხოჟორნის²⁸, ბრდაძორის, დავათის²⁹, წინარეხის, საცხენისის სტელები³⁰, ჟალეთის სანათლაღვი და ყაჩაღანის ჯვარი (ორივე VII ს.)³¹; სამოსის დრაპირების მსგავს გადაწყვეტას ვხვდებით ჩრდილოეთ სომხეთშიც – ოძუნის სტელაზეც (VI ს.)³². აღნიშნული ძეგლების უმეტესობა ისტორიული ქვემო ქართლიდანაა, სადაც ადრე შუა საუკუნეებში ფუნქციონირებდა სტელების მრავალი სახელოსნო³³. ქვემო ქართლის და ჩრდილოეთი სომხეთის ტერიტორიაზე დღესაც ბევრგან სტელები თავდაპირველი აღმართვის ადგილასაა შემორჩენილი, რასაკვირველია, X საუკუნეში მათი რიცხვი გაცილებით მეტი იქნებოდა; როგორც ჩანს, სტელათა გამოსახულებები თოდოსაკის სახელოსნოს წევრებისთვის დედნის როლს ასრულებდა, და ვფიქრობ, ამგვარადაა მიღებული მათი საბაზისო ცოდნა და პროფესიული ჩვევები. სტელების გამოსახულებებიდანაა შესწავლილ-გადმოღებული სამოსის დრაპირების გადმოსაცემად კანელურისებრი³⁴ – „სამკუთხა კვეთის, წიბო ჩახახული პარალელური ზოლები“. თოდოსაკის ამქრის მიერ ატენის სიონისთვის დამზადებული შვიდი საქტი-

კრებული, VI, თბ., 1982, გვ. 27.

- 26 გ. გაგოშიძე, ხოჟორნის გუმბათიანი ეკლესია, ქართულ-სომხური კულტურული ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 2003, გვ. 52, სქ. 6.
- 27 გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი..., გვ. 133-154, ტაბ. XLV 1, XLVI 1, XLVII. ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის სომხური წარწერები..., ტაბ. 1.
- 28 გ. გაგოშიძე, ხოჟორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ჩაშენებული ადრე შუა საუკუნეების ქვასვეტები. შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, ნარკვევები, V, თბილისი, 1999, გვ. 65, სურ. XII-XV; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 77, სურ. 90.
- 29 კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, ილ. 20, 27.
- 30 თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული..., გვ. 74, სურ. 81, გვ. 74, სურ. 90.
- 31 Н. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, ტაბ. 46, 60.
- 32 В. Brentjes, S. Mnazakanjan, N. Stepanjan, Kunst des Mittelalters in Armenien, Berlin, 1981, taf. 53.
- 33 N. Thierry, Essai de définition d'un atelier de sculpture du haut moyen-age en Gogarene. Revues des études Géorgiennes et Caucasiennes, 1, 1985, Paris, გვ. 169-223; გ. გაგოშიძე, ხოჟორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ჩაშენებული..., გვ. 71; А. Акопян, Раннесредневековая скульптура Гугарка и Картли. Вопросы художественного стиля и мастерских. Актуальные проблемы теории и истории искусства, III, Сборник научных статей, Санкт-Петербург, 2013, гв. 123-133.
- 34 ტერმინი „კანელურისებრი“ – დრაპირების ამგვარი სახის გადმოსაცემად ვისესხე ა. აკოპიანისგან იხ. А. Акопян, Раннесредневековая скульптура Гугарка и Картли...

ტორო რელიეფიდან ეს ელემენტი ექვსი ქტიტორის სამოსს ამკობს (სურ. 3-6)³⁵, ამავე გარდა, ასეა გაფორმებული მაცხოვრის (სურ. 2), ღმრთისმშობლის, დიაკვნის და ორი პირის სამოსიც (სურ. 7)³⁶. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ატენის სიონი მცხეთის ჯვრის (586/587-604/605 წწ.) კოპია³⁷, რაც აშკარად შეიმჩნევა სიონის ხუროთმოძღვრების განხილვისას, შესაძლებელია თოდოსაკის ოსტატების ქანდაკებების სტილიც გარკვეულწილად მცხეთის ჯვრის რელიეფებითაცაა ინსპირირებული, თუმცა სამოსის დრაპირების ზემოთ აღნიშნული ელემენტი ნამდვილად არ არის მცხეთის ჯვრიდან ნასესხები ტექნიკური დეტალი, რადგანაც თვით ჯვრის რელიეფებზე სამოსის გრძივი ნაოჭები აღნიშნული ხერხით მხოლოდ ერთხელაა გადმოცემული, სამხრეთი კარის ტიმპანზე ჯვრის ამალღების სცენის ანგელოზთა გამოსახულებებზე (სურ. 8), აქ სამოსი „ხისტი“ პარალელური ნაკეთებით კი არ არის დაფარული, როგორც ეს ატენის რელიეფებზეა, არამედ ნაოჭების მოქნილი პლასტიკური დარები ფრთაგაშლილი მფრინავი ანგელოზების მოძრავი სხეულის ფორმას იმეორებს. რაც შეეხება მცხეთის ჯვრის საქტიტორო გამოსახულებების სამოსის დრაპირების დეტალებს, აქ ვერტიკალური ნაოჭების გადმოსაცემად მცხეთელი ოსტატი სხვადასხვაგვარ ხერხს მიმართავს.

ქვემო ქართლში, სომხეთის საზღვრის სიახლოვეს მდებარე ხოქორნის ეკლესიის (მარნეულის მუნიციპალიტეტი, ხოქორნის წყლის ხეობა) აღმოსავლეთი სარკმლის თავზე არსებული საქტიტორო რელიეფის (XI ს-ის შუა ხანები) ოსტატიც³⁸, თოდოსაკის ოსტატების მსგავსი მაგალითებით საზრდოობდა, მიუხედავად ქრწონლოგიური სხვაობისა, აქაც, ფონიდან მცირედ ამოწეული, „გაშეშებული“ გამოსახულებები, მართალია, ატენის რელიეფებთან შედარებით უფრო დაწვრილმანებულია, მაგრამ ასევე სიბრტყობრივ-გრაფიკულადაა გადაწყვეტილი. მარჯვნივ მდგარი სასულიერო ქტიტორის მოსახსამი წვრილი პარალელური ხაზებითაა დაფარული, რაც გარკვეულწილად თოდოსაკისეული რელიეფების დამუშავებას გვახსენებს. სამოსის დამუშავების გრაფიკული მანერა შეინიშნება სანაჰინის (სომხეთი, ლორეს რეგიონი) მაცხოვრის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის კვირიკე და სუმბატ მეფეების გამოსახულებებზეც (XI ს-ის შუა ხანები)³⁹, თუმცა თოდოსაკის „გაშეშებული“, ფრონტალური რელიეფებისგან განსხვავებით სანაჰინის ქტიტორთა გამოსახულებები „მოძრავი“ და „დინამიური“.

ფვიქრობ, აშკარაა, რომ თოდოსაკის ამქრის მოქანდაკეთა საშემსრულებლო არსენალის მთავარი ელემენტი, რითიც ოსტატები რელიეფებზე სამოსს გადმოსცემდნენ ადრე შუა საუკუნეების ქვემო ქართლის სტელათა რეპერტუარიდანაა გადმოდებული რაც, როგორც აღნიშნე, ამ ჯგუფის შეკრებისა და პროფესიული ჩამოყალიბების ადგილს მიგვანიშნებს – ეს ისტორიული ქვემო ქართლის სამხრეთი ნაწილი – დღეს საქართველო-სომხეთის საზღვრისპირა მხარე (მარნეულის მუნიციპალიტეტის სამხრეთი ნაწილი) და ჩრდილოეთი სომხეთის ტერიტორიაა (ღორე, ტავუშის რეგიონი); ფვიქრობ, თოდოსაკის ამქარი ამ არეალში მოსახლე ოსტატებით არის ჩამოყალიბებული. აქ ადრეულ და განვითარებულ შუა საუკუნეებში ავტოქტონი ქართული მოსახლეობის არსებობაზე მიუთითებს ქართული წარწერები, რომლებიც შემორჩენილია ეკლესიის კედლებსა თუ სტელებზე⁴⁰, სომხები კი, როგორც აღნიშნე, ამ რეგიონში ადრეული

35 გ. აბრამიშვილი. ატენის სიონი..., ტაბ. XL, XLI, XLIII, XLVIII 1, XLIX 1.

36 გ. აბრამიშვილი. ატენის სიონი..., ტაბ. XXXVII, XLVIII 2, XLIX 2.

37 Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 121-123.

38 გ. გაგოშიძე, ხოქორნის გუმბათიანი ეკლესია..., გვ. 47-59, ილ. XXX, XXXI.

39 სამეცნიერო ლიტერატურაში სანაჰინის საქტიტორო გამოსახულების იდენტიფიკაციის სხვაგვარი მიდგომებიც არსებობს, ამის შესახებ დაწვრილებით იხ.: გ. გაგოშიძე, სანაჰინის მონასტრის მაცხოვრის ტაძრის თარიღისათვის. შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები, II, თბილისი, 1996, გვ. 115-129, ილ. XXX-XXXIII.

40 დ. მუსხელიშვილი, ქვემო ქართლის ისტორიულ-გეოგრაფიული ექსპედიციის საველე სამუშაოთა

ხანიდანვე ბინადრობდნენ. ე. ი. აღნიშნულ ეპოქაში ქვემო ქართლის ამ ნაწილში ქართულ-სომხური ნარევი მოსახლეობა იყო, რაც აისახა კიდევ თოდოსაკის ამქრის შემადგენლობაზე.

შუა საუკუნეებში ხუროთმოძღვრებს, მოქანდაკეებს, მხატვრებს, მინიატურისტებს თუ ოქრომჭედლებს ხშირად მაღალი რანგის საერო თუ სასულიერო პირები პატრონობდნენ და ოსტატები, როგორც წესი, უმეტესად თავიანთი პატრონების სამფლობელოებში საქმიანობდნენ, მაგრამ ხშირია შემთხვევები, როდესაც არქიტექტორები და ოსტატები სამუშაოდ შორსაც მიდიოდნენ; ევროპის არქივებში დაცული ცნობებით, ვიგებთ, რომ მონასტრების თუ სააბატოების წინამძღვრები ხშირად ითხოვდნენ სხვა მონასტრებიდან არქიტექტორების გამოგზავნას⁴¹, XII-XIV საუკუნეებში ფრანგი ოსტატები გოთური ტაძრების ასაშენებლად ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში მოგზაურობდნენ⁴²; ჩვენშიც, ზარზმის ეკლესიის ასაშენებლად არქიტექტორი „ქვეყანისაგან ბერძენთასა“ მოიწვიეს⁴³, ქ. ანტიოქიის მახლობლად შავ მთაზე, შიდა ქართლიდან წაყვანილმა ქართველმა ოსტატებმა ასაშენეს ძელიცხოვლის ქართული მონასტრის ეკლესია (1035-1040 წწ.)⁴⁴, ქვითხურო ბოლოკ ბასილი კი მშობლიური აჭარიდან სამუშაოდ თბილისის მახლობლად ქვემო ქართლში (სომხითში) წამოსულა⁴⁵, 1475-1479 წლებში მოწვეული იტალიელი არქიტექტორი არისტოტელე ფიორავანტი აშენებს ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარს მოსკოვის კრემლში⁴⁶, სომეხი ოსტატები სამშენებლო საქმეებზე მუშაობდნენ სელჯუკების სასულთნოში – იკონიაში, სებასტიასა თუ მალათიაში⁴⁷ და სხვა. ისტორიკოს სტეფანოს ტარონელის (ასლიკი) ცნობით, მიწისძვრისგან დაზიანებული კონსტანტინოპოლის აია სოფიას გუმბათის შეკეთება X საუკუნის მიწურულს სომეხმა არქიტექტორმა თრდატმა ითავა⁴⁸. ძნელია ამ ცნობის ჭეშმარიტებაზე მსჯელობა, რადგანაც „აია სოფიას რესტავრატორის“ – თრდატის შესახებ თანამედროვე ბერძნული წყაროები არაფერს ამბობენ, მაგრამ ანგარიშგასაწევია ის ვითარება, რომ სტეფანოს ტარონელს არ ეუცხოება და შესაძლებლად მიიჩნევს სომეხი-მონოფიზიტი ხუროთმოძღვრის მიერ სხვა კონფესიის, კერძოდ ქალკედონური ტაძრის აღდგენას. აქედან გამომდინარე, უჩვეულოდ არ უნდა გვეჩვენოს, დიდწილად სომეხი ოსტატებით დაკომპლექტებული – თოდოსაკის ამქრის მიერ ატენის სიონის აღდგენა-შეკეთებაც, ნათელია, რომ ამ შემთხვევაშიც ქტიტორი – რატი ბაღვაში, როგორც ჩანს, ამქრის შესაძლებლობებსა და მათი პატრონის ტაშირ-ძორაგეტის მეფის რეკომენდაციას ითვალისწინებდა, ხოლო ოსტატთა კონფესიური კუთვნილება მეორე რიგის საკითხი იყო⁴⁹.

(1956-1958 წწ.) შედეგები, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, I, თბ., 1960, გვ. 23-61; დ. ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, ქვემო ქართლი, თბ., 1979; გ. გაგოშიძე, ნ. ჩანტლაძე, მონოფიზიტური ძეგლები საქართველოში, თბ., 2009, გვ. 9, 10; ზ. აბაშიძე, ვ. ვაშაიძე, ნ. მირიანაშვილი, გ. ჭეიშვილი, ყოველი საქართველო (ქართული სახელმწიფოს ისტორიული საზღვრები უძველესი დროიდან დღემდე), თბ., 2014, გვ. 82, 83; Պ. Մուրադյան, Հայաստանի վրասերեն արձանագրությունները, Երևան, 1977.

41 К. Муратова, Мастера французской Готики XII-XIII веков, Москва, 1988, гв. 128.

42 К. Муратова, Мастера французской Готики..., гв. 152, 153.

43 დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოსტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში..., გვ. 57.

44 W. Djobadze, Archeological Investigations in the Region West of Antioch on-the-Orontes, Stuttgart, 1986, гв. 117-146.

45 ე. გაბიაშვილი, წმინდა გიორგი ძველქართულ მწერლობაში, თბ., 1991, გვ. 257.

46 С. С. Подъяпольский, К вопросу о своеобразии архитектуры московского Успенского собора: Успенский собор Московского Кремля, Москва, 1985, гв. 24.

47 С. Мнацакян, К. Оганесян, А. Саинян, Очерки по истории архитектуры древней и средневековой Армении, Ереван, 1978, гв. 133.

48 Н. Токарский, Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, гв. 144.

49 ქვათლილებზე ამოკვეთილი ცალკეული სომხური ასონიშნები მაფიქრებინებს, რომ მცხეთის ჯვრის თუ სამშვილდის სიონის მშენებლობებზე სომეხი ხელოსნებიც მუშაობდნენ. იხ.: Г.

ატენის სიონის კედლებზე თოდოსაკის ამქრის ნამუშევარს თუ განვიხილავთ, ვამჩნევთ, რომ ისინი მაღალი დონის ქვის მთელი ხელოსნები იყვნენ, რომლებმაც კარგად გაართვეს თავი ეკლესიის დაზიანებული საპირე წყობის გამოცვლას, გადახურვის ღორფინების შეცვლას⁵⁰, მაგრამ, როცა საქმე შემოქმედებით ნაწილს ეხება (რელიეფები), აშკარაა: თოდოსაკის მოქანდაკეებს აკლიათ მხატვრული გემოვნება და ოსტატობა, როგორც ჩანს, რატი ბაღვაში მოწინავე, დედაქალაქური რიგის მშენებელთა ამქრის მოწვევის საშუალება არ ჰქონდა, რადგანაც ასეთ პროფესიონალებს სამეფო ხელისუფლება აკონტროლებდა, გამორჩეული ნაგებობები ხომ ქვეყნის იმიჯის ფორმირების ერთ-ერთი საშუალებაა?! ამ საკითხის ნათელი დადასტურებაა XI საუკუნის საქართველოში ისეთი სახელოს არსებობა, როგორც ხუროთმოძღვართუხუცესია, სოფელ ფოკას ეკლესიის (1033-1048 წწ.) ერთ წარწერაში იხსენიება „მიქაელ ქართლისა ბანაქარსაღარი“ (ხუროთმოძღვართუხუცესი)⁵¹. X საუკუნის მიწურულს და XI საუკუნის დასაწყისში, გამოცდილი ხუროთმოძღვრული ჯგუფების მიგრაცია საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთი რეგიონებიდან დასავლეთ საქართველოში, განსაკუთრებით კი იმერეთში რეალურად ჩანს, აქ ტაო-კლარჯეთში შემუშავებული ხუროთმოძღვრული ფორმების მომრავლება შეინიშნება⁵²; ეს ვითარება უეჭველად საქართველოს სახელმწიფოს გაერთიანებისკენ გადადგმული ნაბიჯების თანმდევი პროცესია, როდესაც ქვეყნის ცენტრალური რაიონებისკენ ინაცვლებენ პერიფერიაში მოღვაწე პროფესიონალები; მაგალითად, ქუთაისში, რომელიც იმ დროს საქართველოს დედაქალაქი იყო, მეფე ბაგრატ III-ის ინიციატივით⁵³, ქვეყნის ერთიანობის სიმბოლოდ გააზრებული ბაგრატის ტაძარი იგება, რომელიც დიდი ალბათობით, ტაო-კლარჯეთიდან მოწვეული, მოწინავე ოსტატების აშენებული უნდა იყოს, ეკლესიის გეგმა და არქიტექტურული ფორმები მეტყველებს ამის შესახებ⁵⁴; ასეთ პროფესიონალებს, როგორც აღვნიშნე სამეფო კარი ასაქმებდა და, სავარაუდოდ, მკაცრადაც აკონტროლებდა, თუ გავიხსენებთ მატიანე ქართლისას პასაჟს, სადაც ბაგრატ მესამისა და რატი ბაღვაშის ცუდ ურთიერთობებზეა საუბარი, ნათელი გახდება, ატენის სიონის აღდგენისას, თუ რატომ „შეაჩნია“ დიდმა ფეოდალმა ქვემო ქართლში მოქმედი თოდოსაკის ამქარი და არა ტაო-კლარჯეთიდან წამოსული ოსტატები; როგორც ითქვა, პროფესიონალი და მოწინავე ოსტატები სამეფო დაკვეთებს ასრულებდნენ. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ზემო იმერეთში, ბაღვაშთა მამულში აგებული კაცხის (ჭიათურის მუნიციპალიტეტი), ექვსაფსიდიანი, გუმბათიანი ტაძრის საკითხი (სურ. 12), იგი ბაღვაშთა სასაფლაო ეკლესიაა და ერისთავი რატის აგებულია 989-1010/1014 წლებს შორის, მშენებლობა სავარაუდოდ დაწყებულია მას შემდეგ რაც ბაგრატ III-ის მიერ თრიალეთიდან განდევნილი რატი ბაღვაში დაემკვიდრა თავის მამულს – არგვეთს, ე. ი. 989 წლის შემდეგ, ხოლო ნაგებობის დასრულებას კი აზუსტებს ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთი კარის ტიმპანის წარწერა, რომელშიც ბაგრატ III სრული ტიტულატურით იხსენიება – „აფხაზთა და ქართველთა მეფე, ტაოსა და რანთა, კახთა და ყოვლისა აღმოსავლეთისა დიდი კურაპალატი“ – 1010-1014 წწ. ამ ხანებში, როგორც ცნობილია რატი ბაღვაში მეფის ერთგული ყოფილა⁵⁵. ვითარებიდან

Чубинашвили, Памятники типа Джвари..., გვ. 65, სურ. 4; Н. Чубинашвили, Самшвилдский Сион, Тбилиси, 1969, გვ. 24.

50 გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი..., გვ. 59, 62, 63, 133.

51 ი. გაგოშიძე, გ. გაგოშიძე, ქართლის ხუროთმოძღვართუხუცესი. ლიტერატურა და ხელოვნება, 3-4, თბილისი, 1992, გვ. 166-194.

52 В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, გვ. 132; დ. თუმანიშვილი, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 79.

53 ქართლის ცხოვრება, ტ. 1, თბ., 1955, გვ. 281.

54 ტაო-კლარჯეთიდან მიგრირებულ მშენებელ ოსტატებს მიეწერება X საუკუნის მიწურულსა და XI საუკუნის დასაწყისში იმერეთში მიმდინარე მშენებლობები – ბაგრატი, კაცხი, ეხვევი იხ.: დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები..., გვ. 135.

55 გ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი. ქართული ხელოვნება, 3, თბილისი, 1950, გვ. 93.

გამომდინარე, გასაგები ხდება კაცხის ტაძრის იშვიათი გეგმისა და ფორმების და მისი დიდი მსგავსება ტაოურ ძეგლებთან (გოგიუბა, კიაგმის-ალთი, ოლთისი), ეს ეკლესია მოწინავე, პროფესიონალების – მეფის კარის (?) მშენებლების, სავარაუდოდ, ტაოდან წამოსული ხუროთმოძღვარ-კალატოზების აშენებული უნდა იყოს, ვფიქრობ, მეფე ბაგრატის კეთილი ნებით მათ ააგეს ბაღვაშთა საძვალე-ეკლესია კაცხში.

ატენის სიონის აღდგენის პარალელურად X საუკუნის 80-იანი წლებში (989 წ-მდე) რატი ბაღვაშის ბრძანებით, სიონიდან ერთი კილომეტრის დაშორებით, სოფელ დიდ ატენში მდებარე, VIII-IX საუკუნეებში აშენებული „მცირე გუმბათიანი“ ეკლესიაც აღ-დგა (სურ. 9). შენობის დასავლეთი კარის ტიმპანის ასომთავრულ წარწერაში (სურ. 10) რატი ლიპარიტის ძე იხსენიება⁵⁶. ეს წარწერა ტიმპანის წნული ორნამენტით მო-ხარჩოებულ და ორნაწილად გაყოფილ არეზეა ამოკვეთილი, მოხარჩოებასა და ტიმ-პანის მორკალულ ნაწილს შორის ორმხრივად გადაშლილი მსხვილი ფოთლოვანი ორნამენტიც გამოკვეთილი, რომელიც თავსართივით აგვირგვინებს წარწერას, ანალო-გიურად არის გაფორმებული ეკლესიის სამხრეთი კარის ტიმპანიც. ამ ტიმპანების დეკორის მსგავს კომპოზიციას ვხვდებით თრიალეთის სოფელ შეპიაკის (წალკის მუნიციპალიტეტი, დღეს წალკის წყალსაცავი ფარავს) სამხრეთი კარის წარწერიან ტიმპანზეც (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, ხელოვნების მუზეუმის ქვის ფონდი – სხსმ 489) (სურ. 11). შეპიაკის ეკლესია X საუკუნის მიწურულსაა აგებული, სამხრეთი კარის ტიმპანის დიდ ასომთავრულ წარწერაში იხსენიება ვინმე ჯარვეჩინი, რომელმაც ეს ეკლესია ერისთავი რატის ზეობისას ააშენა⁵⁷; ე. ი. შეპიაკის ეკლესია აშენდა მაშინ, როდესაც რატი ერისთავი ჯერ კიდევ ფლობდა თრიალეთს – 989 წლამდე. თრიალეთ-სა და ტანას ხეობაში, დროის ერთი და იგივე მონაკვეთში (X ს-ის მიწურული) ორი ეკლესიის ტიმპანის (შეპიაკი, ატენის „მცირე გუმბათიანი“ ეკლესია) მსგავსი ორნა-მენტული კომპოზიციით შემკობა შესაძლებელია მიგვანიშნებდეს, რომ ამ მხარეში – რატი ბაღვაშის სამფლობელოში, მშენებელთა ერთი და იგივე ამქარი თუ არა, ყოველი შემთხვევისთვის ერთ „სკოლაში“ განსწავლული ხელოსნები მუშაობდნენ; ვფიქრობ, ატენის „მცირე გუმბათიანი“ ეკლესია თრიალეთიდან მოწვეული ადგილობრივი ოს-ტატების შეკეთებულია⁵⁸.

ძველად ტანას ხეობასა და მის მთავარ დასახლება – ატენზე სტრატეგიული სავაჭრო მაგისტრალი გადიოდა, რომელიც თრიალეთს უმოკლესი გზით აკავშირებდა შიდა ქართლს. სწორედ ამ გზის განსაკუთრებულმა მნიშვნელოვანებამ გამოიწვია XI საუკუნის სამოციან წლებში ქალაქ ატენის დაარსება⁵⁹. ატენს და მთელი ატენის ქვეყანას (მდ. ტანა შენაკადებით) X საუკუნის შუახანებიდან უკვე ბაღვაშები ფლობენ. კლდეკარის ერისთავების ზრუნვის საგანი ამ ხეობის კეთილმოწყობა, მისი გაშენება,

56 ლ. რჩეულიშვილი, ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია. ქართული ხელოვნება, I, თბილისი, 1942, გვ. 31-40; ნ. შოშიაშვილი, ლაპიდარული წარწერები, აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს.), თბ., 1980, გვ. 201-203.

57 ლ. რჩეულიშვილი, თრიალეთის საერისთავოს X საუკუნის ერთი ძეგლი. ქართული ხელოვნება, 6, თბილისი, 1963, გვ. 167-181; ნ. შოშიაშვილი, ლაპიდარული წარწერები..., გვ. 237, 238.

58 ქვის ფილაზე ამოჭრილი, სტილიზებული ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტი, რომელზეც იკითხება „...მე ჯარვეჩინი...“ (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, ხელოვნების მუზეუმის „ქვის ფონდი“ – სხსმ 1132), აღმოჩნდა სოფ. დაღეთში (თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტი); შეპიაკისა და დაღეთის ასომთავრული წარწერების ზედმიწევნითი მსგავსება ნ. შოშიაშვილს საფუძველს აძლევს ივარაუდოს, რომ ეს წარწერები ერთი ხელოსნის გამოკვეთილია (ნ. შოშიაშვილი, ლაპ-იდარული წარწერები..., გვ. 243); თუ გავითვალისწინებთ, იმასაც რომ ვინმე ჯარვეჩინი შეპიაკის ეკლესიის მშენებელიცაა (?), შეიძლება ვივარაუდოთ – მისი აგებულია დაღეთის ეკლესიაც (?); მსგავსი ხელწერა და მშენებლის (?) სახელი იძლევა ვარაუდის საშუალებას: შეიძლება საქმე გვექონდეს X საუკუნის მიწურულს ქვემო ქართლში მოქმედ სამშენებლო ჯგუფთან, რომელსაც ვინმე ჯარვეჩინი ხელმძღვანელობდა.

59 ლ. ჭილაშვილი, ქალაქები ფეოდალურ საქართველოში, II, თბ., 1970, გვ. 99-104.

სატრანზიტო გზის უსაფრთხოება და დაცვა იყო. 945 წელს მიქაელ ბაღვაში ატენის სიონის ზღუდეს აშენებს⁶⁰, მისი შთამომავალი რატი კი X საუკუნის მიწურულს აქტიურად ერთვება სიონის აღდგენაში, ვფიქრობ, მან თავისი მოკავშირის ტაშირ-ძორაგეტის მეფის დახმარებით შეძლო ტაძრის შეკეთება და „შემკობა“, სამუშაო განახორციელეს ტაშირ-ძორაგეტში მოქმედმა ხელოსნებმა თოდოსაკის ხელმძღვანელობით⁶¹. პარალელურად რატი ბაღვაში ატენის ციხის ქვეშ მდებარე ღმრთისმშობლის გუმბათიანი ეკლესიის (ატენის „მცირე გუმბათიანი“ ეკლესია) შეკეთებასაც შეუდგა, ეს სამუშაო მან, თავის სამფლობელოში – თრიალეთში შეკრებილ ოსტატებს მიანდო. ამრიგად, X საუკუნის მიწურულს (989 წ-მდე), ატენში – სიონისა და ღმრთისმშობლის ეკლესიებზე ორი სხვადასხვა ამქრის მიერ ერთდროულად მიმდინარე სარემონტო სამუშაოები, შუა საუკუნეებში ქტიტორის და ხელოსანთა ურთიერთობის, ხელოსანთა მიგრაციის და სამუშაოს განაწილების საინტერესო სურათს წარმოგვიდგენს. ორივე ამქარი რეგიონში მოქმედი ხელოსნებით იყო დაკომპლექტებული.

პროფესიონალი, მაღალი დონის მოქანდაკეები და კალატოზები, რომლებიც როგორც ჩანს უმაღლესი ხელისუფლის – მეფის და მისდამი ღლიაღურად განწყობილი ვასალების დაკვეთებს ასრულებდნენ, რატი ბაღვაშია მეფე ბაგრატ III-სთან დაპირისპირების გამო, ატენის სიონის სარემონტო სამუშაოზე ვერ მოიწვია; სათანადოდ, იგი დასჯერდა ტაშირ-ძორაგეტის მეფის გამოგზავნილ ოსტატებს, რომლებსაც თოდოსაკი ხელმძღვანელობდა.

ასეთ ახსნას ვუძებნი თოდოსაკისა და მისი ამქრის ატენის სიონთან დაკავშირებულ ისტორიას.

60 გ. აბრამიშვილი, მიქაელ, რატი და ლიპარიტ ბაღვაშითა ქტიტორული ქანდაკებები..., გვ. 24-35; გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი..., გვ. 139-152.

61 ატენის სიონის რესტავრაციის (X ს-ის 80-იანი წწ.) დროს, ტაშირ-ძორაგეტის სამეფოში აშენდა ალბატის მონასტრის მთავარი ტაძარი – წმ. ჯვრის (სურბ ნშანი) ეკლესია (991 წ.), რომელიც თავისი დახვეწილი ფორმებით და მაღალი სამშენებლო დონით არა ტაშირ-ძორაგეტელი ოსტატების, არამედ, სავარაუდოდ, შირაკიდან – ქ. ანისიდან (?) ჩამოსული, ბაგრატუნ მეფეთა მშენებლების აგებული უნდა იყოს; ალბატისა და ანისის კათედრალის (989-1001წწ.) მსგავსებაზე მიანიშნებს ო. ხალფახჩიანი (О. Халпахчян, Архитектурные памятники Ахпата, Архитектура республик Закавказья, М., 1951, გვ. 328).

George Gagoshidze

Restoration Works in Ateni Sion in Late 10th c. (Todosak and His Crew)

Scholarly research of the material obtained during the systematic art historical, archaeological and epigraphic expeditions (Headed by G. Abramshvili, Z. Alexidze), organised in the Ateni Sion domed church (7th c., river Tana gorge, Gori Municipality) has ascertained that Todosak, Armenian architect and sculptor, is the restorer and not the builder of Ateni Sion. His crew, uniting Georgian and Armenian craftsmen, carried out restoration works in Ateni Sion in 982-986; works were finished no later than 989 and were commissioned by Rati Bagvashi, *eristavi* of Kldekari, at that time, the lord of Tana gorge and of the entire region. As evidenced by the historical sources (Chronicle of Kartli), Rati *eristavi* disobeyed Bagrat III Curopalates, King of Georgia (975-1014), due to which the king seized him (989) and sent him to an exile to Argveti – manor of the Bagvashi family. In his actions against Bagrat III, King of Georgia, Rati Bagvashi had an ally – King Gurgen (†989), King of Tashir-Dzoraget, minor Armenian kingdom, which was formed on the territory of the historic Lower Kartli in the second half of the 10th c. As supposed by the author of the article, King Gurgen had sent a crew of Todosak, builder and sculptor, active in his kingdom, to Rati *eristavi* to help with the restoration of Ateni Sion. Todosak's crew was staffed with the craftsmen of not very high professional level, using outdated methods in their work, which is evidenced by the reliefs made by them and preserved on the walls of Ateni Sion church. Works of the high level craftsmen from Tao-Klarjeti, active in late 10th c., were commissioned by the King of Georgia and they would not have worked for the person (Rati) in opposition with the King (Bagrat). This seems the reason, why Rati Bagvashi had to be content with the provincial group of builders and sculptors, headed by Todosak, during the restoration of Ateni Sion. At the same period, Rati Bagvashi had also commissioned repair works of Ateni minor domed church (8th-9th cc.) not far from Ateni Sion; it seems likely that the works were carried out by the same craftsmen from Trialeti, ruled by Rati Bagvashi; the same craftsmen, who had built Shepiaki church in Trialeti.

Later, after Rati Bagvashi returned to his native Argveti, with the efforts of Bagrat III and good relations were established between the King and the Feudal Lord, Rati *eristavi* built Katskhi church of the Saviour (Chiatura Municipality) – his burial church (construction works were finished in 1010-1014). This church, due to its rare plan layout (six-foil domed church) and architectural forms, shows distinct affinity with the Tao monuments and seems likely to be built by the royal court craftsmen.



სურ. 1. ატენის სიონი



სურ. 2. ატენის სიონი, აღმოსავლეთი ფასადი,
მაცხოვრის რელიეფი
(ს. ქობულაძის სახ. ხელოვნების ძეგლთა
ფოტოფიქსაციის ლაბორატორია)



სურ. 3. ატენის სიონი, აღმოსავლეთი ფასადი,
რელიეფი – ქტიტორი ეკლესიით ხელში
(გ. აბრამიშვილის ვარაუდით რატი ბადვაში)
(ფოტოფიქსაციის ლაბორატორია)



სურ. 4. ატენის სიონი, აღმოსავლეთი ფასადი,
ქტიტორის რელიეფი
(ფოტოფიქსაციის ლაბორატორია)



სურ. 5. ატენის სიონი, დასავლეთი ფასადი,
ქტიტორის რელიეფი
(ფოტოფიქსაციის ლაბორატორია)



სურ. 6. ატენის სიონი, სამხრეთი ფასადი,
ქალის რელიეფური ქანდაკება
(ფოტოფიქსაციის ლაბორატორია)



სურ. 7. ატენის სიონი, დასავლეთი ფასადი,
რელიეფური კომპოზიცია – ორი პირი დიაკვნის
წინაშე (ფოტოფიქსაციის ლაბორატორია)



სურ. 8. მცხეთის ჯვარი, სამხრეთი ფასადი, კარის ტიმპანის რელიეფი – ჯვრის ამადლება (გ. მისრიაშვილის ფოტო)



სურ. 9. ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესია



სურ. 10. ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესიის დასავლეთი კარის ტიმპანი



სურ. 11. შუპიაკი. სამხრეთი კარის ტიმპანი



სურ. 12. კახის ტაძარი



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

შუა საუკუნეების საქართველოში წმინდა ნაწილების თაყვანისცემის ზოგი თავისებურების შესახებ

მთელ საქრისტიანოში გავრცელებული რელიქვიების კულტი, მათი თაყვანისცემა, ამ თაყვანისცემის რელიგიური საფუძვლები, საკუთრივ რელიქვიების ისტორია, რელიქვიებთან დაკავშირებული სოციალური და პოლიტიკური საკითხები თუ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში მათი გამოსახვის ტრადიცია გასული საუკუნის შუა ხანებიდან მოექცა მკვლევართა განსაკუთრებული ყურადღების არეალში და ბოლო დრომდე ბიზანტინისტური და მედიევისტური კვლევების ერთ-ერთ აქტუალურ მიმართულებას წარმოადგენს. ამ ხნის განმავლობაში რელიქვიებს არაერთი მეტად საყურადღებო, დღეს უკვე კლასიკურად მიჩნეული ნაშრომი მიეძღვნა¹. შემუშავდა წმინდა ნაწილებთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია², თავად რელიქვიები კი კლასიფიცირდა და სხვადასხვა კატეგორიად იქნა დაყოფილი³.

- 1 A. Grabar, *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, 1946; J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau, 1940; P. J. Geary, *Furta Sacra: Tthefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton, 1948; B. Kötting, *Peregrinatio religiosa: Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Regensburg, 1950; J. Bentley, *Restless bones: The story of relics*, Published by Constable, 1985; P. Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, 1981; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London, 1982; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990; A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*, Darmschtadt, 1995; A. Angenendt, *Heilige und Reliquien, Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München, 1997; I. Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, edited by Henry Maguire, Washington, D.C. 1997, pp. 54-79; *Реликвиум в Византии и Древней Руси. Письменные источники. Сборник статей под ред. А. Лидова. М., 2006*; John Wortley, *Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 1204*, Variorum Collected Studies, Series 935, Farnham: Ashgate, 2009 და მრავალი სხვა.
- 2 დადგინდა, რომ ტერმინი რელიქვია პირველ რიგში აღნიშნავს წმინდანის სხეულის ნაწილებს, შემდეგ კი რასმე ნივთიერს, რაც მის სხეულს შეეხებია. ასეთ საგნებს „მეორადი“ ან „კონტაქტური“ რელიქვიები ეწოდა. განცალკევდა ასევე რელიქვია და „pilgrim mementos,“ ანუ მომლოცველთათვის განკუთვნილი „სუვენირები“ – მირონი, მტვერი, ცვილი, ქსოვილი და ა.შ. (იხ. J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau, 1940; B. Kötting, *Peregrinatio religiosa: Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Regensburg, 1950; P. M. Gy, „Relics,“ in *Encyclopedia of Christian Theology*, ed. J.-Y. Lacoste, New York, 2005, 3:1357).
- 3 სადღეისოდ რელიქვიების რამდენიმე, ერთმანეთისგან მცირედ განსხვავებული კატეგორიაა დადგენილი. ერთის მიხედვით რელიქვიები დაიყო პირველად და მეორად კატეგორიებად, რომლებიც წმინდანთა ნაწილებსა და მათ შენახვებ ნივთებს თუ ნივთიერებებს მოიცავს (P. M. Gy, „Relics,“ 3:1357). უფრო დეტალური კლასიფიკაციით, სამი ჯგუფია გამოყოფილი – პირველადი რელიქვიების ჯგუფი, რომელიც ქრისტეს ვნების, ღმრთისმშობლის სამოსის და წმინდანთა ნაწილებს მოიცავს, მეორადი, რომელიც იმ ნივთებისგან შედგება, რომლებიც წმინდანებს ეკუთვნოდა ან მათ შეეხებია და მესამე, რომელიც იმ ნივთებს მოიცავს, რომლებიც მეორადი კატეგორიის ობიექტებს შეეხო. ანუ რელიქვიების კატეგორიები იცვლება მათი მნიშვნელობის კლების პროპორციულად (M. Sauer, „Relics,“ in *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*, ed. L. Taylor, Leiden, 2010, გვ. 597-99). ამგვარი კლასიფიკაცია დღეს უკვე თავად დასავლელ მკვლევარებს შორის იწვევს ეჭვებს, რადგან ამ პრინციპით ყველა ხელთუქმნელი ხატი, თავისი არსით უმნიშვნელოვანესი ხატი-რელიქვია, მეორად კატეგორიაში ექცევა, კერამიონი კი საერთოდაც მესამეში; არ ესადაგება ამ ჯგუფებს არც მირონი – რელიქვია, რომელიც წმინდანის ნაწილების არარსებობის შემთხვევაში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს (მაგ., წმ. დიმიტრი). ამასთან, ძალზე თვალსა-

საქართველოში წმინდა ნაწილების შესწავლა არსებითად ერთი მიმართულებით წარმართა. თითქმის ყველა ნაშრომი, რომელშიც ამა თუ იმ ფორმით, რელიქვიებთან დაკავშირებული საკითხებია განხილული, ძირითადად აღწერთი ხასიათისაა და საქართველოს ეკლესიის მფლობელობაში არსებული რელიქვიების ისტორიას ეხება⁴.

* * *

წმინდა ნაწილების თაყვანისცემას ძალზე ძველი, ხატთა თაყვანისცემაზე უფრო ძველი ისტორია აქვს. ის ქრისტიანობის პირველი საუკუნეებიდან გავრცელდა, IV საუკუნისთვის კი უკვე ჩამოყალიბებული სახით იყო დამკვიდრებული⁵.

„ღვთაებრივი სულით სავსე ტაძრებად“ წოდებული (წმ. იოანე დამასკელი) წმინდა ნაწილების სასწაულებრივ თვისებებს მათში სული წმინდის მადლის მეოფობა განაპირობებდა, რომელიც იმ ადამიანებზეც განეფინებოდა, ვინც თაყვანს სცემდა ამ ნაწილებს. წმინდანის უმცირესი ნაწილებიც კი მისი მადლით ისევე იყო აღსავსე, როგორც თავად წმინდანი ან მისი ურღვევი ნეშტი⁶. რელიქვიები სულთა მსხნელებად და სხეულის მკურნალებად, ზებუნებრივ, სასწაულმოქმედ მცველებად და მფარველებად მიაჩნდათ. მათ ეთაყვანებოდნენ, რადგან მათ მიერ აღსრულებული სასწაულები სიკვდილზე ძველად გამოხატავდა და აღდგომის იმედს უსახავდა მორწმუნეს. ეს წმინდა საგნები შლიდა ზღვარს ნივთიერსა და სულიერს, მიწიერსა და ზეციურს, სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. ღაცვითა და მოხვევით მორწმუნე მათ აცოცხლებდა და რეალურ დროში განიცდიდა ხსნის ისტორიას⁷.

წმინდა ნაწილების რელიგიური მნიშვნელობა და ფუნქცია ცხადია, მოელ

ჩინა ამ კლასიფიკაციის პირობითობა, რადგან ის, სავარაუდოდ, არ ასახავს რელიქვიებისადმი ბიზანტიელთა დამოკიდებულებას, რომლებიც მათ, როგორც ჩანს, იერარქიის მიხედვით ყოფდნენ. ახლებური, იერარქიული კლასიფიკაციით წმინდა ნაწილების პირველი ჯგუფი მოიცავს ქრისტეს რელიქვიებს, რომლებსაც იმპერატორი ფლობდა და სასახლის ფარგლებში არსებულ ეკლესიაში (ფაროსი) ინახავდა, მეორე ჯგუფს განეკუთვნება ღმრთისმშობლის რელიქვიები, რომლებიც ასევე იმპერატორის სახელს უკავშირდებოდა, თუმცა დიდი სასახლის ფარგლებს გარეთ (ბლაქერნი, ხალკოპრატია) იყო დაბრძანებული და მესამე ჯგუფი, რომელიც მოციქულთა, წმინდანთა თუ მარტიელთა რელიქვიებს მოიცავს და რომელთა მფლობელობა, ისევე როგორც ადგილმდებარეობა, ცვალებადი იყო (B. A. Hostetler, *The Function of text: Byzantine Reliquaries with Epigrams, 843–1204*, A Dissertation submitted to the Department of Art History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Florida State University College of Fine Arts, 2016, გვ. 29). ამ სხვაობათა მიუხედავად, რელიქვიებთან დაკავშირებულ ძირითად საკითხებზე სამეცნიერო საზოგადოება დღეს არსებითად შეთანხმებულია (ამ საკითხებზე დაწერილებით იხ. Julia M.H. Smith, *Relics. An Evolving Tradition in Latin Christianity*, in *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Edited by Cynthia Hahn and Holger A. Klein, Washington, 2015, გვ. 41-61 და ა.შ.).

- 4 П. Иоселиани, *Жизнеописание святых прославляемых Грузинской церковью*, Тифлис, 1850; მისივე, *История Грузинской церкви*, СПб., 1845; მისივე, *Описание древностей города Тифлиса*, Тифлис, 1866; А. Натроев, *Мцхет и его собор Свети-Цховели, Историко-археологическое описание*, Тифлис, 1900; Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, *Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии*, СПб., 1875; ელ. ბუბულაშვილი, *საქართველოს ეკლესიის სოწმინდეები*, თბ., 2007 და ა.შ.
- 5 წმინდა ნაწილების თაყვანისცემას, სავარაუდოდ, ეგვიპტეში ჩაეყარა საფუძველი, სადაც ნეშტის შენახვის ძალზე ძველი ტრადიცია არსებობდა. უადრეს შემთხვევად წმ. პოლიკარპე სმირნელის ნაწილების თაყვანისცემაა მიხნეული (156 წ.). ასევე ქრისტიანთა დევნის ხანაში დაწილებულა, წმ. გრიგოლ ნაზიანზელის ცნობით, წმ. კიპრიანეს სხეულის ნაწილთა თაყვანისცემაც. Otto F.A. Meinardus, *Notes on New Saints in the Coptic Church*, *Coptic Church Review*, vol. 25, 1, 2004, გვ. 2-26, განსაკ. გვ. 3-4; J. Wortly, *Icons and relics: a comparison, Greek, Roman and Byzantine studies*, 43, 2004, გვ. 161-174; E. Cronnier, *Why Did People “Invent” Relics in the Roman East Between the Fourth and Sixth Centuries?*, *Mirabilia*, 18, 2014/1, გვ. 22-31, სპ. გვ. 24.
- 6 P. Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, 1981, გვ. 88-89.
- 7 H. A. Klein, *Materiality and the Sacred. Byzantine Reliquaries and the Rhetoric of Enshrinement*, in *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Edited by Cynthia Hahn and Holger A. Klein, Wash-

საქრისტიანოში ერთგვაროვანი იყო, თაყვანისცემის ფორმები კი რამდენაღმე განსხვავებული. რადგან მათ დამკვიდრებაში, განსაკუთრებულ რიტუალიზაციასა და ამ რიტუალთა პომპეზურ გაფორმებაში ბიზანტია პირველობდა და საქართველოში გავრცელებული ტრადიციაც არსებითად, ბიზანტიურს უკავშირდებოდა, პირველ რიგში, მოკლედ სწორედ მასზე შევაჩერებ ყურადღებას.

* * *

ქრისტიანობის შემოღებიდან ვიდრე ჯვაროსნების მიერ 1204 წელს კონსტანტინოპოლის აღებაამდე, ბიზანტიის იმპერიის დედაქალაქი მთელი ქრისტიანული სამყაროს ცენტრს წარმოადგენდა. მისი ასეთი სტატუსი არა მარტო პოლიტიკური ავტორიტეტითა და სამხედრო ძლევამოსილებით, არამედ პირველ რიგში, იმ საერთოქრისტიანული სიწმინდეების სიმრავლით იყო განმტკიცებული, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში გროვდებოდა კონსტანტინოპოლში. რელიქვიების მოპოვებასა და დედაქალაქში გადმოტანას სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა ენიჭებოდა და იმპერიის რელიგიურ-პოლიტიკური კონცეფციის ნაწილად იყო ქცეული. სწორედ წმინდანები და მათი ნაწილები იქცა იმპერიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოდ, რომელიც განსაზღვრავდა არა მარტო მართლმადიდებელი ქრისტიანობის ბიზანტიურ გაგებას, არამედ იმპერიის ბიზანტიურ ცნებასაც კი⁸. ახალი დედაქალაქი, რომელიც საკუთარი წმინდანებისა და სიწმინდეთა სიმრავლით თავს ვერ უტოლებდა იერუსალიმს, რომს, ანტიოქიას, ან ალექსანდრიას, მეორე რომად და ახალ იერუსალიმად უნდა ქცეულიყო⁹, ამიტომაც რელიქვიების გადმოტანის საქმე, რომელიც კონსტანტინე დიდმა და ელენე დედოფალმა წამოიწყეს, უკლებლივ ყველა იმპერატორმა გააგრძელა, მაკედონელთა დინასტიის ბასილევსებისთვის კი ის მათი იდეოლოგიის ქვაკუთხედად იქცა¹⁰. ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან და რომიდან მათ მიერ გადმოტანილ

ington, 2015, გვ. 231-252, სპ. გვ. 232; P. Brown, *The Cult of the Saints*, გვ. 5-6; O. Meinardus, *Notes on New Saints*, გვ. 4.

8 H. A. Klein, *Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople*. *BYZAS*, 5, 2006, გვ. 81.

9 323-330 წლებისთვის, ანუ კონსტანტინოპოლის დაფუძნებისთვის აქ უკვე არსებობდა ადგილობრივ მოწამეთა რელიქვიები, რომლებიც დედაქალაქს ბიზანტიონისგან ერგო. ეს იმ მოწამეთა ნაწილები იყო, რომლებიც ბიზანტიონში ეწამნენ ქრისტიანთა კონსტანტინემდელი დევნის დროს (მაგ., წმ. აკაკიუსი, მოციუსი, მაქსიმუსი) ანდა ბიზანტიონთან იყვნენ რაღაც გზით დაკავშირებულნი (მაგ., წმ. ელევთეროს კუბიკულარიუსი, ფლოროსი და ლავროსი). თუმცა ქრისტიანობის უდიდესი რელიქვიები ისე სწრაფად გადმოაბრძანეს კონსტანტინოპოლში, რომ ამ ადგილობრივ წმინდანთა რელიქვიების მნიშვნელობა რამდენაღმე ჩრდილში მოექცა. იხ. J. Wortley, *The Byzantine Component of the Relic-hoard of Constantinople*. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 40, 1999, გვ. 353-378.

10 ელენე დედოფალმა კონსტანტინეს გოლგოთის ჯვრის ნაწილები და ორი სამსჭვავლი გაუგზავნა. მათგან სამსჭვავლი იმპერატორმა თავის დიადემასა და ცხენის აღვირში ჩაამაგრა, ძელი ჭეშმარიტის ერთი ნაწილი დიდ სასვენებელ ჯვარში დააბრძანა, ხოლო მეორე, ისევე, როგორც ავაზაკთა ჯვრების ნაწილები და აიენას პალატიში მისი სახელობის ფორუმის ცენტრში მდგომი, კონსტანტინეს უზარმაზარი ქანდაკებით დასრულებული პორფირის სვეტის შიგნით. ასეთნაირად უმნიშვნელოვანესი რელიქვიების, პირველ რიგში კი ძელი ჭეშმარიტის თაყვანისცემა უშუალოდ დაუკავშირდა იმპერატორის სახელს. ის ბიზანტიის იმპერიის რელიგიურ-პოლიტიკურ სიმბოლოს წარმოადგენდა (იხ.: J. W. Drijvers, H. Augusta, *the Cross and the Myth: some new reflections*, *Millennium. Yearbook on the Culture and History of the First Millennium C.E.*, 8, 2011, pp.125-174; C. Th. Wells, *The Column of Constantine at Constantinople: A Cultural History (330-1453 C.E.)*, The City University of New York, 2017). კონსტანტინე II-მ (337-361) გადმოტანა წმ. ანდრია პირველწოდებულის, ლუკა მახარებლისა და ტიმოთეს ნაწილები; ვალენსმა (364-378) წმ. იოანე ნათლისმცემლის ნაწილები; თეოდოსი დიდმა (379-395) სხვადასხვა წმინდანთა მრავალრიცხოვანი რელიქვიები; თეოდოსი II-მ (408-450) იაკობის ძის იოსების, ზაქარია წინასწარმეტყველისა და წმ. იოანე ოქროპირის ნაწი-

უმნიშვნელოვანეს წმინდა ნაწილებს მთელი სამყაროსთვის კონსტანტინოპოლის – ახალი *loca sancta*-ს პირველობა და მნიშვნელობა უნდა გაეცხადებინა¹¹, მისი ეკლესიისთვის კი სამოციქულო წარმომავლობა დაედგინა¹². რელიქვიები იმპერიის სასწაულმოქმედ მფარველობას უზრუნველყოფდა, იმავდროულად კი იყო სიმბოლო უზენაესი ძალაუფლებისა, რომელიც მიწიერ მმართველებს ზეციურისგან ჰქონდათ მიღებული. უძვირფასეს რელიქვიათა მცველების, მფარველებისა და გამავრცელებლების, მათ მიერვე დადგენილი წოდება, მნიშვნელოვან უპირატესობას ანიჭებდა ბასილევსებს და პრივილეგიურულ მდგომარეობაში აყენებდა სხვა ქრისტიან მონარქებს შორის¹³.

რელიქვიების თავყანისცემამ, რომელიც რთული სოციალური, კულტურული და რელიგიური ასპექტების ურთიერთხემოქმედების შედეგად ჩამოყალიბდა, ბიზანტიაში აბსოლუტურად ყოვლისმომცველი ხასიათი მიიღო და ბიზანტიელთა როგორც სახელმწიფო, ისე პირადი რელიგიური ცხოვრების თითქმის ყველა სფერო მოიცვა. წმინდა ნაწილების მიერ აღსრულებულ სასწაულებს, მათ პოვნას, გადატანასა და ეკლესია-მონასტრებში სახეიმო დაბრძანებას დაწვრილებით აღწერდნენ წმინდანთა ცხოვრებაში¹⁴. ქმინდნენ მათ სადიდებელ ჰომილიებსა და ჰიმნებს, რომლებსაც რელიქვიების საპატივცემულოდ დადგენილ ლიტურგიულ დღესასწაულებზე კითხულობდნენ¹⁵, თავად დღესასწაულებს კი დიდი ზარ-ზეიმით აღნიშნავდნენ¹⁶, მათი მონაწილეობით დიდებული,

იღები; ზენონმა (476-491) წმ. ბარნაბას გადაწერილი წმ. მათეს სახარება; იუსტინე II-მ (565-578) გოლგოთის ჯვრის ნაწილები და კამულიანას ხელთუქმნელი ხატი; პერაკლე კეისარმა (610-641) სპარსელებთან ბრძოლაში მოპოვებული ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები, შუბი და ღრუბელი; IX-X საუკუნეებში მაკედონელთა დინასტიის ბასილევსებმა ქრისტეს ვნების ძირითადი რელიქვიები გადმოაბრძანეს დედაქალაქში – რომანოზ I-მა ლეკაპენოსმა (920-944) მანდილიონი, კონსტანტინე VII პორფიროგენეტმა (913-959) წმ. იოანე ნათლისმცემლის მარჯვენა; ნიკეფორე II ფოკამ (963-969) კერამიონი; იოანე I-მა ციმისკიმ (969-976) უფლის ხამლნი, რომანოზ III არგიროსმა (1028-1034) მეფე ავგაროზის ქრისტესადმი მიწერილი წერილი და ა.შ.

- 11 R. Ousterhout, Sacred Geographies and Holy Cities: Constantinople as Jerusalem, in *Hieritopy: The Creation of Sacred Space in Byzantium and medieval Russia*, ed. A. Lidov, Moscow, 2006, გვ. 98-116.
- 12 საყურადღებოა იმპერატორ იუსტინიანეს წერილი პაპი ჰორმიზდისადმი, რომელშიც ის წმ. ანდრია პირველწოდებულის, ლუკა მახარებლისა და ტიმოთეს ნაწილების სასწაულებრივ აღმოჩენასა და კონსტანტინოპოლში გადმოტანას საკმარის პირობად მიიხსენებს იმისთვის, რომ საიმპერატორო ქალაქის ეკლესიას სამოციქულო სტატუსი მინიჭებოდა. E. Cronnier, *Why Did People "Invent" Relics*, გვ. 30.
- 13 H. Klein, Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West. *DOP*, Vol. 58, 2004, გვ. 284.
- 14 იხ. Реликвии в византийской агиографии, Составление, перевод с греческого и комментарии А. Виноградова, *Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники*, Сборник статей под. ред. А. Лидова. М., 2006, გვ. 13; H. Delehaye, *Les legendes hagiographiques*, fourth edition, *Subsidia hagiographica*, 18; Brussels, 1955.
- 15 იხ. Реликвии в византийской гимнографии. Составление, перевод с греческого и комментарии А. Нукифоровой, კრებული *Реликвии в Византии и Древней Руси*, გვ. 110-111.
- 16 მაგ., ყოველწლიურად 16 აგვისტოს აღინიშნებოდა მანდილიონის კონსტანტინოპოლში შემობრძანება, 31 აგვისტოს ხალკოპრატიონში ღმრთისმშობლის სარტყლის დაბრძანება, 14 სექტემბერს ჯვრის აღმართვა, 2 ივლისს მავორიონის გადმოტანა და ა.შ. (D. Galadza, *Liturgy and Byzantinization in Jerusalem*, Oxford 2017, გვ. 251-296; R. F. Taft and A. Kazhdan, *Relics, ODB III*, გვ. 1779-81). ყველა ეს დღესასწაული ამა თუ იმ რელიქვიის პოვნის (*elevatio*), კონსტანტინოპოლში გადმოტანის (*translatio*) ან ტაძრებში დაბრძანების (*depositio*) დღეებში აღინიშნებოდა, მაგრამ ვინაიდან ნაწილების აღმოჩენის ფაქტი ყოველთვის არ იყო დანამდვილებით დადასტურებული, უფრო ხშირად გადმოტანა-დაბრძანების დღეები აღინიშნებოდა, როდესაც რელიქვიები თავის სასწაულებრივ ძალას, შესაბამისად კი ნამდვილობას ადასტურებდა. ასეთ დღეებში გამართული საზეიმო რიტუალები თითქოს იმეორებდა ნაწილების გადმოტანისა და ტაძარში დაბრძანების თავდაპირველ რიტუალს (Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London, 1982, გვ. 144-153). რელიქვიებისადმი მიძღვნილი დღესასწაულები მრავლად აღწერილი ბიზანტიურ საისტორიო წყაროებსა და ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში. ამ საკითხებზე იხ. V. Manolopoulou, *Processing Constantinople. Understanding the role of lite in creating the sacred character of the landscape*, A Thesis submitted

მათ შორის ქორწინებისა და იმპერატორად კურთხევის ცერემონიები იმართებოდა¹⁷, მათი ფლობისთვის იბრძოდნენ¹⁸, რელიქვიებით ასაჩუქრებდნენ¹⁹, მათ მტრისა და ბუნებრივი უბედურებებისგან დაცვა-მფარველობას ანდობდნენ²⁰, დადებულ პირობის

for the Degree of Doctor of Philosophy, Newcastle, 2016; А. Лидов, Церкви Богоматери Фаросской. Императорский храм - реликварий как константинопольский Гроб Господень. *Византийский мир, искусство Константинополя и национальные традиции*, М., 2005, გვ. 79-107; მისივე, A Byzantine Jerusalem. The Imperial Pharos Chapel as the Holy Sepulchre, in *Jerusalem as Narrative Space*, Annette Hoffmann and Gerhard Wolf eds., Brill, Leiden-Boston, 2012, გვ. 63-105.

- 17 აგიოს სტეფანოსში, სადაც წმ. სტეფანე პირველმოწამის მარჯვენა იყო დაბრძანებული, ქორწინების და დედოფლებისა და თანამოსაყდრეების კურთხევის ცერემონიები იმართებოდა. ი. კალავრეზუ მიიჩნევს, რომ ეს ტაძარი ამ ცერემონიებისთვის სწორედ წმ. სტეფანეს რელიქვიის გამო იქნა შერჩეული. ამას წმინდანისა და ცერემონიათა ბერძნული სახელწოდებები მიანიშნებს – კორონაციას სტეფსიმონი ეწოდებოდა, ქორწინებას – სტეფანომა, გვირგვინს – სტეფანოსი, ტაძრის მიმდებარე საკორონაციო დარბაზის – აუგუსტეუსის წინ გამართულ პორტიკს კი ოქროს ხელი. ეს ტრადიცია X საუკუნემდე გაგრძელდა, ვიდრე ლეო VI-მ რიტუალი ფაროსის ტაძარში არ გადაიტანა. მაკელაო მინასტის იმპერატორების კორონაციაში ახლა მათი მფარველი წმინდანის, იოანე ნათლისმცემლის მარჯვენა მონაწილეობდა. ასეთნაირად იმპერატორის კურთხევა ქრისტეს ნათლისღებას იყო გატოლებული. იხ. I. Kalavrezou, *Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, edited by Henry Maguire, Washington D.C. 1997, გვ. 54-79, სპ. გვ. 74.
- 18 მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ 1204 წლის IV ჯვაროსნული ლაშქრობის არა წმინდა მიწისკენ, არამედ კონსტანტინოპოლისკენ მიმართვა სწორედ რელიქვიების მიტაცების სურვილით იყო განპირობებული. იხ. J. Wortley, *The Byzantine Component*, გვ. 353-378.
- 19 როგორც სხვა ქვეყნის მმართველებისთვის მითითებული დიპლომატიური ძღვენი, რელიქვიები ბიზანტიის იმპერატორების კეთილგანწყობას გამოხატავდა და პოლიტიკური გზავნილის მნიშვნელობა ჰქონდა მინიჭებული. ასეთ მრავალრიცხოვან საიმპერატორო საჩუქრებს შორის ცნობილია მაგ., VI საუკუნეში იუსტინ I-ის მიერ რომსა და პუატეში გაგზავნილი ძელი ჭეშმარიტის ნაწილების შესახებ; მანუელ კომნენოსმა მრავალი რელიქვიითა და ძვირფასი ქვებით დაასაჩუქრა წმინდა მიწის მოხილვის შემდეგ, კონსტანტინოპოლში 1172 წელს ჩასული, ბავარიისა და საქსონიის პერცოვი პენრი ლომი. ვენეციის დოჟ ანდალუსს იმპერატორ ლეოსგან ძელი ჭეშმარიტის, წინასწარმეტყველ ზაქარიას და ქრისტესა და ღმრთისმშობლის სამოსთა ნაწილები მიუღია; XII საუკუნის დასაწყისში წმ. ანდრია პირველწოდებულის ნაწილები გაიგზავნა გერმანიაში, პენრი II-სთან; ორღეანის ეპისკოპოსს ოდელრიკუსს კონსტანტინე VIII-სგან მრავალ ძვირფას საჩუქართან ერთად, ძელი ჭეშმარიტის მნიშვნელოვანი ნაწილი მიუღია, საფრანგეთის მეფე რობერტ II ლუთისმოსავისთვის (996-1031) გადასაცემად. იმავე იმპერატორისგან კონრად II-ს გადაეცა ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები და ა.შ. იხ. H. Klein, *Eastern Objects and Western Desires*, გვ. 288-292. საიმპერატორო საჩუქრებს შორის ცნობილია ასევე საქართველოსა და სომხეთის მეფეებისთვის გაგზავნილი პირველი რანგის რელიქვიების შესახებაც. იხ. *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 100-101; A. Frolov, *La relique de la Vraie Croix*, Paris, 1961. მნიშვნელოვან დიპლომატიურ ძღვენად აგზავნიდნენ რელიქვიებს კონსტანტინოპოლის პატრიარქებიც.
- 20 მაგ., ცნობილია, რომ მტრის შემოსევებისას ქალაქის გალავანზე გაჰქონდათ ღმრთისმშობლის სასწაულმოქმედი ხატები და სამოსის ნაწილები, რომლებიც გადმოცემით, შემადრწუნებელ შიშს ჰგვრიდა არაბ, ავარ თუ სლავ დამპყრობლებს (A. M. Weyl Carr, *Icon and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople*. *DOP*, 56, 2002, გვ. 73-92). რელიქვიების მონაწილეობით იმართებოდა ასევე სხვადასხვა სახის მემორიული თუ სავედრებელი მსახურებები და მსველელობა-ლიტანიები. მაგ., ზაფხულობით ჰაერის გამწმენდი, წვიმის სავედრებელი, ეპიდემიებისგან დამცავი, დიდი მიწისძვრების მოსაგონარი ცერემონიები და ა.შ. დიდი ეკლესიის ტიპიკონში ასეთი 68 ცერემონიაა აღწერილი, მათგან 17 იმპერატორის მონაწილეობით. R. Ousterhout, *Sacred Geographies*, გვ. 105. დამცავ რიტუალებში რელიქვიების მონაწილეობა ქრისტიანულ აღმოსავლეთშიც იყო დამკვიდრებული. ცნობილია, რომ ედესაში მტრის შემოსევებისას, მანდილიონს ქალაქის გალავანს შემოატარებდნენ ხოლმე, ქალაქში შესასვლელი, მთავარი ჭიშკრის წინ კი მეფე ავგაროზისადმი ქრისტეს მიერ გამოგზავნილ წერილს (Epistula Avgari) კითხულობდნენ, რომელშიც ის ედესის მეფეს მისი ქალაქის დაცვა-მფარველობას აღუთქვამდა. ეს ტრადიცია ედესაში თავად მეფე ავგაროზმა დაამკვიდრა და, როგორც ჩანს, ის ძვირფასი რელიქვიების კონსტანტინოპოლში გადატანამდე იყო შენარჩუნებული. იხ. Паломничество по Святым местам конца IV века, Православный палестинский сборник, вып. 20, СПб, 1889; А. Лидов, Святой лик - святое письмо - святые врата: образ - парадигма “Благословенного града” в христианской иеротопии. *Иеротопия: Сравнительные исследования*

ურღვევებისა და დავის წარმატებით დასრულების გარანტირებად აწესებდნენ²¹, მთელი დღეები, ყიდულობდნენ, იტაცებდნენ. რელიქვიათა ფლობის სურვილი იმდენად ძლიერი იყო, რომ მათი პარვაც კი ზოგჯერ არა დანაშაულად, არამედ საკრალურ ქმედებად – Furta Sacra-დ იყო მიჩნეული²².

„კონსტანტინოპოლის რელიქვიების აღწერა შეუძლებელია. აქ ისინი იმაზე მეტია, ვიდრე მთელ დანარჩენ სამყაროში“, წერდა ჯვაროსანთა IV ლაშქრობის მონაწილე ჟოფრუა ვილარდუენი²³ და მართლაც, მსოფლიოს ეს უმდიდრესი ქალაქი რელიქვიების ყველაზე დიდ საგანძურს ფლობდა. 1204 წლისთვის კონსტანტინოპოლის ეკლესია-მონასტრებში 476 სხვადასხვა წმინდანის 3 600 წმინდა ნაწილი იყო დაბრძანებული²⁴. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანი რელიქვიები იმპერატორების საკუთრებას წარმოადგენდა და ტაძარ-რელიქვარიუმებში – აგიოს სტეფანოსში²⁵, ბლაქერნის, ხალკოპრატონისა და ოდიგეტრიის (იგივე ოდიგონი) მონასტრებში²⁶, აია სოფიაში²⁷ და,

sacralных пространств, М., 2009, გვ. 110-143. ქრისტეს წერილს განსაკუთრებული აპოტროპეული თვისებები მიეწერებოდა (იხ. G. Peers, Magic, the Mandylion and the Letter of Abgar: A Fourteenth-Century Amulet Roll in Chicago and New York in *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (XI-XIV secolo)*, ed. Anna Rosa Calderoni Masetti, Colette Dufour Bozzo and Gerhard Wolf, Venice, 2007, გვ. 163-174). სავარაუდოდ, იმ დამცავ ამულეტებშიც, რომლებსაც ჩვენში ავგაროზებს უწოდებენ, თავდაპირველად სწორედ ამ წერილის ტექსტის ფრაგმენტები იყო ჩაკერებული.

- 21 რელიქვიებზე საზეიმო ფიცის დადება მის ჭეშმარიტებასა და უტყუარობას მოწმობდა, ნაწილების მოლაპარაკებებში მონაწილეობა კი მათი წარმატებით დასრულების გარანტიას იძლეოდა. წყაროებში იმპერატორების რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი ფიცის დადებაა აღწერილი. მაგ., ჰერაკლე II (641) ძელი ჭეშმარიტზე დადებული ფიცით ადასტურებდა, რომ, მისი ძმის კონსტანტინე II-ს შვილები არ დახარადდებოდნენ არც მისი და არც ვინმეს ხელით. ამავე ნაწილებზე დადეს ერთგულების ფიცი ბიზანტიელმა სარდლებმა 917 წელს ბულგარული კამპანიის წინ; 866 წელს ხარების დღესასწაულზე, ბასილი I-მა და მიქაელ III-მ, რომლებიც საიმდროოდ ჯერ არ იყვნენ იმპერატორები, საზეიმო ფიცი დადეს ღმრთისმშობლის სარტყლისა და ქრისტეს სისხლის რელიქვიებზე, რომ არ ავნებდნენ თავიანთ მოწინააღმდეგე ბარდა კეისარს. პირველი ჯვაროსნული ლაშქრობის წინამძღოლმა ბოჰემონდმა ალექსი კომნენოსისადმი ერთგულების ფიცი ეკლის გვირგვინზე, შუბზე, სამსჯეალსა და ძელი ჭეშმარიტის ნაწილებზე დადო 1109 წელს. 924 წელს ბულგარელებთან სამშვიდობო მოლაპარაკებაზე რომანოს I-მა ღმრთისმშობლის მაფორიონი წაიღო. დედოფალმა ზოიამ, 1034 წელს მიქაელ IV-ზე ქორწინებისას, აჯანყებულ პატრიკიოსს კონსტანტინე დალასინს მანდილიონი, ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები, ქრისტესადმი გაგზავნილი ავგაროზის წერილი და ღმრთისმშობლის ხატი გაუგზავნა, როგორც მისი უსაფრთხოების საწინდარი, კონსტანტინოპოლში დაბრუნების შემთხვევაში და ა.შ. იხ. B. A. Hostetler, *The Function of text*, გვ. 72-76.
- 22 რელიქვიების პარვის აღმნიშვნელი ეს ტერმინი დასავლეთში დამკვიდრდა, თუმცა ქმედება, როგორც იქ, ისე მთელ აღმოსავლეთსაქრისტიანოშიც ფართოდ იყო დამკვიდრებული. ასეთ საყოველთაოდ ცნობილ მაგალითებს განეკუთვნება 827 წელს წმ. მარკოსის ნაწილების გატაცება ალექსანდრიიდან და მათი გადატანა ვენეციაში, რამაც იქ მისი განსაკუთრებული თაყვანისცემა განსაზღვრა, ანდა 1087 წელს წმ. ნიკოლოზის ნაწილების გატაცება ლიკიის ქალაქ მირიდან და მათი ბარიში დაბრძანება, რის შემდეგაც მთელ დასავლეთ ევროპაში წმ. ნიკოლოზის თაყვანისცემის განსაკუთრებულ ტრადიციას ჩაეყარა საფუძველი და ა.შ. იხ. P. J. Geary, *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton, 1948; E. Бакалова, Реликви у истоков культа святых, *Восточнохристианские реликвию*, ред. А. Лидов, Москва, 2003, გვ. 36; P. A. Brazinski, A. R. P. Fryxell, *The Smell of Relics: Authenticating Sainly Bones and Role of Saint in the Sensory Experience of Medieval Christian Veneration. Papers from the Institute of Archaeology*, 23 (1): 11, 2013, გვ. 1-15.
- 23 Geoffroi De Ville-Hardouin, *Conquête de Constantinople*, Paris, 1882.
- 24 I. Kalavrezou, *Helping Hands*, გვ. 54-79; O. Meinardus, *The Study of the Relics of Saints of the Greek Orthodox Church. Oriens Christianus*, 54, 1970, გვ. 130-133.
- 25 აქ დაბრძანებული იყო წმ. სტეფანე პირველმოწამის მარჯვენა და საერო, საიმპერატორო რიტუალებთან დაკავშირებული რელიქვიები. I. Kalavrezou, *Helping Hands*, გვ. 54-79.
- 26 ეს მონასტრები ღმრთისმშობლის რელიქვიებით იყო ცნობილი. J. Wortley, *The Marian Relics at Constantinople*, in *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 45, 2005, გვ. 171-187.
- 27 აია სოფია განსაკუთრებით მდიდარი იყო ძველი აღთქმის რელიქვიებით. აქ დაბრძანებული იყო მოსეს კვერთხი, აღთქმის კიდობანი, ელიას სამოსი, იესუ ნაველის იერიქონის საყვირი, დავითის

ცხადია, დიდი სასახლის სახელგანთქმულ ფაროსის ეკლესიაში იყო დაბრძანებული კონსტანტინოპოლის მომლოცველთა აღწერილობებიდან ცნობილია, რომ 1204 წლისთვის ფაროსის ეკლესიის განძისადაცავში, სხვა მრავალ სიწმინდესთან ერთად, დაბრძანებული იყო უდიდესი რელიქვიები – უფლის მანდილიონი და კერამიონი, ეკლის გვირგვინი, სამსჭვალნი, შუბი, ლერწამი, ღრუბელი, კისრის რკინის რკალი, ხამლნი, მეწამული კვართი, სინდონი (სუდარა), ღვინტიონი (პირსახოცი, რომლითაც ქრისტემ მოწაფეებს ფეხები შეუმშრალა), დატირების ქვა, რომელზეც ჯვრიდან გარდამოხსნილი ქრისტე დაასვენეს და ედესის მეფის ავგაროზის ქრისტესადმი მიწერილი წერილი²⁸.

ე. წ. ტარაგონელი ანონიმის (უცნობი პილიგრიმი ტარაგონიდან) ცნობით, საგანგებო დღესასწაულებზე ყველა ამ რელიქვიის თაყვანისცემა იყო შესაძლებელი, მანდილიონის და კერამიონის გარდა, რომლებიც ოქროს რელიქვარიუმებში იყო მოთავსებული და უხილავი იყო დიდ დღესასწაულებზეც კი²⁹.

სწორედ ეს ურიცხვი სიწმინდეები ქმნიდა ახალი იერუსალიმის ხატს, რომლისკენაც ასე ისწრაფვოდნენ ბიზანტიის იმპერატორები. კონსტანტინოპოლი იქცა ქალაქად, რომელიც ბიზანტიელთა ცნობიერებაში წმინდა მიწის ტოლი და მასზე აღმატებულიც კი იყო, რადგან „იქ უფლის საფლავია, აქ მისი არდაგი და კვართი, იქ გოლგოთათა – აქ ძელი ჭეშმარიტი, ეკლის გვირგვინი, შუბი და ღრუბელი. ეს ადგილი არის იერუსალიმი, ტიბერია, ნახარეთი, თაბორი, ბეთლემი და ბეთანია“³⁰.

სწორედ კონსტანტინოპოლს უნდა მიახლებოდა ყველა, ვისაც დიდი სიწმინდეების მოლოცვა სურდა. და მართლაც მათ თაყვანსაცემად მთელი საქრისტიანოდან მოდიოდნენ მომლოცველები. ნიშნულია, რომ შუა საუკუნეების პილიგრიმთა მოგზაურობის ამსახველი ჩანაწერები და მათთვის შედგენილი ქალაქის „გზამკვლევები“ არა ეკლესიამონასტრების, არამედ სწორედ უმნიშვნელოვანესი რელიქვიებისა და სასწაულმოქმედი ხატების მყოფობის მიხედვით იყო შედგენილი³¹.

მეფედცხების რქა, მაგიდა, რომელთანაც აბრაამმა ანგელოზებს უმასპინძლა და ა.შ. George Majeska, *St. Sophia in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: The Russian Travelers on the Relics*. DOP, 27, 1973, გვ. 71-87; მისივე, *Russian Pilgrims in Constantinople*. DOP, 56, 2002, pp. 93-108; Robert Ousterhout, *Sacred Geographies*, გვ. 98-116, სპ. გვ. 103

- 28 ფაროსის ეკლესიის რელიქვიათა რამდენიმე აღწერილობაა შემორჩენილი. მათგან ყველაზე სრული ტაძრის სკეპოფილაქს (განძის მცველს) ნიკოლოზ მესარიტს, რუს მომლოცველს ანტონი ნოვგოროდელსა და კონსტანტინოპოლის აღებაში უშუალოდ მონაწილე ჯვაროსან რაინდ რობერტ დე კლარის ეკუთვნის. იხ. *Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония, Архиепископа Новгородского, в 1200 г.* Ред. и предисл. Х. М. Лопарева, М., 2011; *The Conquest of Constantinople* by Robert De Clari, Toronto, 1997; Н. Месарит, Декалог о реликвиях Страстей, хранящихся в церкви Богоматери Фаросской, *Реликвии в искусстве и культуре*, М., 2003, გვ. 127-131. ფაროსის ეკლესიაზე და მის მნიშვნელობაზე იხ. P. Magdalino, *L'église du Phare et les reliques de la Passion à Constantinople (VIIe/VIIIe-XIIIe siècles)*, *Byzance et les reliques du Christ*, édité par Jannic Durand et Bernard Flusin, Paris, 2004, გვ. 15-31; I. Kalavrezou, *Helping Hands*, გვ. 55; H. A. Klein, *Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople*. *BYZAS*, 5, 2006, გვ. 79-99; А. Лидов, *Церковь Богоматери Фаросской*, გვ. 79-107; А. Lidov, *A Byzantine Jerusalem*, გვ. 63-105
- 29 საგანგებო დღეებში მომლოცველთათვის მხოლოდ ამ რელიქვარიუმების ხილვა იყო შესაძლებელი. მანდილიონის ისტორიასა და მასთან დაკავშირებულ მსახურებებზე იხ. А. Лидов, *Святой Мандилион. История реликвии, Спас Нерукотворный в русской иконе*, сост. Л. Евсеева, А. Лидов, Н. Чугреева, М., 2005, გვ. 12-39.
- 30 ასე წერდა ფაროსის ეკლესიის სკეპოფილაქსი ნიკოლოზ მესარიტი თავისი ძმის იოანეს გარდაცვალებაზე შექმნილ ეპიტაფიაში. იხ. R. Ousterhout, *Sacred Geographies*, გვ. 104.
- 31 ნაწილების გადმოტანა (*translatio*) და არა პილიგრიმოზა, ანუ აღამიანების მიახლება ნაწილებთან, გვიანანტიკურ-ადრებიზანტიური ღვთისმოსაობის ტიპურ გამოხატულებად არის მიჩნეული. იხ. P. Brown, *The Cult of the Saints*, გვ. 88-89. პილიგრიმოზა, როგორც ასეთი, უცხო მოვლენა იყო ბიზანტიელთათვის. ბერძნულ ენაში ამ მოვლენის ზუსტი შესატყვისიც კი არ არსებობდა. საამისოდ *proskynesis*-ს იყენებდნენ, რაც ასევე ლოცვასა და თაყვანისცემას ნიშნავს. იხ. R. Ousterhout, *Sacred Geographies*, გვ. 106.

რაც უფრო ძლიერდებოდა რელიქვიების, შესაბამისად კი მათთან მჭიდროდ დაკავშირებული და მათ დაფუძნებული წმინდანთა კულტი³², მით უფრო მასშტაბურ სახეს იღებდა, რელიქვიების მოპოვების სურვილით განპირობებული, საფლავების გათხრის, წმინდა ნაწილების დანაწევრებისა და მათი პარვა-გატაცების შემთხვევები³³. პრობლემა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ ის როგორც საერო ისე საეკლესიო კანონმდებლობით რეგულირდებოდა³⁴. თუმცა, მიიჩნევა, რომ ბიზანტიური კანონმდებლობის არც ერთი აქტი არ იყო ისეთი წინააღმდეგობრივი, როგორც კანონი რელიქვიათა შესახებ. ერთი მხრივ, სახელმწიფო და ეკლესია კრძალავდა საფლავების შერყენას, ნეშტთა დანაწევრებას, მათ მოპარვასა თუ ყიდვა-გაყიდვას, მეორე მხრივ კი, ტაძარში წმინდა ნაწილების მყოფობას ეკლესიის კუროსთვის სავალდებულო პირობად აწესებდა (VII მსოფლიო კრების (787წ.) მე-7 კანონი), ასეთნაირად კი კიდევ უფრო მეტად აღვივებდა რელიქვიებთან დაკავშირებულ „მეკობრეობას“³⁵. რელიქვიების მოპოვების და ფლობის პრივილეგია ენიჭებოდა მხოლოდ იმპერატორს, პატრიარქსა და ეპისკოპოსებს, რომლებიც მათ სასახლეებსა და ტაძრებში ინახავდნენ და მხოლოდ საგანგებო დღეებში გამოაქჟინდათ საყოველთაო თაყვანისცემისთვის. მიიჩნევა, რომ ეს ერთგვარი „ელიტურობა“ იყო ის მთავარი, რაც რელიქვიებს განასხვავებდა ხატებისგან, რომელთა ხილვა და თაყვანისცემა ყველასთვის თანაბრად იყო ხელმისაწვდომი³⁶.

- 32 როგორც წესი, წმინდანის კულტი მკვიდრდებოდა და ვრცელდებოდა მისი გარდაცვალების, ან ნაწილების პოვნისა და დაბრძანების ადგილებში, რასაც რელიქვიების მიერ აღსრულებული სასწაულები სდევდა თან. იხ. P. Brown, *The Cult of the Saints*; E. Бакалова, *Реликвии у истоков культа святых*, გვ. 36; P. A. Brazinski, A. R.P. Fryxell, *The Smell of Relics*, გვ. 1-15 და ა.შ.
- 33 С. Иванов, *Благочестивое расчленение: парадокс почитания мощей в византийской агиографии, Восточно-христианские реликвии*, М., 2003, გვ. 121-130.
- 34 რომაულის კვლად, ბიზანტიური კანონმდებლობაც – საეროც და საეკლესიოც, მკაცრად კიცხავდა და სჯიდა საფლავების მოხრეგებს. საერო კანონმდებლობა ამგვარ შემთხვევებს გაროზგვით, ჯარიმებით, ხელის კვეთით, ქონების ჩამორთმევით სჯოდა, საეკლესიო კი განკვეთით. L. Gerd, *Sacred Objects in Byzantine and Post-Byzantine Canon Law*, in *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe. Archaeological and Historical Evidence*, Kraków-Leipzig-Rzeszów-Warszawa, 2012, vol. II, გვ. 13-24.
- 35 ცნობილია, რომ ხატმებრძოლეობის ხანაში მრავალი ეკლესია აკუროთქეს რელიქვიების გარეშე. ხატთაყვანისმცემლობის გამარჯვების შემდეგ ყველა მათგანი ხელახლა იქნა ნაკუროთხი (იხ. L. Gerd, *Sacred Objects*, გვ. 13-24, სპ. გვ. 19; J. Wortly, *Icons and relics*, გვ. 161-174). ცნობილია, რომ ხატმებრძოლელ იმპერატორები არ გამოირჩეოდნენ რელიქვიათა განსაკუთრებული თაყვანისცემით, თუმცა მათ მნიშვნელობასაც არ უარყოფდნენ. მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ ცნობები მათი leipsanoclast-ობისა და მათ მიერ რელიქვიების განადგურების შესახებ ხატთაყვანისმცემელთა პროპაგანდის შედეგი იყო და არ შეესაბამებოდა სინამდვილეს. სლავი და დასავლეთოევროპელი მომლოცველების სიწმინდეთა აღწერილობებიდან კარგად ჩანს, რომ მრავალი სიწმინდე ამ ხანას მშვიდობით გადაურჩა. იხ. J. Wortley, *Iconoclasm and Leipsanoclastism: Leo III and Constantine V and Relics*, *Byzantinische Forschungen*, 1982, BD. 8, გვ. 253-279; Liz James, *Dry Bones and Painted Pictures: Relics and Icons in Byzantium*, in *Eastern Christian Relics*, ed., A. Lidov, Moscow, 2003, გვ. 45-53; N. Teteriatnikov, *The True Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*. *Δελτιόν*, 18, 1995, გვ. 169-188; Перенесение мощей в период иконоборчества, Составление, перевод с греческого и комментарии Д. Е. Афиногорова, *Реликвии в Византии и Древней Руси*, гв. 44-45. ტრადიციულად რელიქვიებს საკუროსთვის ტრაპეზის ქვეშ ან მის წინ ანთავსებდნენ. ასეთნავე პრაქტიკას გაედევნება თვალი წმინდა მიწის ადრეულ, IV-VII საუკუნეების ეკლესიებშიც. ყველაზე ხშირად იქაც წმინდა ნაწილებს ტაძრის საკუროსხეველში, ტრაპეზის ქვეშ, უფრო იშვიათად კი ბემაში ან გვერდითა სათავსებში აბრძანებდნენ. რელიქვიები, მცირე ვერცხლის სანაწილეებით, რამდენიმე – 2 ან 3 სემენტად დაყოფილ, მარმარილოსგან გამოკვეთილ, მინიატურულ სარკოფაგებს მიმსგავსებულ ყუთებში თავსდებოდა. მათ შესახებად ან ზეთის ამოსადებად, ამგვარი რელიქვარიუმების სახურავებში ღრმულები იყო გამოკვეთილი. Y. Tsafir, *The Loca Sancta and the Invention of Relics*, გვ. 61-62.
- 36 L. James, *Dry Bones*, გვ. 45-53. ბისერა პენჩევას მოსაზრებით, სხვაობას რელიქვიასა და ხატს შორის განსაზღვრავდა ხატმებრძოლეობის შემდგომ ხანაში დადგენილი ბიზანტიური კონცეფცია, რომლის მიხედვით, რელიქვია, რომელიც ღვთაებრივი ენერჯის მატარებელი იყო, დაცული უნდა

რელიქიების თაყვანისცემის ყველა ცნობილი ფორმა – მათი პოვნა, ახალ ადგილზე საზეიმო გადატანა, ხალხმრავალი დახვედრა, ტაძარ-რელიქიარიუმებში დაბრძანება, ლიტურგიისას მრევლისთვის დემონსტრირება, მათი მონაწილეობით გამართული პროცესიები და ა.შ. – ძალზე ფართოდ აისახა ბიზანტიურ საეკლესიო და საერო ხელოვნებაში. ამ თემებმა შუა საუკუნეების იკონოგრაფიის მთელი მიმართულება შეადგინა. ცხადია, მათი სიხშირე რელიქიებისადმი ინტერესის ზრდის ქრონოლოგიას და თაყვანისცემის რიტუალურ გაფორმებას უკავშირდებოდა³⁷.

ზოგი ასეთი თემისთვის ახალი, ორიგინალური იკონოგრაფიული სქემები შემუშავდა (მაგ., გამოსახულებები საპროცესიო, ე.წ. კონსტანტინეს ჯვრისა, რომელშიც ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები იყო დაბრძანებული; წმინდა ნაწილების პოვნისა და ტაძარ-რელიქიარიუმებში დაბრძანების სცენები)³⁸, ზოგი კი გვიანანტიკურ, საიმპერატორო ცერემონიების მოდელს დაეფუძნა (მაგ., რელიქიების სადღესასწაულო დახვედრა და მსვლელობა-ლიტანიები)³⁹.

ყოფილიყო გრძნობითი აღქმისგან. ამიტომაც ბიზანტიელები მათ აბრეშუმის მრავალ ფენაში ფუთავდნენ და გაუმჭვირვალ – ხის, სპილოს ძვლის, ვერცხლის ან ოქროს რელიქიარიუმებში ინახავდნენ და იშვიათად გამოჰქონდათ გახსნილი თაყვანისცემისთვის. რელიქიარიუმის ყოველი გახსნა, სიმბოლურად, ელენე დედოფლის მიერ ძელი ჭეშმარიტის აღმოჩენას განასახიერებდა. რელიქიების საპირისპიროდ ხატი, რომელიც მხოლოდ ფორმის ანაბეჭდს წარმოადგენდა, სრულად იყო ხილული და ოპტიკურადაც ხელმისაწვდომი იყო და პაპტიკურადაც. სხვათაგან ერთად, მაგალითად მოყვანილია იმპერატორ იოანე ციმისკის 971 წლის სატრიუმფო პროცესია, რომელსაც ოქროს ეტლზე დაბრძანებული დმრთისმშობლის ხატი მიუძღვოდა წინ. XIII საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც ლათინებმა გატაცებული რელიქიების ღიად გამოფენა დაიწყეს, სხვაობა რელიქიასა და ხატს შორის გაბათილდა. იხ. B. V. Pentcheva, *The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of Leipsana*. *SYMMEIKTA*, Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Belgrade, 2012, გვ. 55-72, სპ. გვ. 60-61, 69. შესაძლოა, რელიქიის სწორედ ამ „დაფარვის“ წესმა განაპირობა ისიც, რომ ბიზანტიელები ხშირად გამოსახავდნენ რელიქიებთან დაკავშირებულ ცერემონიებსა და პროცესიებს და იშვიათად საკუთრივ რელიქიებს.

- 37 ამგვარი გამოსახულებების პოპულარობა რამდენიმე ეტაპს მოიცავს: პირველი – IV-VII საუკუნეებია, როდესაც განსაკუთრებული სიმრავლით ხდება რელიქიების მოპოვება და გადმოტანა კონსტანტინოპოლში, მეორე აღმავლობის პერიოდი IX საუკუნეს უკავშირდება, როდესაც ხეტმებრძოლეობა მარცხდება, მესამე კი პალეოლოგოსთა ხანას განეკუთვნება, როდესაც იქმნება ვრცელი პიმნოგრაფიული ციკლები, რომლებშიც რელიქიებისა და სასწაულმოქმედი ხატების განდიდება ასახული. Ch. Walter, *Art and Ritual*, გვ. 144-163; P. Brown, *Society and the Holy*, California, 1982, გვ. 266-284.
- 38 ვარაუდობენ, რომ აია სოფიას დასავლეთ კედელზე, VI ს-ში, opus sectile-ის ტექნიკით შესრულებული ჯვარი ედიკულაში, სწორედ კონსტანტინეს საპროცესიო ჯვარს ასახავს. სავარაუდოდ, იგივე ჯვარია გამოსახული რომის პონტიანუსის კატაკომბების VI ს-ის მოხატულობაში და იგივე ჯვარი უპირა დედოფალ პულხერიას წმ. სტეფანეს ნაწილების დახვედრის სცენაში ტრიტის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე (იხ. K. Weitzmann and I. Ševčenko, *The Moses Cross at Sinai*. *DOP*, Vol. 17, 1963, გვ. 385-398; K. G. Holum, and G. Vikan, *The Trier Ivory*, გვ. 113-133). ნაწილების პოვნის იკონოგრაფიული სქემის პროტოტიპად ელენე დედოფლის მიერ ძელი ჭეშმარიტის ნაწილების პოვნაა მიჩნეული. იხ. S. der Nersessian, *Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Paris, Gr. 510, *A Study of the Connections between Text and Images*. *DOP*, 1962, Vol. 16, გვ. 195-228; L. Brubaker, *Politics, Patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The "Homilies" of Gregory of Nazianzus in Paris* (B.N. gr. 510). *DOP*, 1985, Vol. 39, გვ. 1-13; St. Borgehammar, *How the Holy Cross was Found*, Stockholm, 1991, გვ. 150-151, 169-173; G. Sotiriou, M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Vol. I, 86, Vol. 2, გვ. 98-99; Т. Царевская, *Фрески церкви Благовещения в Мячине (в Аркажах)*, Новгород, 1999, გვ. 71-79; მისივე, *Тема обретения главы Иоанна Предтечи в новгородских росписях XII века*. *ДИ, Русь и страны византийского мира, XII век*, СПб, 2002, გვ. 449-459; Н. Пивоварова, *К истолкованию программы росписей диакона церкви Спаса на Нередице в Новгороде*, *ДИ, Византия и древняя Русь*, СПб, 1999, გვ. 210, 228; В. Сарабянов, *Росписи боковых апсид собора Мирожского монастыря и истоки их иконографической программы*. *ИХМ*, М., 2003, вып. 7, гв. 75-84; И. Шалина, *Реликвии в восочнохристианской иконографии*, Москва, 2005, гв. 29; Ch. Walter, *Art and Ritual*, гв. 162.
- 39 K. G. Holum, and G. Vikan, *The Trier Ivory*, гв. 113-133; Ch. Walter, *Art and Ritual*, гв. 144-163; V. Manol-

რელიქიებთან დაკავშირებული თემები სხვადასხვაგვარი სიხშირით ანტიკურ ხელოვნებაში. განსაკუთრებული სიმრავლით ცხადია, გამოირჩევა ის იკონოგრაფიული თემები, რომლებშიც რელიქიების თაყვანისცემის რიტუალური ნაწილია ასახული. იშვიათია საკუთრივ რელიქიების გამოსახულებები⁴⁰. გამორჩეულ მაგალითებს კი შეადგენს ის შემთხვევები, როდესაც თავად რელიქიები ან მათი დაბრძანების წესი განსახლავს ახალი იკონოგრაფიული თემის შემუშავებას⁴¹ ან

opoulou, *Processing Constantinople*; V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skilitzes in Madrid*, Leiden, 2002; N. Patterson Ševčenko, *Menologion of Basil II*, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, New York, Oxford, 1991, bd.2, გვ. 1341-1342; *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era*, A.D. 843-1261, edited by H. C. Evans and W. D. Wixom, New York, 1997, no. 55, გვ. 100-101.

- 40 ასეთია მაგ., ნერესის წმ. პანტელეიმონის (1164 წ.) და ოქრიდის ღმრთისმშობელ პერიბლეპტოსის (1296 წ.) დატირების სცენები, რომლებშიც უფლის ენების იარაღები – შუბი, ლერწამი, სამსკვალნი ქრისტეს გარდაცვლილი სხეულის წინ არის დაბრძანებული, ოქრიდში კი თავად ქრისტე დატირების ფილაზეა დასვენებული. ეს უკანასკნელი რელიქია მანუელ კომნენოსის დროს, 1169-1170 წლებში იქნა გადმოტანილი ეფესოდან კონსტანტინოპოლში და ფაროსის ეკლესიაში იქნა დაბრძანებული. ენების იარაღები გვხვდება ასევე პენის წმ. დიმიტრის ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს.), რომელშიც ისინი დიდ კალათშია ჩაწყობილი, მათ თავზე კი ეკლის გვიორგვინით მკლავთა კეთაზე, გოლგოთის ჯვარია გამოსახული (A. Лидов, *Церковь Богоматери Фаросской*, გვ. 79-96); ენების იარაღებით ხელშია გამოსახული წმ. პარასკევა წმ. გრიგოლ ნაზიანზელის პომილიების მინიატიურაზე, რომელიც აბაკუმის ხილვას ასახავს (L. Brubaker, *Politics, Patronage*, გვ. 1-13). უნდა აღინიშნოს, რომ საკუთრივ რელიქიების გამოსახვა რუსული ტრადიციისთვისაა დამახასიათებელი. იხ. И. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, М., 2005.
- 41 მაგ., მიიჩნევა, რომ ქრისტეს სუდარის თაყვანისცემის რიტუალს უკავშირდება ისეთი იკონოგრაფიული ტიპის ჩამოყალიბება, როგორცაა „ხატი მიძინებისა“ (ακρα ταπεινωσις), რომელზეც გარდაცვლილი ქრისტეს წელსზეთით ფიგურაა გამოსახული. ცნობილია, რომ ფაროსის ეკლესიის საგანძურში დაცული ქრისტეს სუდარა, რომელზეც მისი გამოსახულება სასწაულებრივად იყო აღბეჭდილი, პარასკევობით ბლაკერნის სასახლის ეკლესიაში გადაჰქონდათ. კონსტანტინოპოლის აღებაში მონაწილე ჯვაროსანი რაინდის რობერტ დე კლარის აღწერით, ყოველ პარასკევს სუდარას საყოველთაო თაყვანისცემისთვის საფარველს ხდიდნენ. როგორც ჩანს, ფარდის გადაწვევისას ის მხოლოდ წელსზეთით ჩნდებოდა მლოცველთა წინაშე. მიიჩნევა, რომ ამ გამოსახულების უკან აღმართული ჯვარი იმ რეალური კონსტრუქციის ანარეკლია, რომელზეც სუდარა ვერტიკალურად იყო დამაგრებული. A. Lidov, *A Byzantine Jerusalem*, გვ. 63-105 (იკონოგრაფიული ტიპის ლიტურგიულ მნიშვნელობაზე იხ. H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*. *DOP*, Vol. 34, 1980-1981, გვ. 1-16). წმ. სტეფანეს გამოსახულებებში, რომლებზეც წმინდანს მარჯვენა ხელი ოდნავ განზე აქვს გაწეული (მაგ., კიევის წმ. სოფიის საკურთხევლის XII-ის მოზაიკა, წმ. სტეფანეს X-XI სს-ის ხატი ერმიტაჟიდან და ა.შ.), მიიჩნეულია მინიშნებად წმინდანის რელიქიაზე, რომელიც კონსტანტინოპოლის აგიოს სტეფანოსში იყო დასვენებული (I. Kalavrezou, *Helping Hands*, გვ. 64-65). პ. ბელტინგის მოსაზრებით, ანდრეი რუბლიოვის სამების ხატზე საგანგებოდ აქცენტირებული მაგიდა აბრაამის იმ მაგიდაზე მიანიშნებდა, რომელიც უძვირფასეს რელიქიად კონსტანტინოპოლის აია სოფიაში იყო დაბრძანებული. მაგიდის თავზე სამების ხატი ეკიდა, რომელიც რელიქიის ხილულ კომენტარს წარმოადგენდა. მკვლევარის აზრით, ეს კონსტანტინოპოლური ხატი იქცა კიდევ ამ შინაარსის მოგვიანო ხანის ხატებისთვის პროტოტიპად (იხ. X. Белтинг, *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*, М., 2002, გვ. 248). რელიქიების გამოსახვის ერთ-ერთ გამორჩეულ ნიმუშს წარმოადგენს ნოვგოროდის XII საუკუნის ორმხრივი ხატი, რომელზეც ცალ მხარეს მანდილიონი, ხოლო მეორე მხარეს ზეციურ ძალთა და ანგელოზთაგან თაყვანცემული გოლგოთის ჯვარი და ქრისტეს ენების რელიქიები – ეკლის გვიორგვინი, სამსკვალნი, ფეხთა ფიცარი, შუბი და ღრუბელია გამოსახული. ეს ხატი მკვლევართა მიერ სხვადასხვაგვარად არის ინტერპრეტირებული, თუმცა ყველა თანხმდება, რომ მასზე ფაროსის ეკლესიის სიწმინდეებია გამოსახული (X. Белтинг, *Образ и культ*, გვ. 23; G. Wolf, *The Holy Face and Holy Feet: preliminary reflections before the Novgorod Mandilion*, in *Восточнохристианские реликвии*, გვ. 281-290). ი. კალავრეზუ კი მას ზოგადად ფაროსის ეკლესიის ხატად მიიჩნევს, რომელზეც ჯვარი და ენების იარაღები იქ დაბრძანებულ სიწმინდეებს ასახავს, თეთრი და ოქროსფერი ფონები კი სამოთხის აღუზიასაც ქმნის და ეკლესიის ინტერიერის მოზაიკურ ოქროს ფონებსა და ექსტერიერის თეთრი მარმარილოს მოპირკეთებას მიანიშნებს (I. Kalavrezou, *Helping Hands*, გვ. 57).

ტაძრის დეკორატიულ სისტემაში რელიქვიის გამოსახულების ტოპოგრაფიას⁴² ანდა შემთხვევები, როდესაც ერთი რელიქვია მეორე სიწმინდის მასალად გამოიყენება და მესამეს შექმნის შთაგონების წყაროდ იქცევა⁴³ და ა.შ.

* * *

ცხადია, რელიქვიათა კულტს და მათი თავგანისცემის მრავალფეროვან ფორმებს, რომლებიც ქრისტიანული სამყაროს ცენტრში ესოდენ ფართოდ იყო დამკვიდრებული, იმპერიის ქრისტიანული სამეზობლოც იზიარებდა, მათ შორის საქართველო. მაგრამ იყო კი წმინდა ნაწილების კულტი ჩვენში ისეთივე მასშტაბური და ყოვლისმომცველი როგორც ბიზანტიაში, რა ნიშნებით ჰგავდა ქართული ტრადიცია ბიზანტიურს ანდა რა ნიშნებით სხვაობდა მისგან? ამ და სხვა მრავალ კითხვაზე პასუხების მოძიებას ძალზე ართულებს წერილობითი წყაროების სიმწირე, თუმცა, ცალკეულ საკითხებზე მსჯელობა ვფიქრობ, მაინც შესაძლებელია.

ზოგიერთი ვარაუდით, „საქართველოში რელიკვიების კულტი იმდენად არ ყოფილა გავრცელებული და ფესვგადგმული როგორც ეს დასავლეთის ქვეყნებში“⁴⁴ ან ბიზანტიაში იყო. მართლაც, ერთი შეხედვით, ამ კულტის გავრცელების მასშტაბი ბიზანტიურისგან განსხვავებული ჩანს, თუმცა უფრო თვალსაჩინოდ იკვეთება არა მისი ნაკლებმნიშვნელოვანება, არამედ, არსობრივ მსგავსებასთან ერთად, ბიზანტიურისგან რამდენადმე განსხვავებული ფორმა.

შემორჩენილი, თუნდაც ფრაგმენტული ცნობები და ის ურიცხვი სიწმინდეები, რომელსაც დღემდე ფლობს საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია, თვალსაჩინოდ ადასტურებს, რომ წმინდა ნაწილების თავგანისცემას ჩვენში ძალზე მნიშვნელოვანი როლი ეკისრებოდა, როგორც სახელმწიფო პოლიტიკაში ისე თითოეული ქართველის ცხოვრებაში.

პირველ რიგში, ალბათ, ის უნდა ითქვას, რომ სხვა მრავალი ქრისტიანული სახელმწიფოსგან განსხვავებით, ქართლის მოქცევის ამბავი სწორედ რელიქვიის – უფლის კვართის ძიების ამბავს უკავშირდება და, როგორც ჩანს, რელიქვიათა მოპოვების იმ პროცესს ასახავს, რომელსაც წმინდა მიწაზე ჩაეყარა საფუძველი და IV საუკუნის

42 მაგ., რობერტ დე კლარის აღწერით, ფაროსის ეკლესიაში მანდილიონი და კერამიონი ორ ძვირფას ოქროს რელიქვარიუმში იყო დაბრძანებული, თავად რელიქვარიუმები კი მსხვილი ვერცხლის ჯაჭვებით შუა ეკლესიაში იყო ჩამოკიდებული. ა. ლიდოვი მიიჩნევს, რომ აღმოსავლეთ და დასავლეთ გუმბათქვეშა თაღებზე ამ რელიქვიათა გამოსახულებების განთავსება (მაგ., ფსკოვის მიროჟის ტაძარი (XII ს-ის II მეოთ), ნოვეგროდის ნერედიცა (1199 წ.), მონრეალე (XII ს.) და ა.შ) ფაროსის ეკლესიაში მათ რეალურ მდებარეობას ასახავდა და ედესის სასწაულის შეხსენებას ემსახურებოდა. A. Лидов, *Церковь Богоматери Фаросской*, გვ. 79-94; X. Белтинг, *Образ и культ*, გვ. 248. ამ რელიქვიათა გამოსახულებების განსხვავებულ ინტერპრეტაციაზე იხ. A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodox*, Prague, 1931, გვ. 24-32; E. Kitzinger, *The Mandylion at Monreale, Arte profana e arte sacra*, Ed. A. Iacobini, E. Zanini, Rome, 1995, გვ. 575-602; H. Kessler, *Configuring the Invisible by Coping the Holy Face in The Holy Face and the Paradox of Representation*, eds. H. Kessler and G. Wolf, Bologna, 1998, გვ. 129-152; Sh. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle-London, 1999, გვ. 69-77 და ა.შ.

43 ასეთია, მაგ., XIII ს-ის რელიეფური ხატი ღმრთისმშობელი Aniketos, რომელიც ოდესღაც ვენეციის სან მარკოს სამხრეთი ნართექსის კედელს ამკობდა და იმ კლდისგან იყო გამოკაფული, რომელიც მოსემ გააპო და ებრაელებს წყალი მოუვლინა. შესაბამისად ის უდიდეს რელიქვიას წარმოადგენდა და პ. მაგუაერის აზრით, შთაგონების წყაროდ იქცა მოსეს ცხოვრების იმ სცენებისთვის, რომლებიც ამ ნართექსშია გამოსახული. H. Maguire, *The Aniketos Icon and the Display of Relics in the Decoration of San Marco*, in *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, edited by H. Maguire and R. S. Nelson, Washington D.C. 2010, გვ. 91-113.

44 ასე წერდა ვახტანგ ბერიძე გასული საუკუნის 80-იან წლებში. იხ. მისი *ქართული ხეროთმოძღვრების ისტორია*, პირველი ტომი, თბ., 2014, გვ. 39.

დასაწყისიდან მოკიდებული ადგილი ჰქონდა მთელ საქრისტიანოში. სწორედ კვატორტო-ქრისტიანული სამყაროს ეს უდიდესი რელიქვია იქცა ქართველი მეფეებისა და ქვეყნის მფარველ პალადიუმად და, როგორც ჩანს, სწორედ მისი არსებობის რწმენამ, მისმა არა ნივთიერმა, არამედ სულიერმა თავიანთი ცემამ (იხ. ქვემოთ) განსაზღვრა წმინდა ნაწილების კულტის ის რიგი თავისებურებებისა, რომლებიც წმ. ნინოს დროიდან დამკვიდრდა საქართველოში და უკვე ადგილობრივი ტრადიციის გამოხატულებად შეიძლება იყოს მიჩნეული.

წერილობით წყაროებში – როგორც საისტორიო ისე ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში – საკმაოდ ხშირად ვაწყდებით ცნობებს წმინდა ნაწილების შესახებ. თუმცა, მათდამი ინტერესი არა მარტო თავად ჩვენი ქვეყნის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებულად გამოხატული, არამედ ბიზანტიურისგანაც სხვაობს მოვლენათა ასახვის მასშტაბითაც და ინტერესის საგნითაც.

თუკი მატინე დაწერილებით აღგვიღწერს მოქცევის დროინდელ ამბებს – საქართველოში კვართის შემოტანის, შემდეგ წმ. ნინოს მიერ მისი ძებნის, ქართლის გაქრისტიანებასთან დაკავშირებული სხვა უმნიშვნელოვანესი რელიქვიების – ცხოველი სვეტის, „ფოთოლ-დაუცუნელი“ ხისგან გამოთლილი ჯვრის აღმართვისა თუ კონსტანტინე დიდის მიერ მირიან მეფისათვის ქრისტეს ვნების რელიქვიების – ძელი ჭეშმარიტის ნაწილების, ფერხთა ფიცრისა და ხელთა სამსჭვალეების გამოგზავნის ამბავს⁴⁵, IV საუკუნის შემდგომი ხანის მოვლენები მასში მხოლოდ კანტი-კუნტადაა გაბნეული და ისიც ძალზე ზოგადად აღწერილი. მაგ., ქართლის ცხოვრება გვიამბობს, რომ გიორგი II-მ „აღაშენა საყდარი ჭყონდიდისა, შექმნა საეპისკოპოსოდ და განაშუენა იგი ნაწილთა სიმრავლითა წმიდათა მარტვილთათა“⁴⁶; სვეტიცხოვლის განახლებისას მეფე ბაგრატ III-მ „...დაასვენა ყოველი წმიდათა ნაწილნი აურაცხელნი და ძელი ცხოვრებისა სხუა“⁴⁷; დავით აღმაშენებელმა გელათის მონასტერი „დაავსნო სიწმინდეთა მიერ პატიოსანთა ნაწილთა წმიდათასა“⁴⁸ და ა.შ. ამ მოკლე მონათხრობებში არც ნაწილების რაობაა მითითებული, არც მათი გადმოტანის ისტორია და არც ეკლესია-მონასტრებში მათი სადღესასწაულო დაბრძანების ამბავი. ანუ პრაქტიკულად უგულებელყოფილია სწორედ ის თემები, რომლებიც ესოდენ მნიშვნელოვანია ბიზანტიელი ავტორებისთვის და რომლებიც საერო და საეკლესიო წერილობით წყაროებში ისეთივე სიხშირით და ისეთივე გულმოდგინებით აღიწერება როგორც უმნიშვნელოვანესი სახელმწიფო პოლიტიკური მოვლენები თუ ბუნებრივი უბედურებები. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გარკვეული დროიდან ჩვენში მნიშვნელოვანი ხდება ნაწილების არა სახელობითი მოხსენიება, არამედ უბრალოდ მათი არსებობის ფაქტი და სიმრავლე.

საინტერესოა, რომ წმინდა ნაწილების სახელობითი ჩამონათვალი, მათ შორის უმნიშვნელოვანესი, პირველი რანგის რელიქვიებისაც კი, ძირითადად, უკვე გვიან შუა საუკუნეებში გვხვდება, მაშინ როდესაც ეროვნული წმინდანებისა და სიწმინდეებისადმი ინტერესი ხელახლა იწყებს გაცხოველებას. ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, უწერის სიონში ყოფილა „თმა ერთი ნაწნავი, და იტყვიან თამარ მეფისასა“, ხობის ეკლესიაში კი „მსუენარებს პერანგი ყოვლად წმიდისა ღვთისმშობლისა, სასწაულმოქმედი“⁴⁹. ბაგრატ IV-ის მეუღლის, ბიზანტიის იმპერატორის რომანოს III არგიროსის ძმისშვილის, ელენეს მიერ საქართველოში ჩამოტანილი უმნიშვნელოვანესი რელიქვიის – უფლის

45 ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 100-101, 114, 117, 122.

46 იქვე, გვ. 265.

47 იქვე, გვ. 282.

48 იქვე, გვ. 330.

49 ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 768, 778.

სამსჯვალის ამბავს ისევ ვახუშტი⁵⁰ და ვახტანგ VI-ის ორი გუჯარი გვატყობინებს, რომლებიც მას ელენეს მიერ ბიზანტიიდან ჩამობრძანებული, სასწაულმოქმედი ოქონის ხატის მსახურისა და დედოფლის მოძღვრის ფილიმონის შთამომავალთათვის, გარსევანიშვილებისთვის გაუცია. 1708 წლით დათარიღებული საბუთიდან ვიგებთ, რომ ელენეს მზითვად ოქონის ხატსა და უფლის სამსჯვალთან ერთად, კიდევ ერთი უდიდესი რელიქვია – ღმრთისმშობლის სარტყლის ნაწილიც ჩამოაჰყოლია⁵¹. მას მერე რაც 1800 წელს ბოჭორმის წმ. გიორგის ცნობილ ხატს ძველი ვერცხლის მოჭედილობა აჰყარეს, გამოჩენილა „მკერდსა მას შინა დაფარული მკლავი წმინდისა გიორგისა“⁵². სხვადასხვა სიწმინდეთა – რელიქვიებისა თუ სანაწილე ხატების ჩამონათვალს ვხვდებით XVII-XVIII საუკუნეების მოგზაურთა მიერ შედგენილ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეთა აღწერილობებში (მაგალითად, ანტიოქიის პატრიარქის მაკარიოსის, მისი შვილის პავლე ალეპოელის, რუსი ელჩების ფედოტ ელჩინის და პავლე ზახაროვის, სტოლნიკი ტოლოჩანოვისა და დიაკი იველევისა თუ სხვათა თხზულებები)⁵³ თუ ქართველ მეფეთა და დიდგვაროვანთა პირადი ნივთების ნუსხებში⁵⁴. საყურადღებოა, რომ ეს აღწერები ტიპობრივად რამდენადმე სხვაობს ადრეული ხანის ქართულ წყაროებში შემორჩენილი მოკლე, ზოგადი ცნობებისგან და თავისი ხასიათით იმ სლავი და დასავლეთევროპელი პილიგრიმების ჩანაწერებს მოგვაგონებს, რომლებსაც ისინი კონსტანტინოპოლის სიწმინდეთა მოლოცვის შემდეგ ადგენდნენ (მაგ., რობერტ დე კლარი, ანტონი ნოვგოროდელი, ტარაგონელი ანონიმი, მერკატის ანონიმი და ა.შ.)⁵⁵.

აი ისეთი ცნობები კი, რომლებიც იმ ქართველების შესახებ მოგვითხრობს, რომლებიც მოქცევის ხანიდანვე არა მხოლოდ მოილოცავდნენ წმინდა ადგილებსა და მათ სიწმინდეებს, არამედ რელიქვიები საქართველოშიც ჩამოაქონდათ და მათ ეკლესია-მონასტრებს სწირავდნენ, წერილობით წყაროებში მრავლად გვხვდება⁵⁶. ცნობილია, რომ IV საუკუნის I ნახევარში მეფე მირიანი „იერუსალიმად მისულ არს

- 50 „სამსჯვალი უფლისა და ხატი ოქონისა და საუნჯე მრავალი ზითვად“. ბატონიშვილი ვახუშტი, *აღწერა*, გვ. 144. სავარაუდოდ, ელენე დედოფალმა ის სამსჯვალი დაუბრუნა ქართველებს, რომელიც გადმოცემით, ჰერაკლე კეისარმა 628 წელს, თბილისზე გალაშქრებისას გაიტაცა.
- 51 ლ. მარკოზაშვილი, ოქონის ხატის ისტორიისთვის. *ქრისტიანობის კვლევები*, V, 2010, თბ., გვ. 29-34. მოგვიანოდ იგივე ცნობას ფილიმონის კიდევ ერთი შთამომავალი, ალექსანდრე გარსევანიშვილიც ადასტურებს. იხ. ალ. გარსევანოვი, ქალაქი გორი და სასწაულთ-მოქმედი ოქონის ღვთისმშობლის ხატი (ისტორიული სტატია). *ცისკარი*, ტფ., 1868, №2.
- 52 დავით ბატონიშვილი, ახალი ისტორია; ბაგრატ ბატონიშვილი, *ახალი მითხრობა*, გამ. თ. ლომოურისა, თბ., 1941, გვ. 73.
- 53 П. Жузе, *Грузия в 17 столетии по изображению патриарха Макария*, Казань, 1905, გვ. 45-49, 60-63; 6. ასათიანი, *მასალები XVII საუკუნის საქართველოს ისტორიისთვის (საქართველოს აღწერილობა შედგენილი პავლე ალეპოელის მიერ)*, თბ., 1973, გვ. 70-79; С. Белокуров, *Посольство дьяка Федота Елчина и священника Павла Захарова в Дадянскую землю (1639-1640)*, *Материалы для Русской истории*, Москва, 1888, გვ. 17-41; ი. ცინცაძე, *ვახილ ვაგარასა და არსენ სუხანოვის ცნობები საქართველოს შესახებ (XVII საუკუნის რუსული მასალები საქართველოს ისტორიისათვის)*, თბ., 1965, გვ. 71-82; მ. პოლიევქტოვი, *სტოლნიკი ტოლოჩანოვისა და დიაკი იველევის ელჩობა იმერეთში 1650-1652 წლებში*, ტფ., 1926, გვ. 60-192 და ა.შ.
- 54 ასეთია მაგ., ერეკლე II-ს ნივთების ნუსხა, რომელიც იოანე ოსეს ძეს შეუდგენია 1798 წელს. იხ. *მასალები საქართველოს ეკონომიური ისტორიისთვის*, ნ. ბერძენიშვილის რედ., წ. III, თბ., 1955, გვ. 278.
- 55 იხ. *Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония, Архиепископа Новгородского, в 1200 г.*, Ред. и предисл. Х. М. Лопарева, М., 2011; *The Conquest of Constantinople by Robert De Clari*, Toronto, 1997; Николай Месарит, *Декалог о реликвиях Страстей, хранящихся в церкви Богоматери Фаросской, Реликвии в искусстве и культуре*, М., 2003, გვ. 127-131; G. P. Majeska, *Russian Pilgrims and the Relics of Constantinople, Eastern Christian Relics*, Ed. A. Lidov, Moscow, 2000, გვ. 387-396 და სხვ.
- 56 დარ. კლდიაშვილი, გარეჯა და პილიგრიმიზა ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ წყაროებში, კრ. *სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში, გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი*, თბ., 2001, გვ. 77-98.

და ჯვარისა მონასტრის ადგილი მას უწოდებია⁵⁷, V საუკუნის II ნახევარში წმინდა მიწის სიწმინდეები მოულოცავს ვახტანგ გორგასალს ოჯახითურთ⁵⁸. მის მიერ ამ მოგზაურობიდან ჩამოტანილი ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები ჯერ კიდევ 1799 წლამდე ნიქოზის ტაძარში ყოფილა დაბრძანებული⁵⁹. საქართველოს ეკლესიის ერთ-ერთი უდიდესი რელიქვიის – იერუსალიმის მადლის ქვის საქართველოში ჩამობრძანების ამბავია მოთხრობილი წმ. დავით გარეჯელის ცხორებაში⁶⁰, წმ. ილარიონ ქართველის ცხორება გვიყვება წმინდანის მიერ პალესტინის, რომის, კონსტანტინოპოლისა და თესალონიკის სიწმინდეთა მოლოცვის ამბავს⁶¹. წმ. გრიგოლ ხანცთელს თავის მონასტერში დაუბრძანებია „ქრისტეს საჭურჭლედ“ და „მეორე იერუსალჴმად“ წოდებული კონსტანტინოპოლიდან ჩამოტანილი „ნაწილნი წმიდათანი, ხატნი წმიდანი და სხუად ევლოგია ფრიად“⁶². წმ. იოვანე და ეფთვიმე მთაწმიდელებს ვერცხლის რელიქვარიუმში დაბრძანებული ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები შეუწირავთ ივირონის მონასტრისთვის⁶³, უკვე გვიან შუა საუკუნეებში – 1715 წელს სულხან-საბა ორბელიანს გოლგოთის ჯვრის მცირე ნაწილი, წმ. კლიმენტის თავის ქალა და სხვა სიწმინდეები ჩამოუბრძანებია რომიდან და ა.შ. ასეთი კიდევ მრავალი მაგალითის მოხმობა შესაძლებელია⁶⁴.

წმინდა ნაწილების თავყვანისცემა ქართველთათვის ღვთისმოსაობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოხატულებას რომ წარმოადგენდა ამას ისიც მოწმობს, რომ რელიქვიებს გასათხოვარ ქალწულებს მზითვად ატანდნენ⁶⁵; მათი შემწეობით კურნავდნენ; საკუთარ სიმათლეს ადასტურებდნენ; მათ წინაშე ღოცვებს ადავლენდნენ, საყვარელი წმინდანების ნაწილებს კი მფარველებად და მცველებად მოგზაურობისას თან დაატარებდნენ. პეტრე იბერის ცხოვრების ასურულ რედაქციაში მოთხრობილია, რომ წმ. იოანე მახარებლის პატარა წიგნში მას ძელიცხოვლის ნაწილი ჰქონია გადანახული, ოქროს კოლოფით კი მოწამეთა ნაწილებს ატარებდა⁶⁶. შესაძლოა, ეს სპარსეთში აღსრულებულ მარტვილთა ის ნაწილები ყოფილიყო, რომლებიც პეტრე იბერის ქართული რედაქციის მიხედვით, მეფე ვარაზ ბაკურისთვის სპარსეთიდან გამოუგზავნიათ, მან კი თავის ვაჟს, მურვანოსს (ბერობაში პეტრე იბერს) გადასცა, რომელიც „ჰმსახურებნ მათ ყოვლითა მოწიწებითა“, უკვე იერუსალიმს ყოფნისას კი „ყოველთა დღესასწაულთა გამოიყვანნის დიდითა პატივითა და შექმნის ევლოგია და კუალად მუნვე დაჰკრძალნის შემდგომად ლიტანიისა და ამბორის-ყოფისა“⁶⁷.

57 ტიმოთე გაბაშვილი, *მიმოსვლა*, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ელენე მეტრეველმა, თბ., 1956, გვ. 77-78.

58 *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, თბ., 1955, გვ. 186.

59 Пл. Иоселиани, *Жизнеописание святых прославляемых православною Грузинской Церковью*, Тиф., 1850, გვ. 53-54.

60 ცხორება და მოქალაქობა დავით გარეჯელისა, *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*, I, გამოსაცემად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელაშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ, ც. კანჭიევმა და ც. ჯღამაიამ, თბ., 1963, გვ. 229-240, სპ. გვ. 238; *ძეგლები*, III, გამოსაცემად მოამზადეს ე. გაბიაშვილმა, ნ. გოგუაძემ, მ. დოლაქიძემ, გ. კიკნაძემ და ც. ქურციკიძემ, თბ., 1971, გვ. 170-207.

61 ცხორება და მოქალაქობა ილარიონ ქართველისა, *ძეგლები*, II, გამოსაცემად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელაშვილმა, ნ. გოგუაძემ, მ. დოლაქიძემ, ც. ქურციკიძემ, და ც. ჯღამაიამ, თბ., 1967, გვ. 9-37, სპ. გვ. 21.

62 შრომაი და მოღვაწეობა გრიგოლისი არქიმანდრიტისა ხანცთის და შატბერდისა აღმაშენებლისა, *ძეგლები*, I, გვ. 248-319, სპ. გვ. 265.

63 ცხორება იოვანესი და ეფთვიმესი, *ძეგლები*, II, 1967, გვ. 38-100.

64 იხ. ე. ბუბულაშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 8.

65 იხ. *მასალები საქართველოს ეკონომიური ისტორიისთვის*, გვ. 406.

66 *John Rufus: The Lives of Peter the Iberian, Theodosius of Jerusalem, and the Monk Romanus*, Edited and Translated with an Introduction and Notes by Cornelia B. Horn and Robert R. Phenix Jr., Atlanta, 2008, გვ. 35, 47.

67 ცხორება და მოქალაქობა პეტრე ქართველისა, *ძეგლები*, II, თბ., 1967, გვ. 213-163, სპ. გვ. 220, 231.

გაბრიელ მცირეს მონაყოლიდან ვიცით, რომ ჯვრის სახედ შეკრული ნაწილების განბანილი წყლის სხურებით ნათლისმცემლის მამებს მონასტრიდან „საღმობა ბორცვი გარდამდები“ განუდევნიათ და ბერები, „რომელი სნეულ იყვნეს“ განუკურნავთ⁶⁸.

ჩვენში წმინდა ნაწილების მნიშვნელობას ერთი მეტად საინტერესო ისტორიული ამბავიც გვატყობინებს – მიწის ფლობასთან დაკავშირებული დავის გადასაწყვეტად მიძნადორელი და ოპიზელი ბერები თურმე მეფე ბაგრატ IV-სთან ჩასულან ქუთაისში. თავისი სიმართლის დასამტკიცებლად, საბუთებთან ერთად, მიძნადორელებს მათი მონასტრის კუთვნილი წმ. პეტრესა და პავლეს ხატები და წმ. ბართლომეს ნაწილი წაუბრძანებიათ⁶⁹. ასეთნაირად ბერებმა ამ წმინდანთა მფარველობაც დაადასტურეს და ოპიზართა წინაშე თავისი უპირატესობაც. წმინდა ნაწილების მეშვეობით დავის გადაწყვეტის პრაქტიკა ბიზანტიაში ფართოდ რომ იყო დამკვიდრებული, ხემოთ უკვე ვახსენე. მასთან მეხოხობობამ განსახდერა კლარჯელ მამათა ქმედება თუ ეს წესი ჩვენშიც ტრადიციად იყო ქცეული, მხოლოდ ამ ერთი მაგალითით, როგორც დასადაგენია. ერთი კია – ბაგრატ IV-ის საბუთში ეს ცნობა ყოველგვარი დათქმის გარეშეა მოტანილი, შესაბამისად კი, უნდა ვიფიქროთ, რომ მეფის სამსჯავროზე წმინდა ნაწილის ჩამოტანა არავის გააკვირვებია.

წმინდა ნაწილების მნიშვნელობის ამსახველი ასეთი მაგალითების სიმრავლემ შესაძლოა გვაფიქრებინოს, რომ რელიქვიების თავყანისცემა და მათი მსახურება ჩვენში ღვთისმოსაობის უფრო პერსონალურ გამოხატულებას წარმოადგენდა, ვიდრე სახელმწიფოებრივს. მართლაც, წერილობითი წყაროები არსად მიგვანიშნებს არა მარტო ქალაქების მტრისაგან ან ბუნებრივი უბედურებებისგან (მიწისძვრა, გვალვა და ა.შ.) დასაცავად ან ქუჩებისა და უბნების საკურთხებლად გამართულ რიტუალებში წმინდა ნაწილების მონაწილეობას, არამედ საერთოდ ასეთი მასშტაბური სამეფოსკარო თუ საეკლესიო რიტუალების არსებობასაც კი. დანამდვილებით არაფერი ვიცით მეფედ კურთხევაში მათი მონაწილეობის შესახებაც. ამ თვალსაზრისით, ქართული ტრადიცია თითქოს აშკარად სხვაობს ბიზანტიურისგან, სადაც სახელმწიფო და საეკლესიო ცერემონიებში რელიქვიების განსაკუთრებული მნიშვნელობა კარგადაა ცნობილი.

თუმცა, „ქართლის ცხოვრებაში“ აღწერილი ერთი, მოქცევისდროინდელი ამბავი, მეტად საყურადღებო ფაქტებს გვითვალსაჩინოებს. ეს მირიან მეფისგან ბაქარის [მოქცევაჲ-ს მიხედვით, ბაკურის] მეფედ დალოცვის თუ კურთხევის ეპიზოდია. მართალია ის ოფიციალურ რიტუალს არ ასახავს, თუმცა ვფიქრობ, გარკვეული ტრადიციის დამკვიდრების მიმანიშნებელი კი უნდა იყოს. სიკვდილის წინ მირიან მეფემ „მოაყვანებინა ჯუარი იგი წმინდა ნინოსი, რომელი პირველითგან აქუნდა, [ანუ ჯვარი ვახისა] და ჩამოჰკიდა გურგუნი სამეფო ჯუარსა მას. და მოიყვანა ძე თუსი ბაქარ. და თავსა მისსა გამოსახა სახე ჯუარისა; და აღიღო გურგუნი ჯუარისაგან და დადგა თავსა ძისა თუსისასა“⁷⁰. მეფედ დალოცვის ეს ფრაგმენტი ნათლად გვიჩვენებს რიტუალში რელიქვიის მონაწილეობას, თუმცა გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი აქ ისაა, რომ სამეფო ხელისუფლების ღმრთისაგან კურთხეულობის, მისი ლეგიტიმურობისა და წარმატებული მმართველობის საწინდარად არა ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები ან სხვა რომელიმე ის პირველი რანგის რელიქვიაა გამოყენებული, რომელიც საიმდროოდ უკვე შემოტანილი იყო საქართველოში, არამედ ქართლის მოქცევასთან დაკავშირებული, უკვე

68 გაბრიელ მცირე, სულიერნი თხრობანი სულთა ღმრთისმოყვარეთანი, *მცირე უწყებანი ქართველთა მწერალთათვის*, გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, კომენტარები და ლექსიკონი დაურთო ივანე ლოლაშვილმა, თბ., 1982, გვ. 124-125.

69 სიგელი ბაგრატ მეფისა ოპიზარ და მიძნადორელ მამებისადმი, *ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი, I, IX-XIII სს.*, შეადგინეს და გამოსაცემად მოამზადეს თ. ენუქიძემ და ნ. შოშიაშვილმა, თბ., 1984, გვ. 32-34. მადლობას ვუხდით დავით ხოშტარიას ამ ცნობის მოწოდებისთვის.

70 *ქართლის ცხოვრება*, ტ. I, გვ. 130

რელიქვიად ქცეული, ღმრთისმშობლისაგან ბოძებული ჯვარი ვახისა, ანუ საკუთრივ საქართველოს – მაშინ ჯერ კიდევ ქართლის – ეკლესიის უდიდესი სიწმინდე.

აღწერილი ეპიზოდებიდან კარგად ჩანს, რომ ახალი ქრისტიანული იდეოლოგიის, ქრისტიანული იდენტობის ჩამოყალიბებაში, რომელიც ჩვენში მოქცევის დროიდანვე დაიწყო, რელიქვიებსაც მეტად მნიშვნელოვანი როლი ეკისრებოდა. როგორც ჩანს, არა მხოლოდ ვნების რელიქვიებს, არამედ სწორედ ეროვნულ სიწმინდეებს უნდა გაემყარებინა საქართველოს, როგორც მნიშვნელოვანი ქრისტიანული სახელმწიფოს რეპუტაცია ახლადშექმნილ ქრისტიანულ სამყაროში და სხვა ქმედებებთან ერთად, მოემზადებინა მისი როგორც პოლიტიკური ისე ეკლესიური დამოუკიდებლობა.

ამ პოლიტიკის გაგრძელებად უნდა მივიჩნიოდ, როგორც ჩანს, ისიც, რომ მირიან მეფის შვილიშვილის, მირდატის მეფობისას, ძელი ჭეშმარიტის მსგავსებითა და ბიზანტიის იმპერატორების მიბაძვით, სვეტი ცხოველიდან ნაწილების ამოღება, მათგან ჯვრების დამზადება და ქართლის სხვადასხვა კუთხეებში მათი დაგზავნა დაუწყიათ. „მაშინ ამის მირდატის მეფობასა იწყეს ქართველთა სუეტისა ცხოველისაგან ნაწილის გამოღებად და ქმნა ჯუარად, რამეთუ დიდნი სასწაულნი და კურნებანი იქმნებოდეს, სადაცა იყვის ნაწილი სუეტისა ცხოველისა... და განეფინა ყოველთა ადგილთა ქართლისათა ნაწილი სუეტისა ცხოველისა“⁷¹.

ამ მაგალითების გათვალისწინებით, შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად, სწორედ კვართზე, როგორც ქრისტეს საფლავზე აღმართული სვეტიცხოველი იყო გაიგივებული ძელი ჭეშმარიტთან⁷² და არა არავც იქით, კლდეზე დაფუძნებული წმინდა ნინოს ჯვარი, რომელიც ქართველთა მიერ საუკუნეების განმავლობაში გოლგოთის ხატებად იყო განცდილი⁷³.

სწორედ სვეტიცხოველის ნაწილები იყო ჩატანებული სამთავროს ტაძრის იმ სვეტშიც, რომელთანაც მეფე მირიანი დასაფლავდა. „დაეფლა ზემოსა ეკლესიასა, საშუალსა სუეტსა სამხრითსა, ჩრდილოთ-კერძო. და მას სუეტსა შინა არს ნაწილი ღმრთივ-აღმართებულისა მის სუეტისა“⁷⁴. მონათხრობში სვეტიცხოველის ნაწილის საგანგებო მოხსენიება შესაძლოა, იმასაც მიგვანიშნებდეს, რომ ტაძარში მეფის დასაკრძალავი ადგილის შერჩევა სწორედ ამ წმინდა ნაწილის არსებობითაც იყო განპირობებული⁷⁵. ქართლის მოქცევის მოყვანილი ფრაგმენტი ტაძართა ნაწილებში რელიქვიების დატანების ერთადერთ, წერილობითად დადასტურებულ ცნობას წარმოადგენს. ზეპირი საეკლესიო გადმოცემით ისიც ვიცით, რომ მაგალითად, ქვათახევის ტაძრის საძირკველს ჰქონია ღმრთისმშობლის სამოსის ნაწილი ჩატანებული. თუმცა, ცნობილი მაგალითები იმდენად მცირერიცხოვანია, რომ შეუძლებელია იმის უპირობო მტკიცება,

71 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 131.

72 წმინდა მიწაზე VI საუკუნეში პიანენცადან ჩასული პილიგრიმის ანტონიუსის ცნობით, სიონში, იერუსალიმის პირველ ტაძარში, რომელიც წმინდა მოციქულთა სახელზე იყო ნაკურთხი და დედად ყოველთა ეკლესიათად იწოდებოდა, მრავალ რელიქვისთან ერთად, დაბრძანებული ყოფილა სვეტი, რომელზეც მიბმული ქრისტე გაშოლტეს ვნების კვირაში. ქრისტეს სხეულის ნაწილებდამჩნეული სვეტიცა და ქსოვილზე ასახული ამ ნაწილთა ანაბეჭდები სასწაულდებრივად კურნავდა სნეულებს. ამ სვეტზე ყოფილა რქა, რომლითაც მირონს ცხებდნენ ისრაელის მეფეებს, მათ შორის დავით წინასწარმეტყველს (იხ. Yoram Tsafirir, *The Loca Sancta*, pp. 56-64). როგორც ცნობილია სვეტიცხოველი, ასევე დედად ყოველთა ეკლესიათა, ვახტანგ გორგასლის ხანაში ეკურთხა წმინდა მოციქულთა სახელზე. არ არის გამორიცხული ცხოველ სვეტს ამ ხანებში იერუსალიმური სვეტის სიმბოლური მნიშვნელობაც ეტვირთა, მით უფრო, თუკი ვივარაუდებთ, რომ გორგასალმა, წმინდა მიწაზე პილიგრიმობისას, ეს სიწმინდეებიც მოილოცა და სასწაულ-მოქმედი სვეტიც თავისი თვალთ იხილა.

73 თ. მაგალითიშვილი, *ახალი იერუსალიმები საქართველოში*, თბ., 2013, გვ. 28-33.

74 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 130.

75 ამგვარ ვარაუდს მიმყარებს ისიც, რომ თავად მეფე მირიანს წმ. ნინოს დაკრძალვა მცხეთაში, სვეტიცხოველის სიახლოვეს სურდა.

რომ ბიზანტიაში ესოდენ ფართოდ გავრცელებული პრაქტიკა ჩვენშიც მასშტაბურობით იყო დამკვიდრებული⁷⁶.

არც წყაროებით და არც ნივთიერად დასტურდება ჩვენში დედაქალაქებსა (მცხეთა, ქუთაისი, თბილისი) თუ მხოლოდ გამორჩეულ ეკლესია-მონასტრებში რელიქვიების შეგროვების შემთხვევები. არ შექმნილა აქ არც კონსტანტინოპოლის ფაროსის ეკლესიის ან პარიზის სენ შაპელის მსგავსი სამეფისკარო ტაძარი-რელიქვარიუმი, სადაც ყველა მნიშვნელოვანი სიწმინდე ერთად იქნებოდა თავმოყრილი. არც ისეთი ტაძარ-რელიქვარიუმების შესახებ ვიცით დაბეჯითებით რამე, რომლებსაც საგანგებოდ აგებდნენ ბიზანტიაში ამა თუ იმ წმინდა ნაწილებისთვის. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ მონუმენტურ რელიქვარიუმად იყო ჩაფიქრებული პირველ რიგში სვეტიცხოველი – უფლის კვართისა და ელიას ხალენის დამტვეი, მანგლისისა და ერუშეთის ტაძარები – სანაწილენი უფლის ფერხთა ფიცრისა და ხელთა სამსჭვალებისა; რომ სტავროთეკად აიგო მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი „გარდართხმული“ გოლგოთის ჯვრად განცდილ, სასწაულმოქმედი ხისგან გამოთლილ წმ. ნინოს ჯვარზე, რომელიც თავის მხრივ, უზარმაზარ ჯვარ-რელიქვარიუმში იყო დაბრძანებული⁷⁷.

ბიზანტიის მსგავსად, ჩვენშიც ქალაქებისა თუ ზოგადად ადგილის სიწმინდეს, მის გამორჩეულობას, მოქცევის ხანიდანვე რელიქვიების არსებობა რომ განსაზღვრავდა კარგად ჩანს ქართლის მოქცევის კიდევ ერთი საყურადღებო ეპიზოდთან, რომელიც მირიან მეფისა და წმ. ნინოს ერთ საუბარს გადმოსცემს. კონსტანტინე დიდის გამოგზავნილი სასულიერო პირების არა სამეფო ქალაქში, არამედ სხვა ადგილებში ეკლესიათა მშენებლობითა და იქ სიწმინდეთა დაბრძანებით შეწუხებულ მეფეს წმ. ნინო ასე პასუხობს: „ნუ სწუხ, მეფეო, რამეთუ ესრეთ ჯერ არს: სადაცა მოვიდოდინ, დასთესვიდენ სახელსა ღმრთისასა. ხოლო არს ქალაქსა ამას შინა სამოსელი იგი დიდებული უფლისა“⁷⁸. ანუ მცხეთის სიწმინდეს „უსასურველესი ყოველთა სასურველთა“ – უფლის კვართი განსაზღვრავდა, რომელიც უკვე საუკუნეებია იქ შეურყენელად იყო დაფლული.

ბუნებრივია, ისეთი დიდი რელიქვიის ფლობა, როგორც უფლის კვართია, საქართველოს განსაკუთრებულ უპირატესობას ანიჭებდა ქრისტიანულ სახელმწიფოებს შორის, კიდევ უფრო დიდი იქნებოდა ეს უპირატესობა თუკი ამ სიწმინდის არსებობა ნივთიერად იქნებოდა დადასტურებული. მიუხედავად ამისა, კვართის დაფვლის ადგილის პოვნის შემდეგ, წმინდა ნინოს არც კი უცდია მისი ან მის გვერდით დაფლული ელიას ხალენის მიწიდან ამოყვანება. თუმცა, მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ასეთ მცდელობებს არც მოგვიანოდ ჰქონია ადგილი, მაშინაც კი, როდესაც მოელ

76 ტაძართა არქიტექტურულ ელემენტებში (კედლებში, სვეტებში, გუმბათში, საძირკველში) წმინდა ნაწილების დატანების პრაქტიკა ბიზანტიაში ძალზე ფართოდ იყო დამკვიდრებული მაგ. კედლის წყობაში, სვეტებში და მოპირკეთებაშია დატანილი რელიქვიები კონსტანტინოპოლის აია სოფიაში, ბეთლემის შობის ბაზილიკასა და წმ. ეკატერინეს ბაზილიკაში სინაზე; ჯვრული ფორმის ნიშებია დატანილია სოპოჩანის ტაძრის საძირკველის გარე კედლებში. ნ. ტეტერი-ატნიკოვი მიიჩნევს, რომ ამგვარი ტრადიცია, როგორც ჩანს, ყველაზე ფართოდ კონსტანტინოპოლში, ბეთლემში, სინაზე და სხვა პილიგრიმულ ცენტრებში განვითარდა. N. Teteriatnikov, *Relics in Walls, Pillars and Columns of Byzantine Church. Восточнохристианские реликвии*, М., 2003, გვ. 74-92. არქიტექტურულ ელემენტებში რელიქვიების მოთავსებით მატერიალური არქიტექტურა თავისებურ რელიქვარიუმად, ძვირფას გარსაცმლად იქცეოდა სულიერი სუბსტანციისთვის, რომელიც უხილავ, თუმცა შინაგანად ორგანიზებულ და მუდმივად სასწაულმოქმედ სივრცეში არსებობდა. *Реликвии Константинополя, Составление и предисловие А Лидова*, გვ. 169.

77 იხ. Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, Тб., 1948, გვ. 79-85; დ. თუმანიშვილი, საკუროთხევლის-წინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისთვის (მასალები და შენიშვნები). *საქართველოს სოც-ველენი*, 17, 2014, გვ. 144-160; ა. ოქროპირიძე, მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისთვის. *რწმენა და ცოდნა*, 1 (11), 2003, გვ. 35-37; *მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი*, წიგნი გამოსაცემად მოამზადა დ. ხოშტარიამ, ტექსტი დ. თუმანიშვილისა და თ. ხუნდაძის, თბ., 2008, გვ. 6-8.

78 *ქართლის ცხოვრება*, ტ. I, გვ. 118.

ქრისტიანულ აღმოსავლეთში წმინდანთა საფლავების გათხრას, თუ რელიქვიებს პოვნა-გადატანას არნახული მასშტაბები აქონდა მიღებული⁷⁹. იქნებ სწორედ ეროვნულ სიწმინდედ ქცეული კვართის წმ. ნინოს მიერ დადგენილი სულიერი თავყვანისცემის ტრადიციით იყო განპირობებული ისიც, რომ საქართველოში არ დამკვიდრებულა სხვადასხვა რელიქვიებისა თუ წმინდანთა საფლავების გათხრის, განსაკუთრებული აუცილებლობის გარეშე ნაწილების ამოყვანის, მათი გადატანისა თუ დანაწევრების პრაქტიკაც. რელიქვიათა უმრავლესობა, რომელიც ნაწილებადაა ჩვენში შემონახული საერთოქრისტიანული წმინდანების ნაწილებია და საქართველოში სხვადასხვა დროსაა შემოტანილი, საქართველოს ეკლესიის თითქმის ყველა წმინდანის ნეშტი კი თავდაპირველი დაფლვის ადგილას შეურყვნელად, ურღვევადაა დაბრძანებული. მაგ., წმ. შიოს საფლავი შიომღვიმეში, წმ. დავით გარეჯელისა მის ლავრაში ანდა წმ. ნინოს ბოდბის მონასტერში⁸⁰ და ა.შ.⁸¹ როგორც ჩანს, განსაკუთრებული აუცილებლობის გარეშე – ეს კი ძირითადად, მტრის შემოსევა უნდა ყოფილიყო – არც საკუთრივ რელიქვიების გადატანა იყო ჩვენში მიღებული⁸². ზემოთ უკვე ვახსენე, რომ, მაგ., ძელი

79 რელიქვიების მოძიების, მიწიდან ამოყვანებისა და გადატანის ტრადიცია, ბიზანტიის მსგავსად, წმინდა მიწაზე IV საუკუნის დასაწყისიდან დამკვიდრდა. იქაც აღმოჩენილი ნაწილებისთვის ხშირად, საგანგებოდ აგებდნენ ტაძარ-რელიქვარიუმებს. ასეთ, წერილობითად დადასტურებულ მაგალითად სახელდება 415 წელს კაფარგამალაში წმ. სტეფანე პირველმოწამის ნაწილების სასწაულებრივი აღმოჩენა და იერუსალიმში გადატანა არქიებისკოპოს იოანეს მიერ. საგანგებოდ ამ ნაწილებისთვის დედოფალმა ევდოკიამ იერუსალიმში წმ. სტეფანეს ბაზილიკა ააგო. წმინდა მიწაზე წმინდანთა ნაწილების აღმოჩენისა და სხვადასხვა ადგილებზე გადატანის მრავალრიცხოვანი მაგალითები ლიტურგიულ კრებულებში, მაგ., იერუსალიმის ეკლესიის კალენდარშია დაცული, რომელიც მხოლოდ ქართული რედაქციითაა შემორჩენილი (G. Garitte, *Le Calendrier Palestino-Géorgien du Sinaiticus 34 (Xe siècle)*. *Subsidia Hagiographica*, n. XXX, Bruxells, 1958). წმინდა მიწაზე ჩასული პილიგრიმების ჩანაწერებიდან ცნობილია, რომ იქაურ ტაძრებში დაბრძანებული მრავალრიცხოვანი რელიქვიები საყოველთაო თავყვანისცემისთვის იყო ხელმისაწვდომი. შესაძლებელი იყო წმინდა ნაწილების ხელში დაჭერა, მათი მოხვევა, მოსმენა (მაგ., სიონში დაბრძანებული, მშენებლების მიერ დაწუნებული ქვა სოლომონის ტაძრიდან, გადმოცემით, ხალხმრავალი ბრბოს გუგუნს გამოსცემდა), ზოგ შემთხვევაში კი, მაგ., წმინდანის თავის ქალიდან, მკურნავი, ნაკურთხი წყლის მიღებაც კი (Y. Tsafir, *The Loca Sancta and the Invention of Relics in Palestine from the Fourth to Seventh Centuries: Their Impact on the Ecclesiastical Architecture of the Holy Land*, in: *Восточнохристианские реликвии*, М., 2003, გვ. 56-64). IV საუკუნის მომლოცველის ეგერიას წერილიდან ცნობილია ძელი ჭეშმარიტის თავყვანისცემის რიტუალის შესახებაც, რომელიც გოლგოთაზე იმართებოდა. საყდარზე დაბრძანებული ეპისკოპოსის წინ იდგებოდა მაგიდა, რომელზეც რელიქვარიუმიდან ამოყვანილ სიწმინდეს ანთავსებდნენ. მომლოცველები შუბლით ეხებოდნენ და ემთხვეოდნენ წმინდა ნაწილებს, თუმცა მათი ხელის ხლება არ იყო დაშვებული. *Паломничество по Святым местам*, 1889.

80 მიიხნეოდა, რომ წმინდა ნაწილების პოვნასა და გადატანას მხოლოდ წმინდანის ნება განსაზღვრავდა. საყურადღებოა, რომ როდესაც წმ. ნინოს გარდაცვალების შემდეგ, მირიან მეფემ მისი დაკრძალვა მცხეთაში, ცხოველი სვეტის სიახლოვეს გადაწყვიტა, გადასატანად გამზადებულ ცხედარს ძვრა ვერ უყვეს და ბოდბეშივე დაკრძალეს (*ძველები*, III, გვ. 7-82, სპ. გვ. 79). არსებული მაგალითები გვიჩვენებს, რომ საქართველო წმინდანთა საფლავების ადგილზე თავყვანისცემის უძველესი ტრადიციის მიმდევარი დარჩა, რომელიც ბიზანტიაში არსებითად ჩანაცვლდა ნაწილების გადატანის პრაქტიკით (იხ. И. Мейндорф, *История Церкви и восточно-христианская мистика*, М., 2003). ძველი ტრადიციის ერთგულება ხელს უწყობდა სულ უფრო მეტი წმინდა ადგილის, ე. წ. *loca sancta*-ს შექმნას, რომლებიც პრაქტიკულად მთელ საქართველოში იყო განვრცოილი. როგორც ჩანს, ჩვენში მნიშვნელოვანი იყო არა შეგროვება, არამედ სიწმინდეთა სწორედ განფენა-გავრცელება.

81 წმინდანთა საფლავებში ხელის ჩასაყოფი ღრმულების მოწყობის მთელ ქრისტიანულ აღმოსავლეთში დამკვიდრებული და გარეუჯის მონასტრებში გავრცელებული წესი (მაგ., წმ. დავითის საფლავი, წმ. დოდოს თავდაპირველი განსასვენებელი) ადასტურებს, რომ ევლოგიად ჩვენში საფლავიდან ამოღებული მიწა და მტვერი მიჰქონდათ. იხ. ზ. სხირტლაძე, წმ. დავით გარეჯელის *განსასვენებელი*, თბ., 2006, გვ. 9, 13-15.

82 მაგ., ცნობილია, რომ ქვათახვევლ ბერებს, მტრისაგან დასაცავად სიწმინდეების სამალავი მონას-

ტეშმარიტის ნაწილები 1799 წლამდე ნიქოზში რჩებოდა, XIX საუკუნემდე „სასწავლო და კურნებათა აღსრულებდა“ გარეჯში იერუსალიმის მადლის ქვაც, რომელიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში წმ. დავითის საფლავზე ყოფილა დაბრძანებული, მოგვიანოდ კი, იქვე კედელში მოწყობილ ნიშში შეუნახავთ⁸³.

როგორც ჩანს, ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებშიც წმინდანთა ნაწილების გადატანისა თუ ახალ სამყოფელში სადღესასწაულო დაბრძანების ამსახველი ეპიზოდების იშვიათობაც არა ამ მოვლენებისადმი უქურადღებობით, არამედ ისტორიული სინამდვილით უნდა ყოფილიყო განპირობებული. როგორც წმინდანთა „ცხორებანი“ გვიჩვენებს, რელიქვიების გადატანა, როგორც წესი, განსაკუთრებულ აუცილებლობას – წმინდანის ნების აღსრულებას, დაკარგული ხორციელი ნაშთებისადმი პატივის მიგების სურვილს ანდა საფლავის დაზიანების გამო, ახალი დასაკრძალავის შექმნის აუცილებლობას უკავშირდებოდა და არა ბიზანტიის ბასილევსების მსგავსად, რელიქვიის ფლობის ამბიციურ სურვილს. მაგ., ვახტანგ გორგასლის ბრძანებით უპოვიათ და მეფის მიერ ახლადაგებულ ნიქოზის საეპისკოპოსო ტაძარში სადღესასწაულო გალობით, სანთლებითა და საკმევლის კმევით გადაუბრძანებიათ წრომში 457 წელს წამებული წმინდა რაჟდენის ნაწილები, რომლებიც მანამდე დაკარგულად ყოფილა მიჩნეული⁸⁴; წმინდანის ნებით გადაუტანიათ წმ. იოანე ზედაზნელის ნაწილები თავდაპირველი დაფლვის ადგილიდან მის სამოღვაწეო ქვაბში ზედაზნის მთაზე⁸⁵; წმ. დოდო გარეჯელის ნაწილები დავითის ღაფრაში გადაუტანიათ იმის გამო, რომ საიმდროოდ დაცარიელებულ დოდორქის მონასტერში მდებარე პირველი განსასვენებელი მივიწყებას ყოფილა მიცემული და ძლიერ ზიანდებოდა და ა.შ.⁸⁶ სხვა მხრივ, ქართველ წმინდანთა მარტვილობა, მათი წმინდა ნაწილების თავგადასავალი და მათ მიერ აღსრულებული სასწაულები ქართულ ჰაგიოგრაფიაშიც ისეთივე გულმოდგინებით აღიწერება, როგორც ბიზანტიურში. საკმარისია დავასახელოთ წმ. ჰაბოს⁸⁷, არგველი მთავრების წმმ. დავითისა და კონსტანტინეს⁸⁸, კახეთის დედოფლის წმ. ქეთევანის⁸⁹ მარტვილობანი თუ სხვა. იშვიათად ვხვდებით ცნობებს წმინდა ნაწილთა სასწაულებზე საისტორიო თხზულებებშიც. მაგ., ჟამთააღმწერელი მოგვითხრობს როგორ „მოხედნა წყალობით სამკურნებელსა თვისსა“ წმ. იოანე ნათლისმცემელმა და „სასტიკი ქარიშხლის, ხოშკაკალა სეტყვისა და მძაფრი წვიმის“ მოვლინებით იხსნა მონღოლთა დარბევისგან ოპიზის მონასტერი, რომელშიც მისი ხორხი იყო დაბრძანებული⁹⁰. მნიშვნელოვანია, რომ ხშირად, წერილობით წყაროებში რელიქვიებზე მოთხრობილი ამბები, დროთა განმავლობაში ზეპირი გადმოცემებითა და ლეგენდებით მდიდრდებოდა

ტრის მახლობლად მდებარე ტყის ერთ-ერთ გამოქვაბულში ჰქონდათ მოწყობილი.

83 ხ. სხირტლაძე, წმ. დავით გარეჯელის განსასვენებელი, გვ. 26-27.

84 იხ. წამება და ღუაწლი წმიდისა დიდისა მოწამისა რაჟდენისი, *ძეგლები*, V, დასაბუჯდად მთამზადეს, გამოკვლევა, ბიბლიოგრაფია, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთეს ე. გაბიძაშვილმა და მიხ. ქავთარიამ, თბ., 1989, გვ. 64-79; *ქართლის ცხოვრება*, I, გვ. 199-201. წმინდანის ცხორებაში აღწერილი მისი ნაწილების პოვნის, გადატანისა და ტაძარში სადღესასწაულო დაბრძანების ამბავი ბიზანტიური *translatio*-სა და *adventus*-ის ტიპურ ნიმუშად შეიძლება იყოს მიჩნეული.

85 ცხორება და მოქალაქობა იოვანე ზედაზნელისა, *ძეგლები*, I, გვ. 191-217; *ძეგლები*, IV, ილ. აბუჯადის რედ., თბ., 1968, გვ. 209-214.

86 თ. ჯოჯუა, წმინდა დოდო გარეჯელის ძველი განსასვენებელი. *ქრისტიანობა საქართველოში, ისტორიულ-ეთნოლოგიური გამოკვლევები*, თბ., 2000, გვ. 36-44; ლ. მირიანაშვილი, წერილობითი წყაროები მიხაილ საბინინის მიერ წმ. დოდო გარეჯელის გადასვენების შესახებ, მოხსენება წაკითხულია მიხაილ საბინინის „საქართველოს სამოთხე“-ს გამოსვლის 120 წლისთავისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე. *საქართველოს საპატრიარქო*, 2002, 2 ივლისი.

87 მარტვილობა ჰაბოსის, *ძეგლები*, I, გვ. 46-89.

88 წამება და ღუაწლი წმიდათა და დიდებულთა მოწამეთა დავით და კონსტანტინესი, *ძეგლები*, III, გვ. 248-265.

89 წამება ყოვლად დიდებულისა მოწამისა დედოფლისა ქეთევანისა, *ძეგლები*, V, გვ. 5-32.

90 *ქართლის ცხოვრება*, ჟამთა აღმწერელი, ტ. II, გვ. 259-260.

და ასეთნაირად წმინდა ნაწილების თაყვანისცემის არა მარტო საეკლესიო, არამედ მსოფლიო კულტურის ტრადიციის არსებობასაც განსაზღვრავდა⁹¹.

ზემოთ უკვე ვახსენე, რომ წმინდა ნაწილების საკრალურობის დაცვა-დაფარვაში მნიშვნელოვანი როლი მათ დამტვევ რელიქვარიუმებს ენიჭებოდა, რომლებიც აღთქმის კიდობანთან იყო გაიგივებული. იმას, თუ როგორი იყო ბიზანტიური სანაწილეები⁹² ანდა ღარნაკები, რომლებითაც წმინდანთა ნეშტი გადაჰქონდათ, შემორჩენილი ნიმუშების გარდა, წერილობითი აღწერილობების თუ იმ მრავალრიცხოვანი სცენების საშუალებით ვიგებთ, რომლებზეც რელიქვიების თაყვანისცემასთან დაკავშირებული სხვადასხვა სადღესასწაულო რიტუალებია ასახული (ასეთი მაგალითების სიმრავლით განსაკუთრებულად ბასილი II-ის მენოლოგიუმი (Ms. Vat. gr. 1613) და იოანე სკილიცას ქრონიკა გამოირჩევა (Madrid, MS Graecus Vit. 26-2)). შუა საუკუნეების საქართველოში გავრცელებულ სანაწილეებზე კი ძირითადად, თავად სანაწილეების მიხედვით შეგვიძლია მსჯელობა.

საყურადღებოა, რომ ლითონმქანდაკეობისა და მინანქრის ხელოვნების განვითარების მიუხედავად, ჩვენში ბიზანტიისა და მით უფრო, კათოლიკური დასავლეთისგან განსხვავებით, რელიქვარიუმების წარმოებას განსაკუთრებული მასშტაბები არ მიუღია⁹³. პირადი მოხმარებისთვის განკუთვნილი ისეთი მცირე სანაწილეები, როგორიცაა მაგ., პეტრე იბერის ცხოვრებიდან ცნობილი პატარა ოქროს კოლოფი-სანაწილე, დედოფალ ხოსროვანუშის მარტვილის ჯვარი-რელიქვარიუმი ჯვარცმის გამოსახულებით (IX ს.)⁹⁴, ოქროს რელიქვარიუმი მინანქრის ქრისტე პანტოკრატორით საყდარზე (X ს.)⁹⁵, ერეკლე II-ის კუთვნილი ვერცხლის სანაწილე კოლოფები, რომლებშიც სხვადასხვა წმინდანთა ნაწილები ყოფილა დაბრძანებული⁹⁶ ანდა ბარბარე თუმანიშვილის გულსაკიდი მინანქრის სანაწილე ხატი⁹⁷ მსგავსი

91 ასეთ მაგალითად შეიძლება დასახელდეს თბილისის მფარველი წმინდანის ჰაბოს რელიქვიების თაყვანისცემა. ძველი გადმოცემით, ჰაბოს ძეგლები, რომლებიც ჯალათებს, მისი ნეშტის დაწვის შემდეგ, მტკვარში გადაუყრიათ, ყოველ 21 იანვარს, წმინდანის ხსენების დღეს, მტკვრის ხედაპირზე სასწაულებრივად ამოიწოდა, შემდეგ კი კვლავ უჩინარდებოდა.

92 H. A. Klein, *Materiality and the Sacred*, გვ. 231-252.

93 რელიქვარიუმების რიცხოვნობითა და მათი ტიპოლოგიით საქართველო მართლაც სხვაობს როგორც ბიზანტიის, ისე კათოლიკური დასავლეთისგან, სადაც მაღალი რანგის დაკვეთებთან (სამეფო, საპატრიარქო, საეპისკოპოსო თუ სხვ.) ერთად, სხვადასხვა სახის, მათ შორის სტანდარტული სანაწილეების წარმოების ძალზე ფართოდ განვითარებული ინდუსტრია არსებობდა. დასავლურ მედიევისტკაში რელიქვარიუმებთან დაკავშირებული საკითხები საფუძვლიანად არის შესწავლილი. მკაფიოაა განსაზღვრული მათი ტიპოლოგია, სანაწილეები კლასიფიცირებულია ფორმის, შინაარსის, სამკაულის ტიპის, მათზე არსებული წარწერებისა თუ სხვა თავისებურებების მიხედვით. იხ. N. Ševčenko, *The Limburg Staurothek and its Relics. Θύμια (Thymiama)* Athens, 1994, გვ. 289-294; C. Hahn, *The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries. Gesta* 36, no. 1, 1997, გვ. 20-31; E. Thuno, *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Rome, 2002; J. Elsner, *Relic, Icon, and Architecture: The Material Articulation of the Holy in East Christian Art*, in *Saints and Sacred Matter: the Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, edited by C. Hahn and H. Klein, Washington D.C., 2015, გვ. 13-40; B. Hostetler, *Image, Epigram, and Nature in Middle Byzantine Personal Devotion*, in *Natural Materials of the Holy Land and the Visual Translation of Place, 500-1500*, Edited by Renana Bartal, Neta Bodner, and Bianca Kühnel, Routledge, London and New York, 2017, გვ. 172-189; მისივე, *The Iconography of text: The Placement of an Inscription on a Middle Byzantine Reliquary. ECA*, 8, 2011, გვ. 49-55; მისივე, *The Function of Text* და მრავალი სხვა.

94 Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, 1959, გვ. 48-51.

95 ლ. ხუსკივაძე, *შუა საუკუნეებს ტიხრული მინანქარი*, თბ., 1984, გვ. 29, ანოტ. 14; N. Chichinadze, *The True Cross Reliquaries of Medieval Georgia. Studies in Iconography*, 20, 1999, გვ. 27-49. ცხადია, მომყავს მხოლოდ ის ნიმუშები, რომლებიც ქართველ ოსტატთა ნახელავად არის მიჩნეული.

96 იხ. *მასალები საქართველოს ეკონომიური ისტორიისთვის*, ნ. ბერძენიშვილის რედ., წ. III, თბ., 1955, გვ. 278.

97 ეს სანაწილე ხატი, მასში დაბრძანებული რელიქვიების ჩამონათვალით, მანუხარ თუმანიშვილის ასულის ბარბარეს მხითვის წიგნშია აღწერილი. იხ. *მასალები საქართველოს ეკონომიური ის-*

ნივთები, სავარაუდოდ, ჩვენში მრავლად იქმნებოდა. აი ისეთი ძვირფასი, მდიდრულად გაფორმებული, სადღესასწაულო რელიქვარიუმების არსებობა, რომელთა შექმნა მაღალი რანგის სამეფო ან საკათალიკოსო დაკვეთასთან იქნებოდა დაკავშირებული – მაგალითად, ისეთის როგორცაა ლიმბურგის საიმპერატორო სტავროთეკა (X ს.)⁹⁸, ან რომის პაპ პასქალ I-ის დაკვეთილი ოქროს მომინანქრებული ჯვარი-რელიქვარიუმი და ორი ვერცხლის სანაწილე ზარდახშა (IX ს-ის I ნახ.)⁹⁹ ანდა წმ. დიმიტრის ცხოვრების სცენებით შემკული ვერცხლის მოქროვილი რელიქვარიუმი (XII ს-ის II ნახ.) ათონის ვატოპედის მონასტრიდან¹⁰⁰ ჩვენში არც წერილობითი ცნობებით და არც არსებული მასალით დასტურდება¹⁰¹. უცნობია საქართველოსთვის ბიზანტიასა და კათოლიკურ დასავლეთში ესოდენ გავრცელებული ე.წ. მოლაპარაკე რელიქვარიუმებიც, რომლებიც თავისი ფორმით იმ წმინდა ნაწილებს იმეორებს, რომლებიც მასში იყო დაბრძანებული¹⁰². საქართველოში რელიქვიები, უმრავლეს შემთხვევებში, ჯვრებსა და ხატებს იყო დასვენებული. მაგ., ცნობილია, რომ ვახტანგ გორგასლის მიერ იერუსალიმიდან ჩამოტანილი ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები ნიქოზის ტაძარში ჯვარ-რელიქვარიუმში იყო მოთავსებული, გოლგოთის ჯვრის ნაწილები იყო ასევე დაბრძანებული დიდ ჯვარში, რომელიც სვეტიცხოველში იყო აღმართული¹⁰³, რელიქვარიუმებია საკურთხეველისწინა ჯვრები, რომლებსაც სანაწილეები „ქედებსა“ ან საკუთრივ ტანში აქვთ მოწყობილი (მაგ., XI ს-ის კაცხის, ან XVI ს-ის სადგერის – იგივე ჩხარის ჯვრები)¹⁰⁴; ჯვარი-რელიქვარიუმების ნიმუშებია თამარ მეფის სამკერდე ჯვარი (XII-XIII სს.) ან კახეთის მეფისა და ქორეპისკოპოსის კვირიკე II-ს დაკვეთილი ჯვარი-სანაწილე (X ს.), რომელიც ხახულის კარედ ხატზეა დამაგრებული¹⁰⁵; ასეთია ფერწერული ხატი-რელიქვარიუმი ჯვარცმის გამოსახულებით მესტიის მუზეუმიდან (XI-XII სს.)¹⁰⁶, სილიხანის დაკვეთილი ოთხსცენიანი ფერწერული სანაწილე-ხატი ამავე მუზეუმიდან (XIII ს.)¹⁰⁷,

ტორისხოვს, გვ. 406.

98 N. Ševčenko, *The Limburg Staurothek*, გვ. 289-294.

99 E. Thunø, *Image and Relic*, გვ. 17-23.

100 B. Hostetler, *The Function of text*.

101 ამგვარი დაკვეთების არ არსებობა ვფიქრობ, დამოკიდებულების გამოხატულებას უფრო ჰგავს. განსაკუთრებული კეთილდღეობის ხანაშიც კი ჩვენში არა სადღესასწაულო რელიქვარიუმებს, არამედ ძვირფას ხატებსა და ჯვრებს ქმნიდნენ. მაგ., XI ს-ის ვერცხლის მოქროვილის საკურთხეველისწინა ჯვარი მესტიიდან, რომელიც წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებითაა შემკული, ან ამავე ხანის კაცხის საკურთხეველისწინა ჯვარი საუფლო დღესასწაულებით, ან ზარზმის, ე.წ. ლაკლაკიძის ღმრთისმშობლის ხატი, რომლის რთული იკონოგრაფიული პროგრამა, როგორც ქრისტოლოგიურ ისე მარიოლოგიურ სცენებს მოიცავს, XII ს-ის ხახულის კარედი, ანისხატი და ა.შ.

102 C. Hahn, *The Voices of the Saints*, გვ. 20-31. დიმიტრი თუმანიშვილის ცნობით, ასეთი „მოლაპარაკე“ რელიქვარიუმი, რომელშიც წმ. ნიკოლოზის მკლავი იყო დაბრძანებული, ოდესღაც ნიკორწმინდაში ინახებოდა. თუმცა სად იყო ეს სანაწილე დამზადებული ან სად არის ის დღეს, უცნობია.

103 Г. Чубинашвили, *Памятники тина Джвари*, Тб., 1948, გვ. 80-82; N. Chichinadze, *The True Cross Reliquaries*, გვ. 27-49.

104 დიმიტრი თუმანიშვილი მიიჩნევს, რომ ჩვენშიც, მსგავსად დასავლური ტრადიციისა, საკურთხეველისწინა ჯვრებთან მცირე მსახურებანი აღესრულებოდა (იხ. დ. თუმანიშვილი, საკურთხეველისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისთვის (მასალები და შენიშვნები). *საქართველოს სიძველენი*, 17, 2014, გვ. 144-160). გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, რომ ასეთი ჯვრების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სწორედ მათში დაბრძანებული სიწმინდეები განსაზღვრავდა, რადგან მრევლს არა მხოლოდ ტაძრის შუაგულში აღმართული ჯვრის, არამედ მათში დაბრძანებული სიწმინდეების თავყანისცემის შესაძლებლობაც ეძლეოდა, საკურთხეველისგან განსხვავებით, სადაც მხოლოდ დღთისმსახურთა შესვლა იყო ნებადართული. იხ. Г. Чубинашвили, *Памятники тина Джвари*, გვ. 80.

105 ლ. ხუსკივაძე, *ხახულის კარედი ხატი*, თბ., 2007, გვ. 16, ტაბ. 19, 20.

106 ნ. ჭიჭინაძე, *შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა*, თბ., 2011, გვ. 97-98, ტაბ. 5, 6.

107 იქვე, გვ. 102, ტაბ. 16.

მაცხოვრის მოჭედული ფერწერული ხატი-სანაწილე მოწამეთადან, რომელიც დაჭრილის ნაწილებისთვის იყო განკუთვნილი (XII-XIII სს.), მაცხოვრის ჭედური ხატი-რელიქვარიუმი წაღწევიდან (X ს.)¹⁰⁸, დომენტი კათალიკოსის დაკვეთით შემკული 88 ნაწილიანი ხატი, რომელიც უწინ სვეტიცხოველში ყოფილა დაბრძანებული¹⁰⁹ და ასევე რიგი მრავალნაწილიანი ხატებისა, რომლებიც, მათში დაბრძანებული ნაწილების ჩამონათვალით, ქართულ სიძველეთა თითქმის ყველა ნუსხებშია მოყვანილი¹¹⁰.

არსებული მაგალითები გვიჩვენებს, რომ საქართველოში რელიქვიებისა და ჯვარ-ხატების კულტი ძალზე მჭიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული¹¹¹. ჯვრებმა და ხატებმა ჩვენში თითქოს იტვირთა რელიქვიათა ფუნქცია და შესაძლოა, ის ნაწილობრივ გადაფარა კიდევ სწორედ ჯვარი და ხატი ათვალსაჩინოებდა ხელულად იმ წმინდანთა მყოფობას, ვისი ნაწილებიც ამ ხატებში დაფარულად იყო დაბრძანებული¹¹².

მოყვანილი მაგალითების და ისევ ბაქარის მეფედ დალოცვის წესის გათვალისწინებით, უსაფუძვლო არ მეჩვენება იმის ვარაუდიც, რომ ქართველ მეფეთა კუთვნილი ძელი ცხორებისად, რომელიც მატრიანებში წოდებულია „მცველად და მფარველად მეფეთა სკიპტრისა“¹¹³ ანუ მფარველია სამეფო ხელისუფლებისა, რომელსაც სკიპტრა განასახიერებს, „რომელ არს სკიპტრა და ჯაჭუ-ჭურ მეფეთა“¹¹⁴ ანუ სამეფო ინსიგნიას წარმოადგენს და მეფეთა დამცავ ფარად, ჯავშნად მოიაზრება, ძელი ცხორებისა, რომელიც წინ მიუძღვოდა მეფეს ბრძოლისას¹¹⁵ თუ სხვადასხვა საერო და საეკლესიო

108 Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, გვ. 579-584.

109 ნ. ბურჭულაძე, სანაწილე ხატი სვეტიცხოველიდან საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში. *სვეტიცხოველი*, სამეცნიერო კონფერენციის (8-9. X. 2017) მოხსენებათა კრებული, თბ., 2018, გვ. 56-63.

110 იხ. მაგ., ექვ. თავაძის *არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, წიგნი პირველი, ტფ., 1907 და წიგნი მეორე, ტფ., 1914; ა. ნატროშვილის *Мухом и его собор Свети-Цховели* და სხვ.

111 რელიქვიის სასწაულებრივი ძალა წმინდანის ხატის მეშვეობით თვალსაჩინოვებულად, ხატი კი რელიქვიისგან მის რეალურობას ითვისებდა და ასეთნაირად აცოცხლებდა. წმინდანის ხელული გამოსახულება მის მუდმივ მყოფობას უზრუნველყოფდა, მყოფობა კი სასწაულმოქმედების ძალას მატებდა მის რელიქვიას. მოგვიანებით ბიზანტიაში რელიქვიებისა და ხატების კულტი ერთმანეთს დაშორდა და ხატმა დამოუკიდებლად განაგრძო არსებობა. Х. Белтинг, *Образ и культ*, გვ. 79; G. Vikan, *Relics and Icons*, 1988.

112 ამ მხრივ ადგილობრივი ტრადიცია ბიზანტიურისგან არ სხვაობს. ჯვარ-ხატებში წმინდა ნაწილების მოთავსების უამრავი ბიზანტიური ნიმუშის მოხმობაა შესაძლებელი. უბრალოდ, არსებული მასალა გვიჩვენებს, რომ ტრადიციულ რელიქვარიუმებთან შედარებით, საქართველოში სანაწილე ჯვრებისა და ხატების ხევედრითი წილი გაცილებით უფრო დიდია. ამის გათვალისწინებით, გამომდინარე, რომ სწმინდეთა „დაფარვის“ ხატმებრძოლებს შემდგომი ხანის ბიზანტიური კონცეფცია, რომელზეც ბ. პენჩევა მიანიშნებს (იხ. სქოლიო 35), საქართველოში კიდევ უფრო მეტად ყოფილა განვითარებული, რადგან საეკლესიო ცოდნის გარეშე, იმის განსაზღვრა, რომ ჯვარი ან ხატი რელიქვარიუმი, მხოლოდ მისი გარეგნული მახასიათებლებით შეუძლებელია, მაშინ როდესაც რელიქვარიუმი თავისთავად მიგვანიშნებს, რომ მასში წმინდა ნაწილებია დაბრძანებული.

113 *ქართლის ცხოვრება*, ისტორიანი და აზმანი, ტ. II, გვ. 38.

114 *იქვე*, გვ. 69.

115 მამუკა წურჭუშია მიიხსენებს, რომ ბრძოლებში ძელი ჭეშმარიტის მონაწილეობის წესი დავით აღმაშენებლის ხანაში დადგინდა და ის XII საუკუნისა და XIII საუკუნის I ნახევრის განმავლობაში მუდმივად აღესრულებოდა მის შთამომავალთა მიერ. ეს უდიდესი რელიქვია მიუძღვოდა დავით აღმაშენებლის ღამსჯარს 1121 წელს დიდგორის ბრძოლაში, 1161 წელს გიორგი III-ს ანისისთვის გამართული ბრძოლისას, 1195 წელს თამარის ღამსჯარს შამქორის ბრძოლაში. ძელი ჭეშმარიტით დალოცა თამარმა თავისი ჯარი 1202 წელს ბასიანის ბრძოლის წინ და ა.შ. მკვლევარის მოსაზრებით, საქართველოში დამკვიდრებული ტრადიცია ბიზანტიურს ეფუძნებოდა, თუმცა უფრო მეტად უახლოვდებოდა იერუსალიმის სამეფოში ფრანკების მიერ დადგენილ წესს. ქართულ სამხედრო კამპანიებში გოლგოთის ჯვრის ნაწილების მნიშვნელობაზე იხ. Mamuka Tsurtsumia, *The True Cross in the Armies of Georgia and the Frankish East. Crusades*, v.12, 2013, გვ. 91-102. საბრძოლო მოქმედებებისას ძელი ჭეშმარიტის გარდა, სხვა რელიქვიების მონაწილეობა ჩვენში თითქოს არსად გვხვდება. განსხვავებულ სურათს გაედევნება თვალის ბიზანტიაში. სხვადასხვა დროის ბრძოლებში იქ სხვადასხვა რელიქვიები მონაწილეობდა. მაგ., მანუელ I კომნენოსისა

ცერემონიების დროს¹¹⁶ და მეფედ კურთხევისას ქართველ მეფეთა უმნიშვნელოვანესი ინსიგნიის – ხმლის „დალოცვაშიც“ მონაწილეობდა¹¹⁷, არ იყო უბრალო სალიტანიო ჯვარი, როგორც ამას ივანე ჯავახიშვილი და სიმონ ყაუხჩიშვილი განმარტავენ¹¹⁸, არამედ ჯვარი-რელიქვარიუმი, რომელშიც ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები იყო დაბრძანებული. უფრო სარწმუნო მეჩვენება მეფე და მისი ძალაუფლება არა ჩვეულებრივი, თუგინდ განსაკუთრებულად პატივგებული ჯვრით, არამედ უშუალოდ ქრისტეს მიერ ყოფილიყო კურთხეული, რადგან მაცხოვრის ხორციელი ნაწილების არ არსებობის გამო, სწორედ ძელი ჭეშმარიტი იქცა მის ნივთიერ განსახიერებად და სწორედ ის დაუკავშირდა და გაიგივდა საიმპერატორო ძალაუფლების ძლევამოსილებასთან. ასე იყო მთელ ქრისტიანულ სამყაროში და საეკლესიო, საქართველო ყოფილიყო ამ რიგიდან გამონაკლისი¹¹⁹. ასეთნაირად კი გამოდის, რომ ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში მეფეთა დალოცვაში მონაწილე წმ. ნინოს ვახის ჯვარი ანუ ეროვნული სიწმინდე, XII-XIII საუკუნის კურთხევის რიტუალში საერთოქრისტიანული უდიდესი სიწმინდით – ძელი ჭეშმარიტით ყოფილა ჩანაცვლებული.

რელიქვიების თაყვანისცემის, ერთი მხრივ, საყოველთაო, მეორე მხრივ კი, რამდენადმე „დაფარული“ ხასიათი, მათი ხელოვნების ნიმუშებში გათვალსაზრისების ტრადიციასეც

(1143-1180) და ისააკ II ანგელოზის (1203-1209) ლაშქარს ძელი ჭეშმარიტის ნაწილი მიუძღვოდა. ასეთნაირად ბიზანტიის იმპერატორები ქმნიდნენ კონსტანტინე დიდის ხატს, რომელიც პირველი იყო მათ შორის, ვინც ჯვრის ძალით გაიმარჯვა (იხ. H. A. Klein, *Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople. BYZAS*, 5, 2006, გვ. 79-99, სპ. გვ. 96); VII საუკუნეში სპარსელების წინააღმდეგ გამართულ საღმრთო ომში იმპერიის პალადიუმად იქცა და 586 წელს მესოპოტამიაში, მდ. არზამონზე და 622 წელს პერაკლე კეისრის ბრძოლებში მონაწილეობდა კამულიანას ხელთუქმნელი ხატი (იხ. X. Белтинг, *Образ и культ*, გვ. 73); პენენგების წინააღმდეგ 1089 წელს გამართულ ბრძოლაში ღმრთისმშობლის მავორიონით ბრძოლა აღექვი I კომნენოსი. ანა კომნენოსის ცნობით, იმპერატორს ცალ ხელში ხმალი, მეორეში კი შტანდარტით აღმართული მავორიონი ეპურა (იხ. B. A. Hostetler, *The Function of Text*, გვ. 75). ცნობილია ასევე, რომ დაცვა-მფარველობისთვის ბიზანტიელი მეომრები წმ. დიმიტრის საფლავიდან გადმოდენილ მირონს იცხებდნენ, ლაშქარი კი ზოგჯერ ვნების რელიქვიების განბანლით წყლით იკურთხებოდა. იხ. Ch. Walter, *Saint Demetrius The "Myroblytos" of Thessalonika, Studies in Byzantine Iconography*, London, 1977, გვ. 157-178; A. Лидов, *Церковь Богоматери Фаросской*, გვ. 63-105.

- 116 „დაჯდეს საედარსა თუსთა მამათასა აღპვრობითა და აღძღუანებითა ძელისა ცხოვრებისათა“; „და წარემართა დავით [სოსლანი], წარმძღუანელი ძელისა ცხოვრებისა და შემყრელი დროშისა სვანად მოკმარებულისა...“ (იხ. *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, ისტორიანი და აზმანი, გვ. 26, 68. „ამას ყოველსა თანა წარუძღუანე წმიდა ძელი ცხოვრებისა და მივეც დროშა ჩემი სვანი“ და ა.შ. იხ. ანდერძი წმიდისა მეფისა დავით აღმაშენებელისა, თელა ჟორდანი, *ქრისიკები*, ტ. II, გვ. 51 და ა.შ.
- 117 მეფედ კურთხევის განგების შესახებ იხ. ივანე ჯავახიშვილი, *ქართული სამართლის ისტორია, თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. VII, თბ., 1984, გვ. 149-158.
- 118 ი. ჯავახიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 152-153; *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, ლექსიკონი, გვ. 629.
- 119 ერთმნიშვნელოვნად რელიქვიებად განიხილავს წყაროებში მოხსენიებულ „ძელი ცხოვრებისა“-ს მ. წურწუშია და მიიხნევს, რომ საქართველოში მრავლად არსებობდა საწინამძღვრო ჯვრები, რომლებშიც ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები იყო დაბრძანებული. ამის დასტურად მკვლევარი ასახელებს საწინამძღვრო – ეპისკოპოს ილარიონის დაკვეთილ იშხნის (973), ბაგრატ III-ს კუთვნილ ცაიშის (1001-1008) და თამარის მმართველობისას შექმნილ, ბეთანიის მონასტრის კუთვნილ აჭის (1184-1213) ჯვრებს, რომლებზეც დატანილ წარწერებში ქტიტორები ძელი ცხოვრებისას მიმართავენ მფარველობისთვის (იხ. M. Tsurtsumia, *The True Cross in the Armies of Georgia*, გვ. 99, სქოლიო 20). მაგრამ საქმე ისაა, რომ ამ ჯვართაგან არც ერთია რელიქვარიუმი (იხ. Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, გვ. 55-59; თ. საქვარელიძე, *XII საუკუნის ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიიდან*, თბ., 1980, გვ. 14-15, 25-28). შესაბამისად კი გამოდის, რომ ქტიტორები ამ წარწერებში მიმართავენ არა უშუალოდ გოლგოთის ჯვარს, არამედ ჯვრებს, რომლებიც სიმბოლურად განასახიერებენ ამ დიდ სიწმინდეს. ამიტომაც ვვარაუდობ, რომ ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები მხოლოდ ქვეყნის უმნიშვნელოვანეს – სამეფო, საპატრიარქო, ამასთან კი იმ საზოლავო, ანუ სამხედრომთავრო ჯვრებში იყო დაბრძანებული, რომელიც ქართველთა მიერ გამართულ ბრძოლებში მონაწილეობდა.

აისახა. წმინდა ნაწილებს ჩვენში არც ისე ხშირად გამოსახავდნენ. არსებული მაგალითების უმრავლესობა კედლის მხატვრობის სხვადასხვა დროის ნიმუშებზეა შემორჩენილი, იკონოგრაფიული თემების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, თუმცა ტიპობრივად ძირითადად ერთ ჯგუფშია მოქცეული. ყველა მათგანი სხვადასხვა – ისტორიულ, ბიბლიურ თუ აპოკრიფულ ტექსტებს ეფუძნება და არსებითად, ილუსტრაციული ხასიათი აქვს. ამ თემების გამოსახვის სიხშირე და ქრონოლოგია განსხვავებულია. მაგ., ჩვენში მყარად გამოსახავდნენ იმ რელიქვიებს, რომელთა საქართველოში მყოფობის ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობდა. ასეთია ქართლის მოქცევისას დაკავშირებული, ეროვნული რელიქვიების – უფლის კვართისა და ცხოველი სვეტის გამოსახულებები. ეს რელიქვიები ქართული ეკლესიის ხატად ქცეული სვეტის ამადლების სასწაულის სცენად არის ხოლმე წარმოდგენილი, როგორც ცალკე ისე წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლის ნაწილად და თითქმის მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში გვხვდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშებზე¹²⁰. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ყველაზე ადრეული მაგალითი მხოლოდ XIII საუკუნიდან შემოგვრჩა (დავითგარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის სადიაკვნეს მოხატულობის II ფენა), გამართული იკონოგრაფიული სქემა იმას უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ასეთი გამოსახულებები, სავარაუდოდ, მანამდეც არსებობდა. შესაძლოა საქართველოში წმ. ელია წინასწარმეტყველის ხალენის დაფლვის გადმოცემას უკავშირდებოდეს ისიც, რომ X-XIII საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში საკმაოდ ხშირად გვხვდება მისი ამადლებისა და წმ. ელისესთვის ხალენის გადაცემის ეპიზოდი (მაგ., დავითგარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის სადიაკვნე, ხახული, იშხანი, ტიმოთესუბანი, ახტალა, კირანცი), ამასთან კი მისი ცხოვრების ციკლი (ახტალა, XIII ს-ის II ნახ.), რომელიც ბიზანტიურ ხელოვნებაშიც კი იშვიათობას წარმოადგენს¹²¹. ქართულ მხატვრობაში IX საუკუნეში ჩნდება, XII, XIII საუკუნეებში კი ასევე მყარად მკვიდრდება ქრისტიანული სამყაროს ისეთი დიდი რელიქვიის გამოსახულება, როგორცაა ხატი განკაცებისა, რომლის საქართველოში მყოფობის შესახებ ცოდნას ჩვენში ასევე ძალზე ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს¹²². თუმცა არის სცენები, რომლებზეც გამოსახული რელიქვიების ისტორია, რამდენადაც ცნობილია, საქართველოს არ უკავშირდება. ამ გამოსახულებებმა მხოლოდ თითო-თითო ნიმუშით მიაღწია ჩვენამდე. ასეთია წმ. იოანე ნათლისმცემლის ხატისებრი გამოსახულება, ღანგარზე დაბრძანებული თავით (კირანცი, XIII ს-ის II ნახ.), რომლის წარმოშობას მკვლევარები წინამორბედის

120 მაგ., დავითგარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის სადიაკვნეს მოხატულობა (XIII ს-ის დას.); ანისის ტიგრან ჰონენცის ტაძრის მოხატულობა (XIII ს-ის II ნახ.); სვეტიცხოვლის ტაძრის ცხოველი სვეტის მოხატულობა (1678-1688წწ.); ვაზის ჯვრის მოჭდილობა (1724 წ-მდე); ბოდბის მოხატულობა (1823წ.); კათალიკოსთა დომენტი II-ის, ანტონ I-ის, დომენტი III-ის, ბესარიონის საბეჭდავები; სამთავროს მცირე ეკლესიის მოხატულობა (XIX ს.); დომენტი III-ის სადღესასწაულის მინიატიურა (1718წ.); გვიანი შუა საუკუნეების ხატები და ა.შ..

121 A. Lidov, *The Mural Painting of Akhtala*, M., 1991; მისივე, *Росписи монастыря Ахтала, история, иконография, мастера*, M., 2014; Е. Привалова, *Роспись Тимотеусбани*, Тб., 1980; მ. ბულია, მ. ჯანჯალია, კირანცის მოხატულობა და XIII საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრული ტენდენციები, კრებულში: *ქართული საეკლესიო მემკვიდრეობა ჩრდილოეთ სომხეთში*, 2017, გვ. 160-204.

122 საკვირველია, რომ წმ. დავით გარეჯელის მიერ წმინდა მიწიდან ჩამოტანილი, იერუსალიმის მაღლის 1/3-ის დამტვევი ქვა, რომელმაც გარეჯში სხვადასხვა კონფესიის წარმომადგენელთა მრავალსაუკუნოვანი პილიგრიმობის ტრადიცია განსაზღვრა, „ვინაიდან სამგზის აქა ლოცვა მიესწორების ერთგზის იერუსალიმსა მისვლასა“ (*ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 210), არც მისი ცხოვრების ციკლში და არც ცალკე გამოუსახავთ როდესმე. უდაბნოს მონასტრის სადიაკვნეს მხატვრობაში ჩართულია მხოლოდ წმ. დავითის იერუსალიმს მიბრძანებისა და დაბრუნების ეპიზოდები, რომლებშიაც წმ. მამა მხარზე გუადრაკით არის გამოსახული. უნდა ვიგულისხმეთ, რომ მაღლის ქვა ამ გუადრაკშია დაბრძანებული. იხ. ხ. სხირტლაძე, ე. ისტომონდი, წმ. დავით გარეჯელის ციკლი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს მოხატულობაში: ახალი მონაცემები და დასკვნები. *საქართველოს სიძველენი*, №2, 2002, გვ. 28-50.

თავის მესამედ პოვნას და IX საუკუნეში პონტოს კომანიდან კონსტანტინოპოლში გადმობრძანებას უკავშირებენ. ან მსახურება აღთქმის კიდობანთან (ლიხნე, XIV ს.)¹²³ – იკონოგრაფიული თემა, რომელიც ჩვენში პალეოლოგოსთა ხანაში ჩნდება და ბიბლიური პირველსახეებისადმი თავისი დროისთვის დამახასიათებელ ინტერესს ასახავს და ა.შ. მოყვანილ გამოსახულებათა ნაწილი (სვეტის სასწაული, პირი ღმრთისა) ჩვენში საფუძვლიანად არის შესწავლილი¹²⁴, ზოგის ისტორია და იკონოგრაფიული ტიპი კი ბიზანტინისტური კვლევებიდანაა კარგად ცნობილი. ამიტომ ყურადღება მინდა შევაჩერო მხოლოდ იმ რამდენიმე იშვიათ ნიმუშზე, რომლებიც საქართველოს ისტორიის კონკრეტულ მოვლენებს უკავშირდება ან თავისი ეპოქის ზოგად ტენდენციებს ასახავს.

* * *

რელიქიებთან დაკავშირებული ნიმუშების მოხილვის საფუძველზე, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ იკონოგრაფიული თემების მთელი სეგმენტი, რომელიც ბიზანტიურ ხელოვნებაში ფართოდ იყო გავრცელებული და რელიქიებთან დაკავშირებულ საერო თუ საეკლესიო სადღესასწაულო ცერემონიებს ან წმინდა ნაწილებისადმი მიძღვნილ მსახურებებს ასახავს, საქართველოსთვის საერთოდ უცნობია. თუმცა, ქართულ მხატვრობაში შემორჩენილი ერთი სცენა, რომელზეც დიმიტრი თუმანიშვილმა მიმანიშნა, ამგვარ დასკვნას რამდენადმე ეჭვქვეშ აყენებს.

ეს ოშკის ტაძრის სამხრეთი აფსიდის დასავლეთ ნაწილში შემორჩენილი, მოხატულობის 1036 წლით დათარიღებული ფენის ფრაგმენტებია, რომლებზეც მარჯვნივს მძიმე, უმარავანდო ადამიანების ორი დიდი ჯგუფია გამოსახული (სავარაუდოდ, სცენის მთავარი ნაწილი სწორედ მათგან მარჯვნივ უნდა ყოფილიყო განთავსებული) (სურ. 1). მათ ზემოთ ორი ნაგებობის ფრაგმენტია, რომელთაგან მარჯვენა, როგორც თავისი არქიტექტურული ფორმებით, ისე წარწერით, ბანას საკათედრო ტაძართან არის გაიგივებული.

მკვლევართა მიერ ეს ფრაგმენტები სხვადასხვაგვარად არის ინტერპრეტირებული, თუმცა ყველა თანხმდება, რომ ეს მეფე ბაგრატ IV-სთან დაკავშირებული ისტორიული მოვლენა უნდა იყოს. მაგ., ვახტანგ ჯობაძე მიიჩნევს, რომ აქ შესაძლებელია ასახული იყოს 1021-1022 და 1027-1028 წლებში ტაოში გამართული ქართულ-ბიზანტიური ომის რომელიმე ეპიზოდი ან ბაგრატ IV-ის მეფედ კურთხევა (1027) ან ამავე მეფისა და ბიზანტიის იმპერატორის რომანოს არგიროსის ძმისშვილის ელენეს ქორწილი (1032),

123 ლ. შერვაშიძე, *Средневековая монументальная живопись в Абхазии*, Тб., 1980, გვ. 67.

124 სვეტიცხოველზე იხ. ვ. ბერიძე, მცხეთის კათედრალის „სვეტიცხოველი“ და ქართლის მოქცევის სიუჟეტები მის ფრესკებში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის *მოამბე*, XV-B, 1948, გვ. 135-164; ს. ბარნაველი, *საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები*, თბ., 1965, გვ. 123-154; ა. ბაქრაძე, მასალები ქართული სფრაგისტიკის ისტორიისათვის (საკათალიკოსო ბეჭდები), *საქართველოს ეფოდალური ხანის ისტორიის საკითხები*, II, თბ., 1972, გვ. 109-119; N. et M. Thierry, *L'église Saint-Gregoire de Tigran Honenc' á Ani (1215)*, Paris, 1993, გვ. 60-62; მ. ჯანჯალია, *წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში*, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 1994, გვ. 18-51, შენიშვნა 110, 111; მისივე ბოდბის ტაძრის კვადრის მოხატულობა და მისი ლიტურგიული წყაროები. *მაცნე*, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, 3, 1990; ნ. ჩიხლაძე, სვეტიცხოველის მოხატულობანი. *სვეტიცხოველი*, 2010, გვ. 251-254; ხ. სხირტლაძე, წმინდა ნინოს ცხოვრების ციკლი მრავალმთის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკონის მოხატულობაში, საისტორიო კრებული, *წელიწადულო*, 1, 2011, გვ. 344-38; ნ. ჩიხლაძე, ეკლესიის დაფუძნების სცენა ცხოველმყოფელი სვეტის მოხატულობაში. *სვეტიცხოველი*, სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა კრებული, თბ., 2018, გვ. 84-93. პირი ღმრთისაზე იხ. ქ. მიქელაძე, „ხელთუქმნილი ხატის“ გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 3, 1991, გვ. 210-222; ხ. სხირტლაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, თელოვანის ჯვარბატოსანი*, თბ., 2008, გვ. 35-55; E. Gedevanishvili, *The Holy Face and its Representation in Georgian Medieval Art*. Iconografica, V, Firenze, 2006.

რომელიც, ისევე როგორც ბაგრატის მეფედ კურთხევა, ბანას ტაძარში გაიმართა¹²⁵. ბაგრატ IV-ის მეფედ კურთხევა და მის ჯვრისწერას უკავშირებს ამ ფრაგმენტებს ნიკოლ ტიერი¹²⁶. მეფის ქორწინების ცერემონიალსა და უფლის სამსჯავლის სახეიმო მიგებებას, ამასთან კი მომავალი მეფის ბიზანტიიდან საქართველოში ჩამოსვლასა და ქვეყნის სამხრეთ საზღვრებთან მის დახვედრას არ გამოირიცხავს აქ ზაზა სხირტლაძე, თუმცა მიიჩნევს, რომ „სცენის ძლიერმა ფრაგმენტულობამ ამის შესახებ გადაჭრით რაიმეს თქმა შეუძლებელი გახდა“¹²⁷. თავს იკავებს სცენის დაკონკრეტებისგან მარიამ დიდებულები და მიიჩნევს, რომ ეს საერო შინაარსის ფრაგმენტები არ შეიცავს ისეთს არაფერს, „რაც ამ სცენის შინაარსის დაზუსტებას დაეხმარებოდა“, თუმცა ნათელია, რომ ის ამავე მეფის ქორწინების თანმდევ მოვლენებთან მათ კავშირს ემხრობა¹²⁸.

მართლაც ცხადია, რომ ოშკის სცენა არა რომელიმე რელიგიური შინაარსის სიუჟეტს, არამედ რაღაც მნიშვნელოვან ისტორიულ სადღესასწაულო ცერემონიას ასახავს, ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ვფიქრობ, მისი უფრო ზუსტი იდენტიფიცირება შესაძლებელია.

ის, რომ ამ ფრაგმენტებზე ბრძოლის ეპიზოდი არ არის გამოსახული დეტალურ განხილვას ვფიქრობ, არც საჭიროებს. რაც შეეხება მეფედ კურთხევას – უნდა აღინიშნოს, რომ საერო დანიშნულების ბიზანტიურ დასურათებულ ხელნაწერებში მეფედ კურთხევის გამოსახულებები, რომლებშიაც დამსწრეთა ხალხმრავალი ჯგუფებია წარმოდგენილი, მრავლად გვხვდება (მაგ., კონსტანტინე VII-ის თანამეფედ კურთხევა, მიქაელ I-ს დაგვირგვინება, ან ბასილი II-ის თანამეფედ კურთხევა სკილიცას ქრონიკების მინიატიურებზე) (სურ. 2,3). აი ის საეკლესიო იკონოგრაფიული სქემები, რომლებიც მეფედ კურთხევის ისტორიულ ცერემონიას გადმოგვცემს – ასეთია მაგ., დემეტრე I-ის კურთხევა მაცხვარიშის მოხატულობაში (XII ს), მით უფრო კი ის სცენები, რომლებიც ღმრთისაგან სიმბოლურ დაგვირგვინებას ასახავს – ასეთი კი ბიზანტიური და ქართული ნიმუშების უმრავლესობაა – საერო პირთა ჯგუფების, მარტივად რომ ვთქვათ, ხალხის მონაწილეობას საერთოდ არ ითვალისწინებს. როგორც წესი, ასეთ სცენებში არა ტაძართა, არამედ ნეიტრალურ ფონზე გამოსახული სიუჟერენი ფონტალურად დგას ან ქრისტესკენაა ვედრებად მიმართული, რომელიც მას აკურთხებს ან გვირგვინს ადგამს (სურ. 4-6)¹²⁹. ამასთან, თუკი სცენა ბანას ტაძარში გამართულ ცერემონიას წარმოგვიდგენს, გაუგებარია რისი მიმანიშნებელი უნდა იყოს მეორე ნაგებობა, რომელიც ბანას გვერდითაა გამოსახული?

ორი ტაძრის გამოსახულების არსებობა კითხვებს ბადებს ოშკის სცენის ბაგრატ IV-ის ქორწილად იდენტიფიკაციის შემთხვევაშიც, თუმცა უმთავრესი აქ მაინც სხვაა. უნდა აღინიშნოს, რომ მეფეთა ქორწილის ამსახველი იკონოგრაფიული თემა საქართველოსთვის საერთოდ უცნობია, თუმცა ბიზანტიაში ცერემონიის ისტორიული ტიპიც ფართოდ იყო გავრცელებული და სიმბოლურიც, ის რომელიც არა რეალურ რიტუალს, არამედ წყვილის ღვთისაგან კურთხეულობას ასახავს

125 ვ. ჯობაძე, ვედრების ოთხი თემა ოშკის ტაძარში, *ოშკის ტაძარი*, თბ., 1991, გვ. 54-66, სპ. გვ. 65-66.

126 N. Thierry, Peinture historiques d'Osk'i (T'ao). *Revue des Etudes géorgiennes et caucasiennes*, 2, 1986, გვ. 137, 146-148.

127 ზ. სხირტლაძე, *ოთხთა ეკლესიის ფრესკები*, თბ., 2009, გვ. 33-34.

128 მ. დიდებულები, შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში. *საქართველოს სოციალური*, 19, 2016, გვ. 32-79, სპ. გვ. 94.

129 მაგ., X ს. სპილოს ძეგლის ფირფიტა იმპერატორ კონსტანტინე VII-ს დაგვირგვინებით; მინანქრის ფილა იმპერატორ მიქაელ VII დუკასა და დედოფალ მარიამის გამოსახულებით (1076-1081 წწ.); მეფე როჯერ II-ის დაგვირგვინება პალერმოს მარტორანაში (1146-1151); გიორგი ლაშას კურთხევა ვარძიის ანანაურის ეკლესიაში ანდა იმავე მეფისა გარეჯის ნათლისმცემლის მთავარ ტაძარში, ასევე გარეჯის ქოლაგირში გამოსახული მეფეთა კურთხევის სცენა, იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ისა და მისი მეუღლის კურთხევა გელათის ჩრდილოეთი ეგვიტრის მოხატულობაში (XVI ს-ის დასაწყ.) და ა.შ.

(ამიტომაც ქორწინებისა და კორონაციის სიმბოლური სცენების გამოჯენა შეუძლებელია). მეტად მნიშვნელოვანი აქ ისაა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ქორწინება წყვილის ექპარისტოიულ კავშირს გამოხატავდა და ტაძარში სრულდებოდა¹³⁰, ყველა ეს გამოსახულება არა საეკლესიო დანიშნულების ნიმუშებზე, არამედ საერო შინაარსის მინიატურებზე (მაგ., იოანე სკილიცას ილუსტრირებული ქრონიკა)¹³¹ და საქორწილო რიტუალთან დაკავშირებულ ნივთებზე (ბეჭდებზე, ქამრებზე) ან საბეჭდავებზეა წარმოდგენილი¹³².

ამ მაგალითთა სხვადასხვაგვარობა გვიჩვენებს, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებაში ქორწინების ცერემონიის ამსახველი სცენებისთვის ერთი, დადგენილი იკონოგრაფიული სქემა არ შემუშავებულა. ასეთი სქემა ვერც იარსებებდა, რადგან რელიგიური შინაარსის სიუჟეტებისგან განსხვავებით, საერო გამოსახულებები ამგვარის არსებობას არც ითვალისწინებდა.

იოანე სკილიცას ქრონიკაში რამდენიმე ასეთი შინაარსის მინიატურაა ჩართული¹³³. როგორც წესი, სცენის ბირთვად პატრიარქის ან ეპისკოპოსის მიერ კურთხეულ მექორწინეთა წყვილი წარმოგვიდგება. ზოგ შემთხვევაში, მათ გვერდით გამოსახებიან იმპერატორი ან კარის რამდენიმე დიდებული, რომლებიც თვალს ადევნებენ ცერემონიას (სურ. 7, 8). გაცილებით უფრო მარტივი და სტანდარტიზებულია ის სცენები, რომლებიც სიმბოლურ ქორწინებას ასახავს. საიმპერატორო წყვილი ან მაღალი წოდების ნეფე-პატარძალი სადა ფონზე, მაკურთხეველი ქრისტეს ან ჯვრის აქეთ იქით არიან განთავსებულნი. ფიგურები ხან სრული ტანით, ხან კი მკერდამდეა გამოსახული (სურ. 9, 10)¹³⁴. ტიპობრივად ეს გამოსახულებები თითქმის არაფრით სხვაობს ბასილევსების იმ

- 130 J. Meyendorff, *Christian Marriage in Byzantium: The Canonical and Liturgical Tradition*. *DOP*, 44, 1990, გვ. 99-107; Z. A. Woodrow, *Imperial Ideology in Middle Byzantine Court Culture: The Evidence of Constantine Porphyrogenitus' s De Ceremoniis*, PHD Theses, Durham University, 2001, გვ. 148-157.
- 131 V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skilitzes*, გვ. 289-293.
- 132 მიიჩნევა, რომ მამაკაცებისთვის განკუთვნილი საიმპერატორო საქორწილო ბეჭდები კარის დიდებულებსა და სამხედრო ელიტას ეგზავნებოდა სადღესასწაულო მოვლენის აღსანიშნავად. იხ. M. Ross, *Catalogue of the Byzantine and early mediaeval antiquities in the Dumbarton Oaks collection. 2, jewelry, enamels, and art of the migration period*, Washington DC 1965, გვ. 56. თუმცა არსებობს მოსაზრებაც, რომ ამ ბეჭდებს, თანამედროვე რიტუალის მსგავსად, ქორწინების ცერემონიისას იყენებდნენ. იხ. G. Vikan, *Art and Marriage in Early Byzantium*. *DOP*, 44, 1990, გვ. 145-163. ასეთ ბეჭდებზე ხშირად ამოტივტივებულია წარწერა OMONOIA, რაც თანხმობას, ჰარმონიას ნიშნავს.
- 133 ასეთია მინიატურა, რომელიც თეოფილტოსისა და იმპერატორ თეოფილტოსის დის ქორწილს ასახავს და ბიზანტიურ ხელოვნებაში ქორწინების ისტორიული ცერემონიის ერთადერთ ილუსტრაციად მიაჩნეული. მინიატურაზე წარმოდგენილია თაღვან მოხარწობაში მოქცეული მექორწინეთა წყვილი, რომელსაც ეპისკოპოსი აგვირგვინებს. სცენის მარჯვნივ საყდარზე დაბრძანებული იმპერატორია გამოსახული, მარცხნივ კი სამეფო კარის რამდენიმე დიდბოხელი, რომელნიც თვალყურს ადევნებენ ცერემონიას. სხვაგვარ სქემას მიუყვება ამავე ხელნაწერის კიდევ ერთი სცენა, რომელზეც მიხეილ III მომავალ იმპერატორს ბასილი I-სა და ევდოკია ინგერინას აქორწინებს. იმპერატორი სცენის მარჯვენა მხარესაა გამოსახული, ცენტრში კი ფრონტალურად მდგომი წყვილია, რომელსაც მარცხენა მხარეს, ნაგებობის ფონზე გამოსახული ეპისკოპოსი აკურთხებს. კიდევ უფრო განსხვავებულ სქემას მისდევს ქრონიკების მინიატურა, რომელზეც რამდენიმე ისტორიული ეპიზოდია გაერთიანებული. აქ ჯერ კონსტანტინე IX მონომახის კონსტანტინოპოლში გემით ჩამოსვლაა გამოსახული, შემდეგ კი ტაძრის ინტერიერში მისი და დედოფალ ზოიას ჯვრისწერა. იხ. V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle*, გვ. 289-291.
- 134 მაგ., 437 წლის საბეჭდავი თეოდოსი II-ის შვილის ლუციონია ევდოქიასა და დასავლეთი რომის იმპერიის იმპერატორის ვალენტინიან III-ის ქორწილის გამოსახულებით, V-VI საუკუნეების ოქროს ქამარი, რომლის ერთ-ერთ მედალიონზე ქორწინებაა წარმოდგენილი, ან პულხერიასა და მარკიანეს ქორწილის აღმნიშვნელი 450 წლის საბეჭდავი, 491 წლის საბეჭდავი ანასტასიუსისა და არიანდეს საქორწილო ცერემონიით, ასევე რიგი საქორწილო ბეჭდებისა, რომლები V, VI, VII საუკუნეებითაა დათარიღებული და ა.შ. ბიზანტიურ საქორწილო ბეჭდებზე, მათ ფუნქციასა და გამოსახულებათა იკონოგრაფიაზე იხ. A. Walker, *Numismatic and Metrological Parallels for the Iconography of Early Byzantine Marriage Jewelry. The Question of the Crowned Bride*, in *Travaux et memoires*, 16,

პარადული პორტრეტებისგან, რომლებიც მრავლად გვხვდება ბიზანტიურ ხელოვნებაში (მაგ., კონსტანტინე IX მონომახი და დედოფალი ზოია პორფიროგენიტა აია სოფიაში, იოანე II კომნენოსი და დედოფალი ირინე იქვე, მანუილ III კომნენოსი ტრაპეზუნდელი მეუღლითურთ დიონისიოს მონასტრისთვის გაცემულ ქრიზობულაზე, კონსტანტინე პალეოლოგოსი და დედოფალი ირინე ე.წ. ლინკოლნის ტიპიკონის მინიატიურაზე და ა.შ).

ვინაიდან საქართველოში ქორწინების სცენებისთვის ადგილობრივი იკონოგრაფიული სქემა, როგორც ჩანს, საერთოდ არ შემუშავებულა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ოშკის ტაძარში გამოსახული სცენა, თუკი ის მართლაც ბაგრატ IV-ის ქორწილს ასახავს, ბიზანტიური მოდელების მიხედვით იქნებოდა გამართული. არადა თვალსაჩინოა, რომ არსებული ფრაგმენტები მნიშვნელოვნად სხვაობს ყველა იმ ნიმუშისგან, რომლებიც ზემოთ იყო მოყვანილი. და კიდევ ერთი – თუკი ეს სცენა ქორწილს ასახავს, რატომ არის ის გამოსახული ტაძარში, მაშინ როდესაც ყველა ბიზანტიური მაგალითი საერო დანიშნულების ნიმუშებზეა წარმოდგენილი?

ცხადია, ოშკის ფრაგმენტების ხასიათი, მათში ბანას ტაძრის გამოსახულების არსებობა, საგანგებო ზედწერილით, ისევე როგორც მოხატულობის ამ ფენის შესრულების თარიღი (1036), რომელიც ქრონოლოგიურად ძალზე უახლოვდება როგორც ბაგრატ IV-ის მეფედ კურთხევას (1027) ისე მის ქორწინებას (1032), სწორედ ამ მეფესთან დაკავშირებულ ისტორიულ ამბებთან იწვევს ასოციაციას. თუმცა, ვფიქრობ, ეს სატაძრო მოხატულობისთვის უფრო შესაფერისი და ფრაგმენტების იკონოგრაფიას მეტად მისადაგებელი ამბავი უნდა იყოს. ასეთად იმ სიწმინდეების სადღესასწაულო დახვედრის ცერემონია მესახება, რომლებიც ბაგრატ IV-ის მეუღლეს, ელენე დედოფალს გამოატანეს საქართველოში მზითვად მისმა მირონცხებულმა ნათესავებმა – უფლის სამსჭვალდი, დმრთისმშობლის სარტყლის ნაწილი, უფლის სერობის ლანგარი (საეკლესიო ტრადიცია ამ სიწმინდის შემოტანასაც ელენეს მიაწერს) და სასწაულმოქმედი ოქონის ხატი.

მართლაც სხვა მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენა, რომელიც სატაძრო მოხატულობასაც შეიძლება შეეფერებოდეს და მისი შესრულების თარიღსაც უახლოვებოდეს თითქოს არ ჩანს.

ასეთი შინაარსის სცენები ძალზე ფართოდ იყო გავრცელებული ბიზანტიურ, როგორც საერო ისე საეკლესიო ხელოვნებაში. მათი იკონოგრაფიული სქემა უკვე IV-V საუკუნეებში ჩამოყალიბდა და ეფუძნებოდა საიმპერატორო *adventus*-ს ანუ მიწიერი მმართველის ქალაქში ტრიუმფალური შემოსვლის ცერემონიის მოდელს, რომელიც თავის მხრივ, ზეციური მეუფის იერუსალიმში შესვლას უტოლდებოდა¹³⁵.

ამ სცენათა იკონოგრაფიული სქემა მნიშვნელოვნად არ სხვაობს ერთმანეთისგან – რელიქვარიუმის ან წმინდანის ნეშტიანი ლარნაკის მტვირთველ რამდენიმე ფიგურას ეგებებიან დამხვედურთა ჯგუფები, რომლებსაც წინ მეფე, პატრიარქი ან ეპისკოპოსი მიუძღვის. მოქმედება ტრადიციულად იმ ტაძართა ფონზე მიმდინარეობს, რომელშიაც ეს ნაწილები უნდა იყოს დაბრძანებული. ამ ტაძართა რაობა ზოგჯერ წარწერითაა დადასტურებული (სურ. 11-15)¹³⁶.

Mélanges Cecile Morrisson, Paris, 2010, გვ.849-863, ს. გვ. 851-852

135 Pierre Dufraigne, *Adventus Augusti, Adventus Christi: recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive*, Paris, 1994. ეს ცერემონიები ძველი აღთქმის კიდობნის გადატანასთან და დავით წინასწარმეტყველის ცეკვასთან არის ხოლმე გაიგივებული.

136 ადვენტუსის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეული ნიმუშია ტირის V საუკუნის სპილოს ძვლის ფირფიტა, რომელზეც კონსტანტინოპოლში წმ. სტეფანეს ნაწილების გადმოტანა, მათი დახვედრა და იმპერატორ თეოდოსი II-ის დის დედოფალ პულხერია ავგუსტას მიერ, საგანგებოდ 421 წელს აგებულ ტაძარში, აგიოს სტეფანოსში მათი დაბრძანების სადღესასწაულო ცერემონიაა გამოსახული. მიიხედავ, რომ ეს ფირფიტა წმ. სტეფანეს ნაწილებისთვის განკუთვნილი რელიქვარიუმის

ოშკის მოხატულობის ფრაგმენტებზე წარმოდგენილ ადამიანთა ჯგუფების განლაგება, მათი ცალ მხარეს მიქცევით დგომა, ვედრებად აპყრობილი ხელების მოძრაობითა და ოდნავ ზემოთ მიმართული მხერით ძალზე წააგავს დამხვეურთა იმ ჯგუფებს, რომლებიც ბიზანტიურ მაგალითებზეა აღბეჭდილი.

Adventus-ის ცერემონიაში მკვლევარები 3 ეტაპს გამოყოფენ: *synantesis* ანუ ნაწილების სადღესასწაულო დახვედრა; *propompe* ანუ ქალაქში სატრიუმფო სვლა; *apotesis* ანუ რელიქვარიუმში ან ტაძარში ნაწილების დაბრძანება¹³⁷. გამოსახულებებში ეს ეტაპები ხშირად ერთმანეთში იმდენად არის გადაზრდილი, რომ მათი განცალკევება და დიფერენცირება საკმაოდ რთულია. თუმცა, მოხატულობის ფრაგმენტების იკონოგრაფია და სცენის ფარგლებში მათი კომპოზიციური განლაგება მაფიქრებინებს, რომ აქ ამ ცერემონიის პირველი ორი ეტაპი – ანუ ნაწილების დახვედრა და სადღესასწაულო პროცესია უნდა ყოფილიყო გამოსახული.

ოშკის ფრაგმენტების *adventus*-ის ცერემონიად იდენტიფიკაცია, ისევე როგორც მათი გაიგივება ბაგრატ IV-სთან დაკავშირებულ ნებისმიერ ისტორიულ მოვლენასთან, იქნება ეს მეფედ კურთხევა თუ ქორწინება, ბადებს შეკითხვას თუ რატომ გამოსახეს ასეთი სცენა ოშკის ტაძარში და არა, მაგალითად, ბანაში, რომელშიც გაიმართა კიდევ ნახსენები ისტორიული მოვლენები, მით უფრო, რომ საიმდროოდ სწორედ ბანა წარმოადგენდა მნიშვნელოვან საეპისკოპოსო ცენტრს და ქართველ მეფეთა სამყოფელსა და სამარხავს¹³⁸.

სცენის ამგვარი ინტერპრეტაცია და მისი ოშკის ტაძარში წარმოდგენაც მხოლოდ მაშინ მიიღებს ლოგიკურ ახსნას, თუკი დავუშვებთ, რომ ოშკი, ისევე როგორც ამ ფრაგმენტებზე წარმოდგენილი სხვა ეკლესიები სიწმინდეთა დახვედრის ცერემონიათა რიგში იყო ჩართული. შესაძლოა მართებული იყოს ზ. სხირტლაძის ვარაუდიც, რომ

ფრაგმენტს წარმოადგენს (ცნობილია, რომ წმ. სტეფანეს ნაწილები იერუსალიმის არქივის-კოპოსმა თეოდოსის მიერ გაგზავნილი, უპოვართათვის დასარიგებელი დიდძალი ფულისა და გოლგოთაზე აღსამართი, თვლებით მოჭვილი, ოქროს ჯვრის სანაცვლოდ გაიღო. იხ. K. G. Holum, and G. Vikan, *The Trier Ivory*, pp. 115-133; J. Wortley, *The Trier Ivory Reconsidered*, გვ. 381-394); ასეთივე შინაარსისაა ბასილი II მენოლოგიუმის (X ს.) ერთ-ერთი სცენა, რომელზეც წმ. იოანე ოქროპირის ნაწილების სადღესასწაულო დახვედრაა გამოსახული. წმინდა მოციქულთა ტაძრის ფონზე გაშლილი სცენის ერთ მხარეს წმინდანის ნეშტიანი კუბოს მტვირთველები არიან გამოსახულნი, მეორე მხარეს კი მათ დასახვედრად გამოსული იმპერატორი თეოდოსი II, პატრიარქი პროკლე და სასულიერო პირთა გუნდი. მენოლოგიუმში ასეთი შინაარსის კიდევ არაერთი სცენაა ჩართული (მაგ., წმ. ტიმოთეს, ანასტასიუსის, იგნატიოს ანტიოქიელის, კლიმენე რომის პაპის ნაწილების გადმოტანა-დახვედრა და ა.შ. იხ. N. Patterson Ševčenko, *Menology of Basil II*, გვ. 1341-1342; *The Glory of Byzantium*, no.55, გვ. 100-101); იოანე სკილიცას ქრონიკის (XII ს.) მინიატიურებზე წარმოდგენილია კონსტანტინოპოლის მოციქულთა ტაძარში მიხეილ III-ის ნაწილების გადმოტანა (*Madrid Bibl.Nac. Vitr. 26-2, Fol. 106v*) და პატრიარქ სტეფანე I-ისა და იმპერატორ ლეო VI-ს ძმის ალექსანდრეს მიერ მათი შეგებება. ამავე ხელნაწერშია ჩართული ასევე წმინდის სავედრებელი ლიტანიის ამსახველი სცენა, რომელზეც იმპერატორ მიხეილ IV პაფლაგონის ძმების წმინდა ნაწილებიან პროცესიას ადამიანთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფი ეგებება. წარწერა გვაუწყებს, რომ იოანე წმინდა მანდილიონს მოაბრძანებდა, დიდი დომესტიკოსი კონსტანტინე – ავგაროზის მიერ ქრისტესადმი მიწერილ წერილს, პროტოვესტიარიოსი გიორგი არდაგს (V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle*); წმინდა მარკოსის ნაწილების დახვედრის ცერემონიას ეხვდებით ვენეციის სან მარკოს მოზაიკაზე, რომელზეც უზარმაზარი ტაძრის ფონზე ვენეციის დოჟებისა და დამხვეურთა მრავალრიცხოვანი გუნდებია გამოსახული; წმ. გრივალ ნახიანხელის ნაწილების გადატანა წარმოდგენილი სტარო ნაგორიჩინოს (1316-1318) მოხატულობაში; კონსტანტინოპოლში პირველდიაკვან სტეფანეს ნაწილების გადმოსვენებაა ეჩაში (1309-1315) და ა.შ. იხ. T. Dale, *Pictorial Narratives of the Holy Land and the Myth of Venice in the Atrium of San Marco*, in *The Atrium of San Marco in Venice: the genesis and medieval reality of the genesis mosaics*, Berlin, 2014, გვ. 247-269.

137 K. G. Holum, and G. Vikan, *The Trier Ivory*, გვ. 115-133; Ch. Walter, *Art and Ritual*, გვ. 144-163.

138 ბატონიშვილი ვახუშტი, *აღწერა*, გვ. 683; რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, *ბანას ტაძარი. შესწავლისა და რეკონსტრუქციის საკითხები*, თბ., 1989, გვ. 5-6; ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბ., 2007, გვ. 97.

ბანას მარჯვნივ კიდევ ერთი, მესამე, თავად ოშკის ტაძარი იყო გამოსახული. ოღონდ გამოსახეს ეს ტაძრები, სავარაუდოდ არა იმიტომ, რომ მათ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა „ქვეყნის სამეფო კარის პოლიტიკურ სარბიელზე“¹³⁹, არამედ იმიტომ, რომ მათ, ბიზანტიური წესის მიხედვით, იმ მონასტრებზე უნდა მიენიშნებინა, რომლებშიაც რელიქვიების დაბრძანება იყო განზრახული¹⁴⁰. არც ისაა გამორიცხული რელიქვიების საბოლოო დაბრძანება ერთ რომელიმე ტაძარში ყოფილიყო გადაწყვეტილი, თუმცა მანამდე სადღესასწაულო ცერემონიას ტაოს სხვა მნიშვნელოვანი ეკლესია-მონასტრებიც მოეწეო. ბიზანტიურ წერილობით წყაროებში იმპერატორის, სამღვდელთა, სამეფო კარის დიდმოხელეთა თუ ხალხის მონაწილეობით რელიქვიების საპატივცემულო არაერთი, ისეთი რთული, მრავალკომპონენტური რიტუალია აღწერილი, რომლებშიც მნიშვნელოვან ტაძართა მთელი რიგია ხილვით ჩართული¹⁴¹.

ცხადია, პირველი რანგის რელიქვიები, რომლებიც რომანოს არგიროსმა კეთილგანწყობის ნიშნად, ელენეს ხელით გამოეზავნა საქართველოში, ხანგრძლივი ომის შემდეგ, იმპერიის მშვიდობიანი ზრახვების მნიშვნელოვან გამოხატულებას წარმოადგენდა და, ვფიქრობ, ამ სანუკვარი მშვიდობის სიმბოლოდ გამოსახეს კიდევ ოშკის ტაძარში ქართული ტრადიციისთვის ეს სრულიად უცხო სცენა. როგორც ჩანს, ამ ამბავს არ დაუკარგავს აქტუალურობა ოშკის მოხატვის დროისთვის, ანუ განვითარებული მოვლენებიდან რამდენიმე წლის შემდეგაც, როდესაც ტაოს

139 იხ. ზ. სხირტლაძე, *ოთხთა ეკლესიის ფრესკები*, გვ. 34. მეორე ტაძრის გამოსახულებას მკვლევარი ოთხთა ეკლესიად მიიხსენებს.

140 ამგვარი წესის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ღმრთისმშობელთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი სიწმინდეების – წმ. ლუკა მახარებლის დაწერილი ღმრთისმშობელ ოდიგიტრიას ხატის, მარიამის რძის, მისი თითისტარის და სპარგანას ანუ ჩვილი ქრისტეს სახვევების გადმოტანა და დაბრძანება კონსტანტინოპოლის სამ უმნიშვნელოვანეს მონასტერში – ოდიგიტრიაში (იგივე იდიგონში), ბლაკერში და ხალკოპრატონში. სამივე მონასტრის დაფუძნებას, ისევე როგორც ამ რელიქვიების გადმოტანას გადმოცემა თეოდოსი II-ის დის, მარკიანეს მეუღლისა და ორივეს თანამოსაყდრის – პულხერია ავგუსტას სახელს უკავშირებს. J. Wortley, *The Marian Relics at Constantinople. Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 45, 2005, გვ. 171-187, სპ. გვ. 171-172.

141 მაგ., 944 წელს მანდილიონის კონსტანტინოპოლში შემობრძანება ღმრთისმშობლის მიძინების დღესასწაულს დაემთხვა, ამიტომ ის ჯერ ბლაკერნის მონასტერში დააბრძანეს, სადაც ღმრთისმშობლის მთავარი რელიქვიები ინახებოდა, მეორე დღეს კი ზღვით შემოატარეს კონსტანტინოპოლს და ოქროს ჭიშკრიდან შეაბრძანეს დედაქალაქში, სადაც ჯერ აია სოფიას ტრაპეზზე დააბრძანეს, შემდეგ, სირიოტრიკლინოსის საიმპერატორო საყდარზე, და ასეთიანაირად საიმპერატორო ხელისუფლება აკურთხეს და მხოლოდ შემდეგ გადაიტანეს ფაროსის ეკლესიაში. ასე გაიმეორეს ბიზანტიელებმა ის პროცესია, რომელიც ედესაში გაიმართა 544 წელს, როდესაც ხოსროს ლაშქრისგან თავის დასაცავად მანდილიონი ქალაქის გაღვაწის შემოატარეს. ცერემონიათა წიგნში აღწერილია ასეთი პროცესიები ძელი ჭეშმარიტის მონაწილეობითაც. დიდმარხვის მესამე კვირას გოლგოთის ჯვრის ნაწილები საყოველთაო თავყანისცემისთვის სკეოფილაკიონიდან ნეას ეკლესიაში გადააქონდათ, შემდეგ მათ ტაძრის გაღვრვაში ათავსებდნენ, სადაც იმპერატორი ეთაყვანებოდა. შემდეგ ნაწილებს ყოფდნენ - ერთ ნაწილს ნეაში აბრუნებდნენ, და ის ეკლესიაში შემდგომი თავყანისცემისთვის რჩებოდა, მეორე ნაწილი კი სადღესასწაულო მსვლელობით სასახლის სხვა სათავსში გადააქონდათ, სადაც მას კარის მოხელეები სცემდნენ თავყანს. ამის შემდეგ ნაწილი ავიოს სტეფანოსში გადააქონდათ, მეორე დილით კი აია სოფიაში მიაბრძანებდნენ, სადაც ის კვირის ბოლომდე რჩებოდა საყოველთაო თავყანისცემისთვის. კვირას, სადღესასწაულო მსვლელობით მას საიმპერატორო სასახლეში აბრუნებდნენ და საბოლოოდ კვლავ სკეოფილაკიონში ანუ ფაროსში ინახავდნენ. მეორე ასეთი ცერემონია აგვისტოში იმართებოდა. სკეოფილაკიონიდან გოლგოთის ჯვრის ნაწილების სხვადასხვა ტაძრებში დაბრძანებისა და თავყანისცემის შემდეგ, მათ ავიოს სტეფანოსიდან ქალაქის სხვადასხვა უბნებში და შენობებში ატარებდნენ, რათა განეწმინდათ და ეკურთხებინათ ღვთისაგან დაფარული საიმპერიო ქალაქის ყველა ადგილი, სახლი, გაღვაწი და შემოატარები. შემდეგ რელიქვიები კვლავ სასახლეში, ქრიოტრიკლინოსში გადააქონდათ, რის შემდეგაც საბოლოოდ, ფაროსის ეკლესიის საგანძურში აბრუნებდნენ და სხვ. იხ. H. A. Klein, *Sacred Relics and Imperial Ceremonies*, p.90; V. Manolopoulou, *Processing Constantinople*, 2016.

„ნათხოვარი ქვეყანა“ უკვე ბიზანტიელთა ხელში იყო, მოხატულობის დამკვეთი პატრიკი – მათ სამსახურში¹⁴², მოვლენის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი, ბიზანტიელი პრინცესა კი სავარაუდოდ, უკვე გარდაცვლილი¹⁴³.

თუკი მოხატულობის ფრაგმენტების ასეთი ინტერპრეტაცია მისაღებად იქნება მიზნეული, გამოვა, რომ ოშკის სცენა ერთადერთია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნიმუშთა შორის, რომელზეც რელიქვიების სადღესასწაულო დახვედრის ტიპურად ბიზანტიური იკონოგრაფიული თემაა ასახული¹⁴⁴.

* * *

რელიქვიების გამოსახვის სრულიად გამორჩეული ნიმუში დავითგარეჯის დოდორქის მონასტერის წმ. დიმიტრის სამლოცველოს XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის მოხატულობაშია წარმოდგენილი. წმინდანის მარტვილობის სცენაში საგანგებოაა ჩართული მისი სხეულის ნაწილების – ხელის მტევნებისა და ტერფების და ასევე სასწაულმოქმედი ქლამინდის გამოსახულებები (სურ. 16, 17)¹⁴⁵. გარეჯული სცენა წმ. დიმიტრის ნაწილების გამოსახვის ერთადერთი ნიმუშია მთელ აღმოსავლეთსაქრისტიანოში, და ამდენად, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს როგორც წმინდანის ცხოვრების ციკლების იკონოგრაფიის, ისე წმ. დიმიტრის რელიქვიებთან დაკავშირებული, უკვე კარგა ხანია დისკუსიის საგნად ქცეული საკითხების კვლევისთვის.

მოხატულობაში რელიქვიების საგანგებო წარმოჩენა, თავად სამლოცველოს შემკობა წმინდანის ცხოვრების ციკლით, რომელსაც საქართველოში პარადელი არ აქვს, ამასთან, მოხატულობის პროგრამის შედგენა არსებითად მხოლოდ ცხოვრების სცენებითა და წმ. მეომართა გამოსახულებებით¹⁴⁶ და ასეთნაირად სამლოცველოს გამართვა წმ. დიმიტრის ნაწილებისთვის განკუთვნილი ბიზანტიური რელიქვარიუმების მსგავსად, იმას უნდა მიაწინებდეს, რომ ეს პატარა ეკლესია სანაწილეს წარმოადგენდა და გარეჯში ჩამობრძანებული წმ. დიმიტრის რელიქვიებისთვის საგანგებოდ იყო შექმნილი. ამ მოვლენის მნიშვნელოვანებას დაკვეთის ძვირადღირებულებაც მოწმობს და ისიც, რომ ის სწორედ სამეფო მონასტერში იქნა შექმნილი.

ყველაზე მარტივია გვეფიქრა, რომ წმ. დიმიტრის რელიქვიები გარეჯში იმ მომლოცველებმა ჩამოაბრძანეს, რომლებიც მრავლად სტუმრობდნენ თესალონიკს წმინდანისადმი მიძღვნილ დღესასწაულებზე, რომლებსაც დემეტრიოსებს უწოდებდნენ. ამ დღესასწაულებში ქართველების მონაწილეობაზე XII საუკუნის ერთი ბიზანტიური

142 ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები*, გვ. 162-163.

143 „შემდგომად მცირედისა ჟამისა მიიცვალა ელენე დედოფალი ქუთათის შინა“. *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 295.

144 უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ არც ამ შემთხვევაშია ბოლომდე ცხადი როგორ უკავშირდებოდა შინაარსობრივად ეს სცენა სამხრეთ მკლავში წარმოდგენილ სხვა გამოსახულებებს, რომლებიც ასევე მხოლოდ ფრაგმენტებად არის შემორჩენილი. მაგ., მ. დიდებულები მიიხსენებს, რომ აღნიშნული ფრაგმენტების მოპირდაპირე მხარეს ჯვარცმის სცენა იმიტომ გამოსახეს, რომ ის სიმბოლურად ელენეს მიერ ჩამოტანილ უფლის სამსჯვალზე მიაწინებდა. იხ. მისი *შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში*, გვ. 94.

145 ტიპობრივად დოდორქის გამოსახულებები იმ სცენებს უახლოვდება, რომლებშიც რელიქვიები ასევე არა ტექსტის ილუსტრაციად, არამედ საგანგებოაა ჩართული (მაგ., ნერეუსისა და ოქრიდის პერიბლეპტოსის დატირების სცენები, XII ს-ის ორმხრივი ხატი ნოვკაროდიდან მანდილიონისა და ვნების რელიქვიების გამოსახულებებით, წმ. აბაკუმის ხილვის მინიატიურა წმ. გრიგოლ ნაზიანზელის ჰომილიებიდან, რომელზეც წმ. პარასკევა ვნების იარაღებითაა გამოსახული და ა.შ.).

146 სხვა შინაარსისა აქ მხოლოდ რამდენიმე გამოსახულებაა წარმოდგენილი – საკურთხევლის ნიშში ღმრთისმშობელი პლატიტერა ანუ ცათა უვრცელესი წმ. პეტრესა და პავლეს შორის, აღმოსავლეთ კედელზე ხარება და ანგელოზთაგან ჯვრის ამალგება სამლოცველოს ჭერზე. დოდორქის მოხატულობაზე იხ. მ. ბულია, დოდორქის მონასტრის ახლად აღმოჩენილი სამლოცველოს მოხატულობა (პირველადი მოსახრებები). *ძველი ხელოვნება დღეს*, №6, 2015, გვ. 52-72.

სატირული დიალოგი მოგვითხრობს, რომელიც ტიმარიონის სახელითაა ცნობილი¹⁴⁷ მაგრამ ზოგადად რელიქვიებისა და მათ შორის წმ. დიმიტრის ნაწილების ისტორია გაცილებით უფრო რთულ და საინტერესო სურათს გვითვალსაჩინოებს.

ცნობილია, რომ დიდმოწამის წმინდა ნაწილებისათვის ბრძოლა ჯერ კიდევ VI საუკუნეში იმპერატორ იუსტინიანეს მმართველობისას (527-565) დაწყებულია, თუმცა კონსტანტინოპოლში მათი გადატანის, როგორც იუსტინიანეს, ისე იმპერატორ მავრიკის მცდელობა (582-602) უშედეგოდ დასრულდა. თესალონიკის სამღვდელთა ყველანაირად ეწინააღმდეგებოდა მფარველი წმინდანის რელიქვიების თესალონიკიდან გადინებას. ისინი არ უარყოფდნენ წმინდანის საფლავის არსებობას, თუმცა სხვადასხვა მიზეზით, არც მის ადგილმდებარეობას აცხადებდნენ და ამას წმ. დიმიტრის ნების გამოხატულებას მიაწერდნენ¹⁴⁸. დროთა განმავლობაში ბიზანტიის იმპერატორებმა უიმედობის გამო, შეწყვიტეს რელიქვიების მოთხოვნა, თუმცა წმინდანის საფლავის ადგილსამყოფელი არც მაშინ გაცხადებულა. ტრადიციულად მიიჩნეოდა, რომ ლარნაკი წმ. დიმიტრის ხორციელი ნაწილებით მისი სამყოფელი კიბორიუმის ქვეშ იყო დაბრძანებული. ასე იწამეს ბიზანტიის იმპერატორებმაც და იუსტინიანე II-მ (688-689) გამოსცა ედიქტი, რომელშიც ორგზის დაადასტურა წმ. დიმიტრის სხეულის ნაწილების არსებობა თესალონიკის მისივე სახელობის ბაზილიკაში¹⁴⁹.

განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდა თესალონიკის ეკლესიას წმინდანის იმ რელიქვიებისადმი, რომლებიც არა ხორციელ ნაშთებს, არამედ ე.წ. კონტაქტურ რელიქვიებს წარმოადგენდა. ასეთი აღმოჩნდა სურნელოვანი მიწა წმინდანის საფლავიდან, მისი სისხლიანი ორარიუმი და მოსასხამი, მოგვიანებით კი მირონი, რომლის გადმოდინება წმ. დიმიტრის საფლავიდან წყაროებში 904 წლიდან არაბთა შემოტევის დროიდან იხსენიება¹⁵⁰. ეს ის რელიქვიები იყო, რომელთა გატანა თესალონიკიდან, კომპრომისის სახით, თავად წმინდანის მიერ იქნა ნებადართული¹⁵¹.

147 დემეტრიოსები მაკედონიის უდიდესი დღესასწაული ყოფილა, ისეთივე დიდი როგორც პანაფინეი ათენში ან პანიონიები მილეთში. ის ექვს დღეს გრძელდებოდა, ბაზრობებისა და სანახაობების თანხლებით მიმდინარეობდა და წმ. დიმიტრის ხსენების დღეს, თესალონიკის დესპოტის მონაწილეობით ბაზილიკისაკენ მიმავალი დიდი მსვლელობითა და ღვთისმსახურებით სრულდებოდა. ტიმარიონის თქმით, ამ დღესასწაულში არა მხოლოდ ადგილობრივები, არამედ სხვადასხვა ქვეყნიებიდან საგანგებოდ მოსული ხალხი, მათ შორის იბერიელებიც მონაწილეობდნენ (იხ. *Византийский сатирически диалог*, М., 1986). დღესასწაულისას რელიქვიებიანი პროცესია, მარტვილის თავშესაფრად მიჩნეულ, ღმრთისმშობელ *Katapyge*-ის ეკლესიაში იწყებოდა, ჩერდებოდა ღმრთისმშობელ *Acheiropoietos*-ის ეკლესიასთან და სრულდებოდა წმ. დიმიტრის ბაზილიკაში. გადმოცემით, ეს ის გზა იყო, რომელიც თავად წმინდანმა გაიარა იმპერატორ მაქსიმიანეს კარამდე. D. I. Pallas, *Le ciborium hexagonal de St.-Démétrios de Thessalonique*. *Zograf*, 10, 1979, გვ. 46-58.

148 იპოლიტ დელეე მიიჩნევს, რომ თესალონიკის ეკლესია, რელიქვიების დაცვის ამ პატრიოტულ გამოხატულებაში, რომის საყდრის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა ნაწილების დანაწევრებასა და ახალ სამყოფელში გადატანას (იხ. H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Brussels, 1933, გვ. 66.) როგორც ჩანს, ტენდენციის გამომხატველად არ არის მიჩნეული ნაწილების გადატანის ის ცალკეული შემთხვევები, რომლებსაც ადრე შუა საუკუნეებში ჰქონდა ადგილი. მაგ. ცნობილია, რომ წმ. ამბროსი მდიოლანელმა 385 წელს წმ. გერვასისა და პროტასის ნაწილები მილანიდან გარეუბანში გადააბრძანა და სასაფლაოს ახალ ეკლესიაში, საკურთხევლის წინ დაასვენა. იხ. E. Cronnier, *Why Did People "Invent" Relics*, გვ. 22-31, სპ. გვ. 26; P. Brown, *The Cult of the Saints*, გვ. 36-37; H. A. Klein *Sacred Things and Holy Bodies Collecting Relics from Late Antiquity to the Early Renaissance*, in *Treasures of Heaven, Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, edited by Martina Bagnoli, Holger A. Klein, C. Griffith Mann, and James Robinson, New Haven and London, 2011, გვ. 55-67.

149 Ch. Bakirtzis, *Pilgrimage to Thessalonike: The Tomb of St. Demetrios*. *DOP*, 56, 2002, სპ. გვ. 177-179.

150 იხ. Ch. Walter, *Saint Demetrius The "Myroblytos" of Thessalonika*. *Studies in Byzantine Iconography*, London, 1977, გვ. 157-178; M. White, *The "Grave Covering" of St. Demetrios Between Byzantium and Rus*. *Cmyduje u ogledu*, 46, Београд, 2014, გვ. 9-28.

151 M. White, *Military Saints in Byzantium and Rus, 900-1200*, Cambridge, 2013; მისივე, *The "Grave Covering" of*

წმ. დიმიტრის ცხოვრების ტექსტებში ქლამინდი საგანგებოდ პირველად მისი მარტივლობის ეპიზოდში ჩნდება. წმინდანის მკვლელობის შემდეგ ის, ორარიუმი და ბეჭედი მისმა მსახურმა, წმ. ლუპუსმა გადამაღლა. შემდგომ მოსახსამი უკვე ილირიკის ეპარქის ლეონტიუსის ისტორიასთან დაკავშირებით იხსენიება. წმ. დიმიტრის საფლავზე სასწაულებრივად განკურნებულმა ლეონტიუსმა ის თესალონიკიდან ქალაქ სირმიუმში გაიტანა და იქ წმინდანის სახელზე მის მიერ აგებულ ტაძარში დააბრძანა. რამდენიმე საუკუნის შემდეგ ქლამინდი კონსტანტინოპოლში ხვდება და როგორც დედაქალაქური რელიქვიების XII საუკუნის ბერძნული აღწერილობის ლათინური ვერსია გვამცნობს, ის ძველ სასახლეში ყოფილა დაბრძანებული¹⁵². სავარაუდოდ, ეს სასახლის ის სამლოცველო უნდა იყოს, რომელიც ლეო VI-მ თესალონიკის კიბორიუმის ხატად, ფაროსის ეკლესიას მიაწვინა და ის საგანგებოდ წმ. დიმიტრის მიუძღვნა¹⁵³. მიიჩნევა, რომ აქვე იყო ქლამინდი XII საუკუნის შუა ხანებშიც, როდესაც მანუილ I-მა კომნენოსმა 1143 (ან 1149) წელს წმინდანის სარკოფაგის მირონმდინარე გადასაფარებელი თესალონიკიდან კონსტანტინოპოლს, კომნენოსთა სამარხავ პანტოკრატორის მონასტერში გადმოიტანა¹⁵⁴ და ასეთნაირად წმინდა დიმიტრის თაყვანისცემის დედაქალაქურ ტრადიციას კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა და მასშტაბურობა შესძინა¹⁵⁵.

კონსტანტინოპოლის სიძველეთა ანტონი ნოვგოროდელის აღწერილობაში წმ. დიმიტრის ხორციელი ნაწილების არსებობაცაა დადასტურებული. მომლოცველის მითითებით, წმინდანის ნაწილები (моши) კონსტანტინოპოლის ოქროს ჭიშკართან ყოფილა დაბრძანებული¹⁵⁶. მაგრამ, ვინაიდან წმ. დიმიტრის ხორციელი ნაწილების არსებობა არასდროს დადასტურებულა, ყველა ასეთი ტიპის ცნობა დიდ ნდობას არ იმსახურებს. საფიქრალია, რომ ესოდენ სანუკვარი ნაწილების ნამდვილობის შემთხვევაში, მათი კონსტანტინოპოლში გადმობრძანება ტრადიციისამებრ, პომპეზურად აღინიშნებოდა და ქრონიკებშიც განსაკუთრებული მრავალსიტყვაობით აღიწერებოდა (ასე მოხდა წმინდანის ღარნაკის მირონმდინარი გადასაფარებლის შემთხვევაში, რომლის თესალონიკიდან გადმოიტანა მანუელ კომნენოსის მიერ დიდი ზარ-ზეიმით აღინიშნა

St. Demetrios, გვ. 9-28.

- 152 საყურადღებოა, რომ ამ აღწერილობაში მოხსენიებულია წმ. დიმიტრის „სამოსი“, თუმცა რომელ სამოსზეა საუბარი გაურკვეველია. მიუხედავად ამისა, რიგი გარემოებების გათვალისწინებით, მკვლევარები თანხმდებიან, რომ ეს დანამდვილებით ქლამინდი უნდა ყოფილიყო. აღწერიდან თითქოს ისიც ჩანს, რომ ეს სიწმინდის არა ნაწილი, არამედ მთელი სამოსია. Описание святынь Константинополя в латинской рукописи 12 века, перевод, предисловие и комментарии Л.К. Масиеля Санчеса, *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, ред. А. Лидов, М., 1996, გვ. 436-464; M. White, *Military*, 2013; მისივე, *The “Grave Covering”*, გვ. 9-28.
- 153 ლეო VI-ის პირველი ცოლის, დედოფალ თეოფანოს ცხოვრებაში აღწერილია, რომ საპრობილეში, რომელშიც სამეფო წვეილი ლეოს მამამ, ბასილი I-მა მაკედონელმა დაამწყვდია, მათ ახალგაზრდა მეომარი წმ. დიმიტრი გამოეცხადა, ტყვეობიდან განთავისუფლება აღუთქვა და უთხრა, რომ არა თავისი ნებით, არამედ მათი მოთხოვნით მოვიდა თესალონიკიდან. ლეო VI იყო პირველი ბიზანტიელი იმპერატორი, რომელმაც ახალ სიმაღლეზე აიყვანა კონსტანტინოპოლში წმ. დიმიტრის თაყვანისცემა და წმინდანისადმი დიდი სიყვარულისა და მადლიერების ნიშნად მას სამლოცველო უძღვნა (იხ. P. Magdalino, “Saint Demetrios and Leo VI”. *Byzantinoslavica*, 51, 1990, გვ. 198-201). წმინდა დიმიტრისადმი მიძღვნილი ეკლესიების უმრავლესობა დედაქალაქის ერთ უბანში - დეუტერონში (Deuteron) მდებარეობდა და, სავარაუდოდ, მაკედონელთა დინასტიის პირველი იმპერატორის ბასილი I-ის (867-886) პატრონაჟით იყო შექმნილი. იხ. R.J. Macrides, *Subversion and Loyalty in the Cult of Saint Demetrios*. *Byzantinoslavica*, 51.2, 1992, გვ. 189-197.
- 154 R.J. Macrides, *Subversion and Loyalty*, გვ. 189-197; X. Белтинг, *Образ и культ*, გვ. 226; D. Obolensky, *The Cult of St Demetrios of Thessaloniki in the History of Byzantine-Slav Relations*. *Balkan Studies*, 1974, გვ. 3-20; მისივე, *Byzantium and the Slavs*, Ctestwood, NY, 1999, გვ. 280-300.
- 155 იხ. M. White, *The “Grave Covering”*, გვ. 9-28.
- 156 იხ. Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония, Архиепископа Новгородского, в 1200 г., Ред. и предисл. X. М. Лопарева, М., 2011; G. P. Majeska, *Russian Pilgrims and the Relics of Constantinople*, *Eastern Christian Relics*, Ed. A. Lidov, Moscow, 2000, გვ. 387-396.

1149 წელს კონსტანტინოპოლში¹⁵⁷). ამიტომ არ არის გამორიცხული ეს ნაწილები იმთავითვე ნატყუარი ყოფილიყო, შესაბამისად კი საქართველოში ის რელიქვიები მოხვედრილიყო, რომლებიც უბრალოდ ასეთად იყო მიჩნეული. თუმცა, უფრო სარწმუნოდ მიმაჩნია იმის ვარაუდი, რომ დოდორქის მოხატულობაში წმ. დიმიტრის ხორციელი ნაწილების გამოსახულებები წმინდანის ცხორების ილუსტრაციას წარმოადგენდა, აღონდ არა ბერძნული, არამედ ქართული რედაქციისა, რადგან ცხორების მხოლოდ წმ. ეფთვიმე მთაწმინდელის თარგმანშია აღწერილი შუბებით განგვირული მარტივლის ჯალათთაგან ასო-ასო აკუწვის ამბავი¹⁵⁸.

ამგვარად, რელიქვიების ისტორიაზე დაყრდნობით, უნდა ვივარაუდოთ, რომ წმ. დიმიტრის ნაწილები საქართველოში არა წმინდანის სამშობლოდან – თესალონიკიდან შემოვიდა, არამედ კონსტანტინოპოლიდან. თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვან კითხვად რჩება ის, თუ როდის და როგორ მოხვდა ჩვენში ისეთი რელიქვიები, რომელთა ფლობას საუკუნეების განმავლობაში დაუღალავად ცდილობდნენ ბიზანტიის ბასილევსები.

ცხადია, შესაძლებელია გვევარაუდა, რომ ქართველმა მეფეებმა – მოხატულობის თარიღიდან გამომდინარე, ეს თამარ მეფე უნდა იყოს – ეს ნაწილები საჩუქრად მიიღეს ბიზანტიელი იმპერატორებისგან, მით უფრო, რომ უცხო ქვეყნის მმართველებისათვის წმინდანთა რელიქვიების, მათ შორის უძვირფასესი ნაწილების საჩუქრად გადაცემის პრაქტიკა ბიზანტიაში ძალზე ფართოდ იყო დამკვიდრებული და იმპერიული დიპლომატიის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. თუმცა ვფიქრობთ, გარემოებებისა ამგვარი საჩუქრის მიღებას გამორიცხავს და აი რატომ – ვინაიდან წმ. დიმიტრის სხეულის ნაწილების არსებობა ნივთიერად არასდროს დადასტურებულა (ვერ იქნა მათი კვალი ნაპოვნი ვერც XX საუკუნეში, თესალონიკის წმ. დიმიტრის ბაზილიკის არქეოლოგიური კვლევისას)¹⁵⁹, ცხადია, რომ კონსტანტინოპოლში მის კონტაქტურ რელიქვიებს პირველი რანგის ნაწილების მნიშვნელობა მიენიჭებოდა და ეჭვგარეშეა, ასეთი იყო მისი ქლამინდიც, რომლის სასწაულმოქმედების ძალა და ნამდვილობა თავად წმინდანის ცხორებაში მოყვანილი ცნობებით იყო დადასტურებული¹⁶⁰. ასეთნაირად კი

157 X. Белтинг, *Образ и культ*, გვ. 226.

158 ის, რომ წმინდა დიმიტრის ციკლი მისი ცხორების წმ. ეფთვიმისეულ რედაქციას ეფუძნება და არა რომელიმე ბერძნულ ორიგინალს, სხვა იკონოგრაფიული ნიშნებითაც დასტურდება. მაგ., სცენაში სადაც წმინდანი იმპერატორ მაქსიმიანეს წინაშეა წარმდგარი, ის მაღალი წოდების პირთა ატრიბუტად მიჩნეულ ქამარს უდებს იმპერატორს ფეხებთან, მისდამი დაუმორჩილებლობის ნიშნად; მორთულობის სასწაულის სცენაში მორიგეობს საგანგებოდ არის გამოყოფილი შეფერილობითა და ზომით, სცენის წითელი ფონი კი მიგვანიშნებს, რომ მოქმედება ცეცხლისგან გაავრცარებულ აბანოში მიმდინარეობს. ყველა ეს დეტალი ასევე მხოლოდ წმ. ეფთვიმე მთაწმინდელის თარგმანშია აღწერილი და ცხორების ბერძნულ რედაქციებში არ დასტურდება. იხ. მ. მაჭავარიანი, *წმ. დიმიტრის ციკლი („წამება“, „სასწაულები“, „შესხმა“)* ქართულ მწერლობაში, სადოქტორო დისერტაცია, თბ., 2006.

159 წმ. დიმიტრის ბაზილიკაში ჩატარებული გათხრებისას (გათხრებს აწარმოებდნენ გიორგი და მარია სოტირიუები) კიბორიუმის ქვეშ, იქ სადაც გადმოცემით, წმ. დიმიტრი უნდა ყოფილიყო დამარხებული, არაფერი უპოვიათ. სამაგიეროდ, საკურთხეველის ქვეშ, წმინდა ნაწილების დასვენების ტრადიციულ ადგილას, აღმოჩნდა მარმარილოს მცირე ყუთი, რომელიც მოყავისფრო მტვერს, სავარაუდოდ, სისხლში დამბალი ქსოვილის ნარჩენებს შეიცავდა. სწორედ ეს ყუთი აღმოჩნდა წმ. დიმიტრის ნაწილების თესალონიკში მყოფობის ერთადერთი დასტური, რაც კიდევ ერთი საბუთი აღმოჩნდა მათთვის, ვინც მიიჩნევდა, რომ წმინდა დიმიტრის კულტი სირმიული წარმოშობისაა. იხ. H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires* (Paris, 1909), გვ. 103-109; M. Vickers, *Sirmium or Thessaloniki?: A Critical Examination of the St. Demetrius Legend*. *Byzantinische Zeitschrift*, 67, Munich, 1974, გვ. 337-350; Ch. Bakirtzis, *Pilgrimage to Thessalonike*; P. Tóth, *Sirmian Martyrs in Exile. Pannonian Case-Studies and A Re-Evaluation of the St. Demetrius Problem*. *Byzantinische Zeitschrift*, 103, 2010, გვ. 145-170; P. Lemerle, *Note sur les plus anciennes représentation de Saint Démétrius*. *AEATION*, 10, Atens, 1980-1981, გვ. 1-10.

160 განსხვავებით წმ. დიმიტრის ლარნაკის გადასაყარებლისგან, რომლის მირონმდინარების ამბავი სათუთა, რადგან ასეთი უნარი საზოგადოდ, მხოლოდ წმინდანთა ხორციელ ნაწილებს მიეწერებოდა. გადმოცემით, წმინდანის სამოსის სხვა ნაწილების შესახებაც არის ცნობილი. მაგ., ვლად-

ძნელი წარმოსადგენია ბიზანტიის იმპერატორებს თავისი ნებით დაეთმოთ წმინდანთა დაკავშირებული ნებისმიერი რელიქვია, რომელთა ფლობა ამართლებდა მათ აგრესიულ პოლიტიკას თესალონიკის მიმართ, რომელიც სწორედ წმ. დიმიტრის ნაწილებისა და მათი მირონმდინარების საბაბით, იმპერიისგან როგორც საეკლესიო ისე პოლიტიკური დამოუკიდებლობის მოპოვებას ცდილობდა¹⁶¹.

ფვიქრობ, არ იქნება უსაფუძვლო ვივარაუდოთ, რომ თამარ მეფემ ეს რელიქვიები იყიდა და იყიდა არა ბიზანტიელი იმპერატორებისგან, არამედ კონსტანტინოპოლის ლათინი მმართველებისგან (ბალდუინ I ფლანდრიელისგან), რომლებმაც კონსტანტინოპოლის ოკუპაციისთანავე, უკვე 1204 წელს დაიწყეს ბასილევსების მიერ საუკუნეების განმავლობაში ნაგროვები უმნიშვნელოვანესი, მათ შორის ქრისტეს გენების რელიქვიების უზარმაზარ ფულად გაყიდვა¹⁶².

თამარი რომ რელიქვიების შექენით დიდად იყო დაინტერესებული, ამისთვის სახსრებს არ იშურებდა და მათ ფლობას ბიზანტიის იმპერატორებსაც კი ეცილებოდა, ცხადყოფს სალაჰ ად დინის ცხოვრების შემდგენელის, სწავლული იმამისა და დიდი ყადის ბაჰა ად დინის ერთი ჩანაწერი, რომელშიც მოთხრობილია, რომ ძელი ჭეშმარიტის ნაწილებში, რომლებიც სალაჰ ად დინმა ჯვაროსნებისგან 1187 წელს ჰატინის რქებთან (Horns of Hattin) გამართული ბრძოლისას მოიპოვა და რომელთა დაბრუნებასაც, იერუსალიმის დაცემის შემდეგ, ალექსი II ანგელოზი მოითხოვდა, „ქართველი მეფე 200 000 ოქროს დინარს იხდიდა“, მაგრამ, როგორც ავტორი შენიშნავს, მისი წინადადება უარყოფილ იქნა¹⁶³.

დიმიტრის მთავარს, დიდ ბუდედ (Большое гнездо) წოდებულ ვსევოლოდ იურიევიჩის სავარაუდოდ, წმინდანის პერანგი და კუბოს დაფა (доска гробная - როგორც მას რუსულ წყაროებში უწოდებენ) თესალონიკიდან (ან კონსტანტინოპოლიდან) ვლადიმირში გადაუტანია და მის მიერ აგებულ წმ. დიმიტრის ტაძარში დაუბრძანებია. თუმცა რეალურად რას წარმოადგენდა ეს რელიქვიები ზუსტად ცნობილი არ არის იხ. M. White, *The "Grave Covering"*, გვ. 9-28.

- 161 წმ. დიმიტრის მირონმდინარებამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა, რადგან ის წმინდანის ნაწილების არსებობას ადასტურებდა. ამ სასწაულმა XIII საუკუნეში, ლათინების შემოსევის დროს, პოლიტიკური ელფერი შეიძინა და ცენტრალური ხელისუფლებისგან თესალონიკის გამოყოფის საფუძველად იქცა. XIII საუკუნის I მეოთხედში თეოდორე კომნენოს დუკასა და იოანე ბაცაცას დაპირისპირების დროს, კომნენოსის მომხრეები, იბრძოდნენ რა თესალონიკის პოლიტიკური და ეკლესიური დამოუკიდებლობისთვის, ამ დამოუკიდებლობის აუცილებლობის ერთ-ერთ მთავარ მტკიცებულებად სწორედ წმ. დიმიტრის ნაწილებიდან მირონის დენას ასახელებდნენ. ამ მირონით ეკუთრება თეოდორე დუკა თესალონიკში იმპერატორად. იხ. Ruth J. Macrides, *Subversion and Loyalty*, გვ. 189-197. როგორც შენიშნავს რ. კორმაკი, წმ. დიმიტრის წყალობით თესალონიკი ბიზანტიის იმ მცირერიცხოვან ქალაქთა შორის აღმოჩნდა, რომლებმაც საკუთარი იდენტობის განვითარება შეძლეს. Robin Cormack, *St. Demetrios of Thessaloniki: The Power of Art and Ritual, Themes of Unity and Diversity, in Acts of the XXVth International Congress of History of Art*, London, 1989, გვ. 547-556.
- 162 ამ რელიქვიათა უდიდესი ნაწილი საფრანკეთის მეფემ ლუი IX წმინდანმა შეიძინა. იხ. H. Klein, *Eastern Objects and Western Desires*, გვ. 283-314; *Le tresor de la Sainte-Chapelle*, Ed. J. Durand, Paris, 2001. უნდა აღინიშნოს, რომ თესალონიკიდან რელიქვიების განსაკუთრებული გადინება ასევე ლათინური ოკუპაციის ხანაზე (1204-1224წწ.) მოდის და ლათინთა არქივისკოპოსის ვარინუსის სახელს უკავშირდება. იხ. Ch. Bakirtzis, *Pilgrimage to Thessalonike*, გვ. 186-187.
- 163 Баха ад-Дин (Баха' ад-Дин Абу-л-Махасин Йусуфи ибн Рафи' ибн Тамйм), *Саладин победитель крестоносцев*, М.-СПб., 2009, თავი 147. როგორც ტექსტში მოვყვანილი მოვლენების ქრონოლოგია გვიჩვენებს, ეს ამბავი დაახლოებით 1192 წლის ახლოს უნდა მომხდარიყო. თამარის ხანაში წმინდა ნაწილებისადმი დამოკიდებულებას ერთი მეტად საყურადღებო ისტორიული ეპიზოდიც გვითვალსაზრისიებს, რომელიც ძელი ჭეშმარიტის ნაწილის ფლობაზე კარის დიდმოხელის, ივანე მხარგრძელის პრეტენზიებს უკავშირდება. როგორც მოგვითხრობს სტეფანოს ორბელიანი, ივანემ ჯვარ-რელიქვარიუმში მთავსებული ძელი ჭეშმარიტის ნაწილები სომხურ ეკლესიას ჩამოართვა და მის მიერ ქალკედონურ მრწამსზე დაფუძნებულ ახტალის მონასტერში დააბრძანა. ამ მოვლენამ დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია სომხურ ეკლესიაში. სხვადასხვა კონფესიის წარმომადგენელთა მონაწილეობით დვინის ცნობილი კრება გაიმართა და ივანეს ჯვარი დააბრუნებინეს (იხ. *სტეფანოს ორბელიანის „ცხოვრება ორბელიანთას“ ძველი ქართული თარგმანები*, ქარ-

საეურადღებოა, რომ თამარის ისტორიკოსები საგანგებოდ აღწერენ რატიონალურ განსაკუთრებულ ღმრთისმოსავლობას, ქველმოქმედებას, საქართველოსა და მის საზღვრებს გარეთ ეკლესია-მონასტრების აღმშენებლობისა თუ გამშენებისთვის გაწეულ ღვაწლს და მათდამი გაღებულ წყალობას¹⁶⁴, პირდაპირ არაფერს გვეუბნებიან რელიქვიების მიმართ მეფის დამოკიდებულებაზე. თუმცა, მრავალი მოვლენა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა თამარის მეფობისას თუ ოდნავ მოგვიანოდ მოწმობს, რომ წმინდა ნაწილებს იმ ხანებში განსაკუთრებული იდეოლოგიური მნიშვნელობა ენიჭებოდა, მათდამი დამოკიდებულება კი სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში იყო აყვანილი.

რელიქვიების თემამ სწორედ თამარის ხანებში კპოვა ყველაზე ფართო ასახვა ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, ამავე ხანას განეკუთვნება იმ ნიმუშთა უმრავლესობაც, რომლებზეც უშუალოდ საქართველოს ეკლესიის უძვირფასესი რელიქვიებია გამოსახული.

ამ ხანებში იქმნება წმ. ნინოს ცხოვრების ახალი, მეტაფრასული რედაქციები, ნიკოლოზ გულაბერიძის „საკითხავი სუჭტისა ცხოველისად, საუფლოდსა და კათოლიკე ეკლესიისა“ (XII ს-ის II ნახ.)¹⁶⁵ და არსენ ბულმაისიძის „გალობანი წმიდისა მოციქულისა ნინოდსი“¹⁶⁶ და ამავე ხანებში იხატება შემორჩენილთაგან ყველაზე ადრეული, წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი დავითგარეჯის უდაბნოს საკრებულო ტაძრის სადიაკონეში¹⁶⁷, მოგვიანებით კი ანისის ტიგრან პონენცის ტაძარი, რომელშიც ჩართულ სვეტის ამადლების, ანუ საქართველოს ეკლესიის დაფუძნების სცენას, უფლის კვართის გამოსახულებითურთ, ამ მულტიმედიურ და მულტიკონფესიურ გარემოში ჩვენი ეკლესიის, შესაბამისად კი მართლმადიდებლობის უპირატესობა უნდა წარმოეჩინა¹⁶⁸. მიუხედავად იმისა, რომ ხელთუქმნელი ხატების საქართველოში მყოფობის შესახებ ცოდნა ჩვენში ადრეული ხანებიდანვე არსებობდა¹⁶⁹, პირველმა გამოსახულებამ კი

თულ-სომხური ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი და საძიებლები დაურთო ელენე ცაგარეიშვილმა, თბ., 1978; შ. მესხია, *სამოხელეო წყობა*, გვ. 206-207). ენტონი ისტმანდი მიიჩნევს, რომ მხარგრძელს ნაწილები თავის მართლმადიდებლად მოქცევის საკრალურობის ნიშნად ესაჭიროებოდა (იხ. A. Eastmond, *Byzantine Identity and Relics of the True Cross in the Thirteenth Century*, in *Eastern Christian Relics*, ed., A. Lidov, Moscow, 2003, გვ. 212-213). უფრო სარწმუნოდ მეჩვენება, რომ ასეთნაირად ივანე თავისი პოლიტიკური სტატუსის ამადლება ეცადა. ძელი ჭეშმარიტის ნაწილების ფლობით ის ქართველ მეფეებს უტოლებდა თავს და უკვე არა „სომეხთა მეფისა ადგილზე ჯდომის“, არამედ ნამდვილი მეფობის ამბიციას გამოხატავდა. ძელი ჭეშმარიტი ხომ ტრადიციულად, სამეფო ხელისუფლებასთან იყო ასოცირებული, მისი ფლობა კი მხოლოდ მეფეთა და იმპერატორთა უპირატესობას წარმოადგენდა.

164 *ქართლის ცხოვრება*, ტ. II, გვ. 91.

165 *საქართველოს სამოთხე*, სრული აღწერა ღვაწლთა და ვნებათა საქართველოს წმინდათა, შეკრებილი ქრონოლოგიურად და გამოცემული პეტერბურდის სასულიერო აკადემიის კანდიდატის ივერიელის გობრონ/მიხაილ/პავლეს ძის საბინინის მიერ, პეტერბურდი, 1882, გვ. 79-118.

166 ნ. სულავა, არსენ ბულმაისიძის ძე, „გალობანი წმიდისა მოციქულისა ნინოდსი“. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1, 1999, გვ. 28-43; მისივე, *XII-XIII საუკუნეების ქართული ჰიმნოგრაფია*, თბ., 2003, გვ. 211-220.

167 მიიჩნევა, რომ წმ. ნინოს ღვაწლის ასეთი წარმოჩენა საქართველოს განმანათლებელი ქალი წმინდანისა და ქალი მეფის ხატებათა დაახლოებასა და ასეთნაირად, თამარ მეფის ავტორიტეტის განმტკიცებას ემსახურებოდა (იხ. კ. კეკელიძე, *ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. I, თბ., 1960). თუმცა, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ გარეჯულ ციკლშიც და მოგვიანებით ანისის ტიგრან პონენცის ეკლესიის მოხატულობაშიც საგანგებოდ სწორედ საქართველოს ეკლესიის დაფუძნების ხატად ქველმოქმედის, სვეტიცხოვლის ამადლების სცენა და მასში ჩართული კვართის გამოსახულებაა ხაზგასმული, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ამ ჰიმნებისა და მოხატულობების შექმნის ერთ-ერთი მიზეზი საქართველოს, როგორც უდიდესი სიწმინდეების – ცხოველი სვეტისა და უფლის კვართის მფლობელის, მნიშვნელობის წარმოჩენაც იყო.

168 ამ საკითხებზე იხ. A. Eastmond, „Local“ Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade. *Speculum*, Vol. 78, 3, Jul., 2003, გვ. 707-799.

169 X ს-ის სინურ კრებულში (N/Sin-50) შეტანილ „იოანე ზედაზნელის და მოწაფეთა საქმენი“-ში მოთხრობილია, რომ საქართველოში მოსულ წმ. ასურელ მამათა შორის ყოფილან ჰიერაპოლისის კერამიონის წინაშე-მდგომელი და მისი მესაკმეველის შვილი ეხდერიოხ ნაბუქელი, შემდგომ

უკვე IX საუკუნიდან მოაღწია (მაგ., თელოვანი), სწორედ თამარის ხანაში გამოქვეყნდა საქართველომ მის ფლობაზე პირველად პრეტენზია¹⁷⁰. XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე მოაჭედვინა თამარის ბრძანებით ანხელმა ეპისკოპოსმა, იოანე რკინაელმა საქართველოში დაცულ ხელთუქმნელ ხატთაგან ერთი ყველაზე სახელგანთქმულთაგანი – მაცხოვრის ანჩის ხატი¹⁷¹ და მანვე შექმნა მის სადიდებლად „გალობანი ანჩის ხატისანი“, საიდანაც პირველად ვიგებთ, რომ პირი ღმრთისა, ანუ მანდილიონი წმ. ანდრია პირველწოდებულს შემოუტანია ჰიერაპოლისიდან საქართველოში. ოდნავ მოგვიანებით (XIII ს-ის II მეოთ.) აბუსერის ძე ტბელის „შეხუეწითა“ შექმნა არსენ ბუღმაისიმისძემ „ხატისა უხილავისაჲ“-ს თემაზე საგალობელთა ციკლი, საბა სვინგელოზმა კი „გალობანი ქრისტეს განგებულებისა და განკაცებისანი“, რომლებშიაც კეცზე დატვიფრული ქრისტეს გამოსახულების ანუ კერამიონის საქართველოში შემოტანა, ახლა უკვე და ასევე პირველად, წმ. ანტონ მარტყოფელს დაუკავშირდა¹⁷². სწორედ XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე და თითქმის მთელი XIII საუკუნის განმავლობაში განკაცების ხატი გამორჩეულად ხშირად გვხვდება ქართულ მხატვრობაშიც (მაგ., გელათის ნართექსი, დავითგარეჯის ნათლისმცემლის საკრებულო ტაძარი, ვარძია, ტიმოთესუბანი, ოზაანი, დმანისი, კაზრეთი, ხეს წმ. ბარბარე, თანდილი, ადიშის მაცხოვარი, შიო მღვიმის ჯვრის ამადლების ეკლესია, ზენობანი, ქობაირი, კირანცი, ყინცვისის ღმრთისმშობლის ეკლესია და ა.შ.). მნიშვნელოვანია, რომ თითქმის ყველა ეს გამოსახულება თავისი ტოპოგრაფიით არა კონსტანტინოპოლურ, არამედ უფრო ძველ, ედესურ ტრადიციას ასახავს¹⁷³.

ცხადია, ყველა ეს მოვლენა თამარის სახელგანთქმულ ღმრთისმოსაობას შეიძლება მიეწეროს და ნაწილობრივ ეს ასეც არის, თუმცა იმ ხანის მწერლობასა და ხელოვნებაში სიწმინდეებისადმი გამოვლენილი განსაკუთრებული ყურადღება, ვფიქრობ, მიზანმიმართულ სახელმწიფო პოლიტიკას უფრო ჰგავს.

როგორც გვიჩვენებს ქრისტიანული რელიქვიების ისტორია, შუა საუკუნეებში წმინდა ნაწილების ფლობას იდეოლოგიურ-სადვთისმეტყველო საფუძველთან ერთად, ძალზე მნიშვნელოვანი პოლიტიკური დატვირთვა ჰქონდა მინიჭებული. საკრალური ნივთები, უპირველესად კი, ცხადია, პირველი რანგის რელიქვიები, მათ მფლობელთა

სამთავნელი და ედესის ხატის - მანდილის წინაშე მონაზონი და დიაკვანი თეოდოსიოს ურჰაე-ლი, შექმნაში მრეხელი. მას მერე რაც მათ სამთავისა და რეჰაში ეკლესიები ააგეს, უფლის მიერ გამოგზავნილმა ანგელოზმა იქ მისი ხელთუქმნელი ხატები შექმნა, კედელზე – რეჰაში, დაფაზე – სამთავისში. ზაზა ალექსიძე მიიჩნევს, რომ ეზდერიოზ სამთავნელმა და თეოდოსიოს მრეხელმა, უშუალოდ იყვნენ რა დაკავშირებული მანდილიონთან და კერამიონთან, საქართველოში შემოიტანეს არა მარტო ცოდნა მათ შესახებ, არამედ მაცხოვრის სხვა, ასევე ხელთუქმნელი ხატები. იხ. ზ. ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ქართულ მწერლობაში. *ACADEMIA*, 1, 2001, გვ. 9-15.

170 მანდილიონისა და კერამიონის შესახებ არსებული ლეგენდების სიმრავლე ბუნებრივია, ამარტივებდა სხვადასხვა ადგილებთან ამ დიდი რელიქვიების დაკავშირებას. მით უფრო გაიოლდა ეს 1204 წლის შემდეგ, როდესაც კონსტანტინოპოლში აღარც მანდილიონი იყო და აღარც კერამიონი, და არც მათი ახალი სამყოფელის შესახებ იყო ცნობილი რამე. იხ. ზ. ალექსიძე, *მანდილიონი*, გვ. 9-15.

171 შ. ამირანაშვილი, *ბექა ოპიზარი*, თბ., 1956, გვ. 8.

172 აბუსერის ძე ტბელი, *თხზულებანი*, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, ბოლოსიტყვაობა და საძიებლები დაურთეს ნ. გოგუაძემ, მ. ქავთარიამ და რ. ჩაგუნავამ, ბათუმი, 1998, გვ. 92.

173 მაგ., ტაძრის კარის ტიმპანში მოქცეული გამოსახულებები სიმბოლურად განასახიერებს მანდილიონს, რომელიც ედესის გალანის ჭიშკრის თავზე იყო გადამალული. საკურთხეველში, ტრაპეზის თავზე, ხატებივით დასვენებული გამოსახულებები კი იმ ლიტურგიული პრაქტიკის ანარეკლი უნდა იყოს, რომელიც ედესის ეკლესიაში ადრეული პერიოდიდანვე დამკვიდრდა. იქ დიდმარხვის პირველ კვირას, ამ სიწმინდისადმი მიძღვნილ დღესასწაულზე მანდილიონს სახეიმოდ ტრაპეზზე ასვენებდნენ და მის საპატივცემულო მსახურებას ადავლენდნენ იხ. ზ. სხირტლაძე, *თელოვანის ჯვარპატიოსანი*, გვ. 54.

მმართველობის ლეგიტიმურობასა და ღვთისაგან კურთხეულობას უსვამდა სახელმწიფოს კი პრივილეგიებულის სტატუსს სძენდა და გამორჩეულ მდგომარეობაში აყენებდა სხვა ქრისტიანულ სახელმწიფოთა შორის.

ასე იყო სერბეთში, სადაც მისი ავტოკეფალური ეკლესიის პირველმა არქიეპისკოპოსმა საბა სერბელმა (1175/6-1236) განსაკუთრებული მონდომებით დაიწყო რელიქიების შეგროვება, რათა მათ სერბეთის ეკლესიის გამორჩეულობა დაედასტურებინა, ამასთან კი ნემანების მმართველი დინასტია რელიქიების უმსხვილეს მფლობელებად წარმოეჩინა და მათი მმართველობის კანონიერება გაემყარებინა¹⁷⁴.

მრავალრიცხოვან წმინდანთა ნაწილების გადატანით ცდილობდნენ მთელი XIII საუკუნის განმავლობაში ბულგარეთის მეფეები ივან ასენ I, მეფე კალიოანი, ივან ასენ II ტირნოვოს, ბულგარეთის ახალი დედაქალაქის, როგორც „სიწმინდეთა მთავარი მფლობელი“ რეპუტაციის გამყარებას, შესაბამისად კი თავისი ძლევამოსილების დემონსტრირებას¹⁷⁵.

მესამე რომად და მეორე იერუსალიმად მიხნეულ, „ღვთისაგან დაცულ“ ქალაქ მოსკოვში რელიქიების შეგროვებით, ბიზანტიის იმპერატორთა მემკვიდრეობაზე და ქრისტიანულ სამყაროში პირველობაზე გამოთქვამდნენ პრეტენზიებს ასევე რუსი მთავრები და მეფეები¹⁷⁶.

827 წელს ვენეციაში ალექსანდრიიდან წმ. მარკოზის ნაწილების გადმოტანა ტრადიციულად, *furta sakra*-ს კლასიკურ მაგალითად არის ხოლმე მიხნეული, თუმცა რეალურად, ამ ქურდობას მეტად მნიშვნელოვანი პოლიტიკური საფუძველიც ჰქონდა – წმ. მარკოზის ნაწილების ფლობით ვენეცია, ერთი მხრივ, კაროლინგური იტალიისგან აცხადებდა თავის დამოუკიდებლობას, მეორე მხრივ კი ბიზანტიისგან¹⁷⁷, ამასთან კი თავისი კათედრის სამოციქულო წარმომავლობასაც ამტკიცებდა¹⁷⁸.

რელიქიების ფლობის სურვილმა და მასთან დაკავშირებულმა პოლიტიკურმა ამბიციებმა სრულიად სხვა მასშტაბები 1204 წლის შემდეგ მიიღო, როდესაც ლათინების მიერ კონსტანტინოპოლის აღება ახალი, იმპერიის გადატანის იდეა დაბადა. თითქმის ყველა ევროპული ქრისტიანული სახელმწიფო გაძარცვული და ნანგრევებად ქცეული

174 წმ. საბას ანდერძის თანახმად, მის მიერ შეგროვებული მრავალრიცხოვანი რელიქიები სერბთათვის სახელწიფოებრივად და დინასტიურად ორ უმნიშვნელოვანეს ადგილს უნდა გადასცემოდა – სტუდენიცას, რომელიც ნემანების დინასტიის პირველი მეფეების საგვარეულო სამარხავს წარმოადგენდა და ჟიჩას – სერბი მეფეების საკორონაციო მონასტერს. განსაკუთრებული მნიშვნელობა, ტრადიციულად, ძელი ჭეშმარიტის ნაწილებს ენიჭებოდა. წერილობითი წყაროების მიხედვით, სამკერდე რელიქვარიუმში ამ ნაწილებითურთ მემკვიდრეობით გადაეცემოდა ამ გვარის მმართველებს და მათი მეფობის დინასტიურობისა და ტახტის ფლობის კანონიერების სიმბოლოს წარმოადგენდა. იხ. D. Popović, *The political role of relics in Medieval Serbia. Реликви в искусстве и культуре восточнохристианского мира*, ред. А. Лидов, Москва, 2000; მისივე, *Eulogiae Terrae Sanctae of St Sava of Serbia, Balcanica, XLV*, 2014, გვ. 55-69, სპ. გვ. 59-60; მისივე, “God dwelt even in their bodies in spiritual wise” – Relics and Reliquaries in Medieval Serbia, in *Byzantine Heritage and Serbian Art, I-III, Sacral Art of the Serbian Lands in the Middle Ages*, Belgrade, 2016, გვ. 133-147.

175 Е. Бакалова, *Реликви у истоков култы святых*, გვ. 30.

176 А. Майоров, *Восточнохристианские реликви и идея «переноса империи»: Византия, Балканы, Древняя Русь, Религиоведение*, 2011, № 1, გვ. 17-24.

177 P. J. Geary, *Furta sacra: Thefts of relics in the central Middle Ages*, Princeton, 1948.

178 ალექსანდრიიდან ჩამოტანილი წმ. მარკოზის ნაწილები თავდაპირველად დოკების ძველი სასახლის კუთხის ბურჯის სამალავში მოათავსეს (*Pilastro del Miracolo*). ეს ბურჯი-რელიქვარიუმში სიმბოლურად იმ პორფირის სვეტს განასახიერებდა, რომელშიაც კონსტანტინე დიდმა წმინდა მიწიდან ელენე დედოფლის მიერ გამოგზავნილი უდიდესი რელიქიები მოათავსა. 1204 წლის შემდეგ, სხვა მრავალ სიწმინდესთან ერთად, ვენეციაში ძელი ჭეშმარიტის ნაწილებიც მოხვდა. ვენეციელები ამტკიცებდნენ, რომ მასთან ერთად ვენეციაზე გადმოვიდა ის სასწაულებრივი ძალა, რომელსაც კონსტანტინეს ეს სახელგანთქმული თილისმა ატარებდა. იხ. Т. Дейл, *Столп-реликварий св. Марка, Политика чудес и иконографические программы в средневековой Венеции. Чудо-творная икона в Византии и древней Руси*, М., 1996, გვ. 96-106.

კონსტანტინოპოლის ჩანაცვლებას ცდილობდა. ეს იმპერიული ოცნებები ბიზანტიის პოლიტიკის სარკისებურ ანარეკლს წარმოადგენდა, რადგან თავად იმპერია თავს მუდმივად ახალ რომად და მეორე იერუსალიმად აცხადებდა და ასეთად განიცდიდა კიდევ თავს¹⁷⁹.

იმპერიის ჩანაცვლებას არა მარტო სიწმინდეების მითვისებით – ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულად იხიერეს კონსტანტინოპოლისთვის ბრძოლაში მონაწილე ვენეციელებმა და ფრანკებმა, რომლებმაც აურაცხელი სიმდიდრე და სიწმინდეები გაზიარეს ბიზანტიის დედაქალაქიდან და ასეთნაირად იმ ხანის ქრისტიანულ სამყაროში სიწმინდეების მთავარი მფლობელების სტატუსი დაიმკვიდრეს, რომელიც მანამდე მხოლოდ ბიზანტიის იმპერატორებს ეკუთვნოდა¹⁸⁰, – არამედ ამას კონსტანტინოპოლის ვიზუალური მოდელების შექმნითაც ცდილობდნენ. მაგ., ვენეციის სან მარკო კონსტანტინოპოლის წმ. მოციქულთა ტაძრის ზუსტ ასლს წარმოადგენს, პიაცა და პიაცეტა კი ბიზანტიის დედაქალაქის ურბანული სტრუქტურის მიხედვითაა გამართული. პიაცა იპოდრომთან, ხოლო ვენეციის საზღვაო ჭიშკრად აღმართული მართლმსაჯულების ტყუბი სვეტები, რომელთაგან ერთზე წმ. მარკოსის სიმბოლოდ – ღომის, ხოლო მეორეზე ვენეციის ძველი მფარველის წმ. თევდორეს ქანდაკებები იდგა – ბიზანტიური ქალაქების სატრიუმფო კოლონებთან ასოცირდებოდა¹⁸¹. კონსტანტინოპოლის ოქროს ჭიშკრის მიხედვით ყოფილა გამართული სან მარკოს დასავლეთი ფასადიც, რომლის მთავარი კარიბჭის გვერდით, სპოლიად ჩადგეს ბიზანტიიდან პალადიუმებად ჩამოტანილი წმინდა მეომრების – გიორგისა და დიმიტრის XI საუკუნის რელიეფური ხატები, რადგან ისინი იმპერიის სამხედრო ძლევამოსილებას და ახლა უკვე ვენეციის მფარველებს განასახიერებდნენ¹⁸². ფაროსის ტაძრის სიმბოლურ ასლს წარმოადგენდა პარიზის სენ შაპელი (*Sainte Chapelle*) – საუნჯე უფლის ვნებისა თუ სხვა მრავალი ძვირფასი რელიქვიისა, რომელიც მანამდე ფაროსის ეკლესიაში იყო დაბრძანებული¹⁸³. ვენეციის რესპუბლიკის იმპერიულ ამბიციებს განასახიერებდა დოჟების ბაზილიკაც, რომელიც მათ მიერ ასევე ახალ *Sancta Capella*-დ იყო მიჩნეული. ყველა ახალი *Sancta*

- 179 საყურადღებოა, რომ XIII საუკუნის ბოლოდან იმპერიის გადატანის იდეა განსაკუთრებულად აქტიურდება სლავურ ქვეყნებში (ბულგარეთში, რუსეთში, სერბეთში) და ის პირდაპირ უკავშირდება წმ. დიმიტრის პატრონაჟისათვის ბრძოლას. იხ. D. Obolensky, *The Cult of St Demetrius*, გვ. 3-20; В. Тъпкова-Займова, А. Милтенова, *Историко-апокалиптическая книжнина във Византия и в средновековна България*, София, 1996, გვ. 130, 134. V. Tápkova - Zaimova, *Les légendes sur Salonique - ville sainte et la conversion des Bulgares*, in: *The Legacy of Saints Cyril and Methodius to Kiev and Moscow*, Thessaloniki, 1992, გვ. 133-141; А. Добычина, «Бесноватые» в тырновском востании под руководством Петра и Асеня (1185-1186). *Славяноведение*, №2, 2014, гв. 107-111; A. Dobyčina, A “Divine Sanction” on the Revolt: The Cult of St Demetrius of Thessalonica and the Uprising of Peter and Asen (1185-1186). *Studia Ceranea*, 2, 2012, гв. 113-126.
- 180 H. A. Klein, *Refashioning Byzantium in Venice, ca. 1200-1400*, in *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, edited by Henry Maguire and Robert S. Nelson, Washington, D.C., 2010, гв. 193-227; A. Eastmond, *Byzantine Identity and Relics of the True Cross*, гв. 205-215.
- 181 R. Nelson, *The History of Legends and the Legends of History, The Pilastris Acritani in Venice*, in *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, edited by H. Maguire and R. S. Nelson, Washington, D.C., 2010, гв. 63-91; J. Schulz, *Urbanism in Medieval Venice*, in *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy: Athens and Rome, Florenc and Venice*, Stuttgart, 1991, гв. 438-441.
- 182 D. M. Perry, *St George and Venice. The Rise of Imperial Culture*, in: *Matter of Faith, An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, edited by J. Robinson and L. de Beer with A. Harnden, British Museum, London, 2014, гв. 15-22, სვ. გვ. 16-17; W. Tronzo, *Reading the Display of Sculpture on the Façade of the Narthex of San Marco in Venice*, in: *Il potere dell'arte nel Medioevo, Studi in onore di Mario D'Onofrio*, M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini eds., Roma, 2014, гв. 725-733.
- 183 ეს შესანიშნავი გოთური რელიქვარიუმი, რომელიც 1248 წელს აკურთხეს, ბუკოლეონის სასახლის ფაროსის ეკლესიის მსგავსად, უშუალოდ უკავშირდებოდა მეფის სასახლეს (თავად ფაროსი ლათინთა ოკუპაციას ემსხვერპლა). მისი სახელწოდებაც კი – *Sancta Capella* ანუ *Sainte Chapelle* სხვა არაფერია თუ არა ფაროსის ტაძრის ლათინური სახელწოდება. იხ. H. Klein, *Eastern Objects*, гв. 283-314.

Capella და მათში დაბრძანებული რელიქვიები მთელ ქრისტიანულ სამყაროს აუწყებდა, რომ მისი ცენტრი, ახალი *loca sancta* ახლა უკვე არა კონსტანტინოპოლი, არამედ პარიზი ან ვენეცია იყო¹⁸⁴.

ცხადია, საქართველოს, სადაც დინასტიური მონარქიის მრავალსაუკუნოვანი, უწყვეტი ტრადიცია არსებობდა, არც ბაგრატიონთა მმართველობის ლეგიტიმურობის მტოცეობა სჭირდებოდა, რელიქვიების მეშვეობით, სერბი ნემანების მსგავსად, და არც ვენეციელებისა თუ ფრანკების დარად იმპერიის გადმოტანის ამბიცია აწუხებდა. აი რეგიონული პოლიტიკის განმსაზღვრელ მძლავრ, ანგარიშგასაწვევ ქრისტიანულ სახელმწიფოდ ყოფნის, კონსტანტინოპოლთან გატოლების ამბიცია კი თამარის საქართველოს უდაოდ ექნებოდა და საიმედოოდ ის ასეთი იყო კიდევ. წმინდა მიწაზე ლათინების გამოჩენით ქრისტიანულ აღმოსავლეთში საუკუნეების განმავლობაში დადგენილი, ძალთა განაწილების ძველი წესრიგი შეიცვალა, 1204 წელს კონსტანტინოპოლის დაცემით კი ის საბოლოოდ დაირღვა და „უფლის კვართის ქვეყანა“ ახლა უკვე ახალ პოლიტიკურ რეალობაში ცდილობდა მისთვის კუთვნილი ადგილის დამკვიდრებას და ამას არა მხოლოდ სამხედრო ძალით თუ პოლიტიკურ პროცესებში აქტიური მონაწილეობით, ზოგ შემთხვევაში კი მათი წარმართვით¹⁸⁵ ანხორციელებდა, არამედ იდეოლოგიურადაც – ქრისტიანობის უძველესი ტრადიციის, თავისი დიდი ეროვნული და ზოგადქრისტიანული სიწმინდეებისა და წმინდანების დემონსტრირებით.

სწორედ ამ იდეოლოგიური და პოლიტიკური პროცესების ნაწილად მიმანია საქართველოში წმ. დიმიტრის უმნიშვნელოვანესი რელიქვიების სავარაუდო შემოტანაც და მათთვის საგანგებოდ წმინდანის ცხორების სცენებით მოხატული ტაძარ-რელიქვარიუმის შექმნაც. ამ ნაწილების ფლობით საქართველო სწორედ იმ წმინდანის მფარველობასა და კეთილგანწყობას მოიპოვებდა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში იმპერიის სამხედრო ძლევამოსილებას განასახიერებდა, ამიტომაც ასე სასურველი იყო თითქმის ყველა მართლმადიდებელი სახელმწიფოსთვის¹⁸⁶ და არა მარტო მათთვის (იხ. ზემოთ ვენეციის მაგალითი).

* * *

როგორც ჩანს, ამავე იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ პროცესებს უნდა უკავშირდებოდეს ასევე დავითგარეჯში, და ასევე XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილი კიდევ ერთი სცენა, რომელსაც მსგავსად წმ. დიმიტრის ცხორების ციკლისა, ქართულ ხელოვნებაში პარალელი არ აქვს. ეს სპარსეთში 421 წელს წამებული წმ. იაკობ დაჭრილის, იგივე იაკობ სპარსის მარტვილობის გამოსახულებაა, რომელიც ჩიჩხიტურის მონასტრის

184 H. Belting, *Western Art After 1204. The Importation of Relics and Icons*, in: *The Image and Its Public Form and Function in Early Paintings of the Passion*, New York, 1990, გვ. 105, 203-221.

185 ამ თვალსაზრისით მეტად საყურადღებოა, ისტორიკოს იოსებ მარგიშვილის ერთი მოსაზრება, რომლის მიხედვით, 1204 წელს თამარის ინიციატივითა და ქართული არმიის მონაწილეობით ტრაპეზუნდის იმპარიის, როგორც ე.წ. ბუფერული სახელმწიფოს დაფუძნება თამარის საბოლოო მიზანს სულაც არ წარმოადგენდა. ქართული არმიის მიერ საბრძოლო მოქმედებების დაწყების დროზე, ბრძოლის ხასიათზე და საჯარისო ნაწილების მოძრაობის მარშრუტზე დაყრდნობით, მკვლევარი ვარაუდობს, რომ ქართველების დაშქრობის საბოლოო მიზანს კონსტანტინოპოლი და საიმპერატორო ტახტზე კომუნოსთა დინასტიის რესტავრაცია წარმოადგენდა. თუმცა ცნობამ კონსტანტინოპოლის დაცემის შესახებ, რომელიც ქართველებს უკვე დაშქრობის დაწყების შემდეგ მოუვიდათ, და ნიკეის სამეფოს დაფუძნებამ თამარის გეგმები შეცვალა და ის ტრაპეზუნდის იმპერიის შექმნით დაკმაყოფილდა. იხ. ს. მარგიშვილი, *მითები და რეალობა დავით აღმაშენებლის მეფობის შესახებ*, თბ., 2006, გვ. 110-112.

186 წმ. დიმიტრის მფარველობის მოსაპოვებლად გამართულ ისტორიულ მოვლენებზე იხ. სქლიო 171-ში დამოწმებული ლიტერატურა.

ერთ-ერთი ქვაბი-სამლოცველოს მოხატულობაშია ჩართული (სურ. 18). სამლოცველო ნაწილობრივია მოხატული – რამდენიმე სცენა ჩრდილოეთ კედელზე განლაგებული¹⁸⁷, სხვა გამოსახულებები კი საკურთხეველის ნიშნა და აღმოსავლეთ კედელს ამკობს. ნიშში გოლგოთის ჯვარია წარმოდგენილი, ნიშის აქეთ-იქით, დოდორქის სამლოცველოს მსგავსად, ხარების სცენა, მის მარჯვნივ მდებარე კედლის მონაკვეთზე კი მუხლმოსყრილი წმ. იაკობ დაჭრილია, რომელსაც მის უკან მდგომი ჯაღათი თავს ჭრის, მათ გარშემო კი წმინდანის სხეულის უკვე მოკვეთილი ნაწილებია დაფანტული.

მარტვილობის სცენის ასეთი რედაქცია, ტრადიციული ბიზანტიური იკონოგრაფიული მოდელის მიხედვითაა გამართული (სურ. 19) და ზედმიწევნით ზუსტად მისდევს ცხორების ტექსტს, რომელშიც ჯაღათთან წმინდანის სხეულის ნაწილებად კვეთით აღსრულებაა აღწერილი. ასეთნაირად ამ სცენაში არა წმინდანის სხეულის ნაწილების ანუ მისი რელიქვიების გამოსახვაა განსაკუთრებულად საყურადღებო, არამედ ის თუ რატომ შეარჩიეს სამლოცველოს მოსახატად იმ წმინდანის ცხორების სცენა, რომლის კულტიც ჩვენში დიდად არ ყოფილა განვითარებული, მარტვილობის სცენები კი არათუ ქართულ ხელოვნებაშია უმაგალითო, არამედ ბიზანტიურშიც სულ რამდენიმე ნიმუშითაა ცნობილი (მაგ., ბასილი II-ის მენოლოგიუმში, X ს., XI საუკუნის სინური ხატი-მენოლოგიუმში, დეჩანის ნართექსის მოხატულობა (1350) და ოქრიდის სვეტი ნიკოლაი ბოლნიჩკის ეკლესიის ხატი (XVI ს)).

ყველაზე ხშირად წმ. იაკობ დაჭრილი ცალკე მდგომ ფიგურად, სრული ტანით ან წელსზეთ არის ხოლმე გამოსახული, ხან მეომართა შორის, ხან კი მოწამეთა რიგში (მაგ., პალა დოროს მინანქრის მედალიონი, 1105; წმ. იოანე ოქროპირის ეკლესია კუცოვენდისში კვიპროსზე, XI-XII სს-თა მიჯნა; პეჩის წმ. მოციქულთა ტაძარი, 1260; წმ. ვლასის ეკლესია ვერიაში, XIII ს.; დეჩანი XIV ს.; სტარო ნაგორიჩინო, 1317-1318; ჟინა, 1309-1316; პეჩის ღმრთისმშობელი ოდიგიტრია, 1337)¹⁸⁸. თუმცა ქართულ ხელოვნებაში არც ასეთი მაგალითები გამოირჩევა განსაკუთრებული სიმრავლით (მაგ., ატენის სიონი, ყინცვისი, წალენჯიხა).

ჩიხჩიტურის მოხატულობის მკვლევარი ლადო მირიანაშვილი მიიჩნევს, რომ ეს სცენა რაღაც მიზეზის გამო, მოგვიანებით ჩართეს უკვე არსებულ მოხატულობაში¹⁸⁹. თანადროული იყო სამლოცველოს მხატვრობის ყველა ნაწილი თუ არა, ცალკე მსჯელობის საგანია, თუმცა, ვფიქრობ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ამ სცენის შერჩევას მართლაც რაღაც საგანგებო მიზეზი უნდა ჰქონოდა და შესაძლოა, ასეთ მიზეზად სამეფო მონასტერში წმინდანის ნაწილების შემოტანა ქცეულიყო. კარგადაა ცნობილი, რომ წმინდანთა კულტისა თუ მათი გამოსახულებების გაჩენა-გაერცვლება, ისევე როგორც მათი რეაქტუალიზაცია, ტრადიციულად, სწორედ მათი რელიქვიების პოვნასა თუ გადატანასთან არის ხოლმე დაკავშირებული¹⁹⁰.

187 ლ. მირიანაშვილი მიიჩნევს, რომ სამლოცველოს ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულია შემდეგი სცენები: ქრისტეს მიერ პირველი მოწაფეების მოხმობა (ან წმ. პეტრეს მიერ ქრისტეს ძე ღმერთად შეცნობა), საფლავად დადება და წმ. მენელსაცხებლე დედანი საფლავთან. იხ. ლ. მირიანაშვილი, გარეჯის ადრეული მონასტიციზმი და ჩიხჩიტურის ზოსიმე-პიმენის კერძო სამლოცველოს მოხატულობის პროგრამა, როგორც ბერული ცხოვრების ანარეკლი. *ANALECTA IBERICA*, I, 2001, გვ. 164-241, სპ. გვ. 222.

188 М. Марковић, О иконографји светих ратника у источнохришћанској уметности и о представима ових светитеља у Дечанима, *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд, 1995, გვ. 567-624; *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A. D. 843-1261*, Ed. Y. C. Evans, W. D. Wixom. N. Y., 1997, გვ. 127-129, 133-134.

189 იხ. ლ. მირიანაშვილი, *გარეჯის ადრეული მონასტიციზმი*, გვ. 164-241

190 იხ. Е. Бакалова, *Реликви и истоков культа святых*, გვ. 36; P. A. Brazinski, Alledra R.P. Fryxell, *The Smell of Relics*, გვ. 1-15. მაგ., წმ. იაკობ დაჭრილის ნაწილების შემოტანას უკავშირებენ მკვლევარები მისი

წმ. იაკობ დაჭრილის ნაწილები ჩვენში დანამდვილებით რომ არსებობდა ამას მოხატულობის თანადროული, მისი რელიქვიებისთვის განკუთვნილი მოწამეთას მაცხოვრის სანაწილე ხატიც მოწამობს (XII-XIII სს.) და მისი ნაწილის მოხსენიება სვეტიცხოვლის ტაძრის საკურთხეველის აღსავლის კარის აქეთ-იქით მოთავსებული მრავალნაწილიანი რელიქვარიუმის აღწერილობაში, რომლის თანახმადაც, წმ. იაკობ დაჭრილის რელიქვია სანაწილის მარცხენა ფრთაში ყოფილა დაბრძანებული¹⁹¹.

იმის განსაზღვრა თუ საიდან მოხვდა საქართველოში წმინდანის ნაწილები მეტად რთულია, რადგან ისინი, მთელ საქრისტიანოში ძალზე ფართოდ იყო გავრცელებული – კონსტანტინოპოლში, წმინდა მიწაზე, კვიპროსზე, საბერძნეთსა თუ ათონზე¹⁹². თუმცა, უფრო ბუნებრივი იქნება ვივარაუდოთ, რომ ნაწილები იმ ცენტრებიდან შემოვიდა, რომლებიც წმინდანის რელიქვიების ისტორიასთანაც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული და ჩვენს ქვეყანასთანაც. ასეთია იერუსალიმი, სადაც წმ. იაკობ სპარსის რელიქვიები თავდაპირველად იბერთა მონასტერში იყო მოთავსებული და ათონი, სადაც მთაწმიდის სხვა მონასტრების მსგავსად, მოწამის ნაწილები ივირონშიც ყოფილა დაბრძანებული.

* * *

კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი რელიქვია, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ისტორიას უკავშირდება, ფიტარეთის მონასტრის მთავარ ტაძარშია გამოსახული. სამხრეთ პასტოფორიუმში შესასვლელი კარის გარშემო მოთავსებული მოხატულობის გვიან, XVIII საუკუნეების ფენაში¹⁹³ ჩართულია სცენა, რომელიც ღმრთისმშობლის მიერ წმ. თომა მოციქულისთვის სარტყლის გადაცემას ასახავს (სურ. 20).

ეს ეპიზოდი, ისევე როგორც ზოგადად ღმრთისმშობლის მიძინებასთან დაკავშირებული არაერთი ამბავი, თავისი შინაარსით III საუკუნიდან დამკვიდრებულ გადმოცემებსა და აპოკრიფებს ეფუძნება (ესაა თხზულებები რომლებიც ფსევდო იოანე ღვთისმეტყველს, თესალონიკის ეპისკოპოს იოანეს და იოსებ არიმათიელს მიეწერება) და მრავალ ღვთისმეტყველთა თუ ჰიმნოგრაფთა (წმმ. ანდრია კრეტელი,

კულტისა და გამოსახულებების გავრცელებას ნოვგოროდში, XVI საუკუნიდან კი მოსკოვში (იხ. Л. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода*, М., 1987, გვ. 518). სავარაუდოდ, იგივე მიზეზი ჰქონდა მისი კულტის გავრცელებას წმინდა მიწაზე, სადაც წმინდანის ნაწილები მას შემდეგ გადაიტანეს, რაც სპარსეთში, ბაჰრამ V მმართველობისას (420-438) წმინდანთა მარტირიუმების განადგურება დაწყებულა. ეს ნაწილები თავდაპირველად პეტრე იბერის დაფუძნებულ მონასტერში დაუბრძანებიათ, ხოლო მას მერე რაც მან იერუსალიმი დატოვა, ვერცხლის გეადრუცში მოთავსებული წმინდანის რელიქვიები მას მოწაფეებმა ეგვიპტის გზაზე დააწიეს (*ძველები*, II, გვ. 213-263). ცნობილია, რომ წმინდანის ცალკეული ნაწილები დღესაც არის დაბრძანებული იერუსალიმის უფლის საფლავის ეკლესიაში. იხ. D. Pringle, *The Church of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus*, Vol. III, *The City of Jerusalem*, Cambridge, 2007, გვ. 189-190. ვფიქრობ, რელიქვიების შემოტანის საკითხი უთუოდ გასათვალისწინებელია იმ იშვიათი იკონოგრაფიული თემების კვლევისას, რომლებიც ჩვენში მხოლოდ თითო-თითო ნიმუშად არის შემორჩენილი. ასეთია მაგ., ასევე თამარის ხანაში შექმნილი წმ. სტეფანე პირველმოწამის და კიდევ ერთი წმინდანის ცხორების სცენები, რომლებიც ვარძიის მთავარი ტაძრის სტოას მოხატულობაშია ჩართული. ამ მეორე წმინდანის ნაკლებცნობილობას ისიც ადასტურებს, რომ მისი ვინაობა ჯერაც არ არის დადგენილი.

191 A. Нартов, *Мухом и его собор Свети-Цховели*, გვ. 254-256.

192 S. P. Brock, *Medieval Armenian Pilgrim's Description of Constantinople*, *REArm*, N. S. 1967, Vol. 4. გვ. 87; G. P. Majeska, *Russian Travellers to Constantinople in the 14th and 15th Cent.* Wash., 1984, გვ. 43, 95, 153, 187, 293, 387; G. Garitte, *Le Calendrier Palestino-Géorgien du Sinaiticus 34 (Xe siècle)*. *Subsidia Hagiographica*, n. XXX, Bruxells, 1958, გვ. 381-382, 396; D. Pringle, *The Church of the Crusader*, pp. 189-190; *Жития всех святых*, М., 2001, გვ. 678.

193 მოხატულობის თარიღი მზია ჯანჯალიამ დაადგინა.

კონსტანტინოპოლის პატრიარქი გერმანე, იოანე დამასკელი, კოსმა მაიუმელი (ა.შ.) თხზულებებშია ასახული.

გადმოცემით, ქრისტეს სჯულის საქადაგებლად ინდოეთში წასული წმ. თომა მოციქული სამი დღის დაგვიანებით ჩამოსულა მარიამის დასაფლავებაზე. შეწუხებულს იმით, რომ ღმრთისმშობელთან გამოთხოვება ვერ მოახერხა, წმ. თომას საფლავის გახსნა მოუთხოვია. დაბეჭდილი სამარხი გახსნეს, თუმცა ქრისტეს მოწაფეებს ის ცარიელი დახვედრიათ. თავისი ხორციელი ამადლების და უბიწობის დასტურად ღმრთისმშობელმა თომა მოციქულს ხეციდან თავისი სარტყელი გადმოუგდო¹⁹⁴.

ფიტარეთში წარმოდგენილი სცენა სწორედ ამ ეპიზოდს ასახავს. კომპოზიციის ხედა ნაწილის ცენტრში ხეცად აყვანებული, ანგელოზებით გარშემორტყმული, საყდარზე დაბრძანებული, წითელი მანდორლით მოცული მარიამია გამოსახული. ცალ ხელში მას წვრილი, ტაღლოვანად დახვეული სარტყლის (Zone) ერთი ბოლო უჭირავს, მეორე ბოლო კი სცენის მარცხენა მხარეს, არქიტექტურული ნაგებობის, სავარაუდოდ, იერუსალიმის ტაძრის ფონზე, სრული ტანით მდგომ და მარიამისკენ ხელგაწვდილ წმ. თომა მოციქულს უპყრია.

ამ აპოკრიფული სფუჟეტის ამსახველი ყველაზე ადრეული ნიმუში XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის სუზდალის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის დასავლეთ კარზეა წარმოდგენილი¹⁹⁵. ბიზანტიურ მხატვრობაში ეს თემა XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისიდან დამკვიდრდა და განსაკუთრებულად ფართოდ აისახა პალეოლოგოსთა ხანის ბალკანური მოხატულობების მიძინების ვრცელ ციკლებში. ის ხან ამ ციკლის ერთ-ერთ ეპიზოდად, ხან კი დამოუკიდებელ სცენად გამოისახება ხოლმე (მაგ., ჩუჩერის წმ. ნიკიტა (1307), სტარო ნაგორინინო (1316-1318), გრაჩანიცა (1320), ლიუბოტენეს წმ. ნიკოლოზი (1348), კურტეა დე არჯეში (რუმინეთი, 1360-1370), პენის ღმრთისმშობელი ოდიგეტრია (1337), დენანი (1335-1348), პოლოშკო (1370), კალენიი (1413) და სხვ.)¹⁹⁶ (სურ. 21).

ფიტარეთის მოხატულობაში წმ. თომა მოციქულისთვის სარტყლის გადაცემის სცენა დამოუკიდებელ სიუჟეტადაა წარმოდგენილი. თუმცა ის უშუალოდ მიძინების ანუ მოციქულებით გარშემორტყმული, სარეცელზე დასვენებული ღმრთისმშობლის ამსახველი სცენის გვერდითაა გამოსახული და, ამდენად, მიძინების ციკლის ნაწილადაც იკითხება.

ღმრთისმშობლის სარტყელი, რომელიც გადმოცემით, აქლემის ბეწვისგან თავად მარიამის ხელით იყო ნაქსოვი, ღმრთისმშობლის სამოსის იმ უდიდეს რელიქვიებს განეკუთვნება, რომლებიც კონსტანტინოპოლში ოდიგეტრიის, ხალკოპრატიისა და ბლაქერნის მონასტრებში იყო დაბრძანებული და რომლებმაც ღმრთისმშობლის,

194 G. Grac Sill, *A Handbook of Symbols in Christian Art*, Simon and Schuster, 2011; D. R. Cartlidge, *Art and the Christian Apocrypha*, 2001, გვ. 219-220.

195 A. Манукян, Западные и южные двери собора Рождества Богоматери в Суздале. Проблемы иконографии. *European Researcher*, 2012, Vol. 26, N8-1, გვ. 1189 – 1196; Ch. Walter, *Art and Ritual*, გვ. 151-152.

196 მიძინების ციკლში ჩართულია ხოლმე ანგელოზისგან ღმრთისმშობლისთვის სიკვდილის მოახლოვების უწყება, მარიამის ღოცვა გეტსიმანიის ხეთის ხილის მთაზე, იერუსალიმელ ქაღალდებთან გამოთხოვება, სამოსის გადაცემა ორი ქვრივისთვის, მოციქულთა ჩამოსვლა, უწმინდური ათონიასთვის ხელების მოკვეთა, ღმრთისმშობლის სარკოფაგის გადატანა ბეთლემიდან იერუსალიმში, მოციქულები ცარიელ საფლავთან, მოციქულთა მიერ ღმრთისმშობლის სამარხში კვართის პოვნა, სარტყლის დაბრძანება, მაფორიონის დაბრძანება და ა.შ. ყველა ეს სცენა, უმრავლეს შემთხვევაში სარეცელზე დასვენებული ღმრთისმშობლის ცენტრალური გამოსახულების გარშემო ლავდება და უზარმაზარ, სადღესასწაულო კომპოზიციას შეადგენს. იხ. А. Д. Темерински, Циклус Успења Богородице. *Зидно сликарство манастира Дечана*, Грађа и студите, Београд, 1995; И.Шалина, *Реликвиш*, გვ. 298-301; Ch. Walter, *Art and Ritual*, გვ. 151-152.

როგორც კონსტანტინოპოლის მფარველის კულტის დამკვიდრება და განსაკუთრებული თავყვანისცემა განსაზღვრა¹⁹⁷.

რელიქვიის წარმოშობის შესახებ X საუკუნიდან მოღწეული, ორი განსხვავებული ვერსია არსებობს. კონსტანტინოპოლის დიდი ეკლესიის სვინაქსარის მიხედვით, თავდაპირველად ქალაქ ზილაში დაბრძანებული სარტყელი კონსტანტინოპოლში იმპერატორ იუსტინიანეს (527-565) გადმოუტანია და ის ხალკოპრაციონში, მისთვის საგანგებოდ აგებულ ეგვიპტურში – აგიოს სოროსში დაუსვენებია. ბასილი II-ის მენოლოგიუმი კი მოგვითხრობს, რომ მაფორიონი, კვართი და სარტყელი იერუსალიმში ინახებოდა და იქიდან არკადიუსის მმართველობისას (395-408) გადმოუტანიათ დედაქალაქში. ბასილევსის ის თავისი ხელით მოუთავსებია რელიქვარიუმში, საიმპერატორო ბეჭდით დაუბეჭდავს და ხალკოპრაციონში დაუბრძანებია. 458 წელს სანაწილე ლეო I-ს გადაუტანია ბლაქერნის მონასტერში. რელიქვარიუმი მხოლოდ 410 წლის შემდეგ იმპერატორმა ლეო VI-მ (886-912) გახსნა¹⁹⁸, რადგან მის მეუღლეს, დედოფალ ზოია კარბონოფსინას, რომელიც ავი სულებით ყოფილა შეპყრობილი, ღვთაებრივი ხილვით ეუწეა, რომ მხოლოდ ამ დიდი რელიქვიის შეწვევით განიკურნებოდა. იმპერატორმა სარტყელი პატრიარქ ეფთვიმიოსს გადასცა, რომელმაც ის დედოფალს თავზე დაადო და ასეთნაირად განკურნა. რელიქვარიუმში ხელმეორედ დაბეჭდილი სარტყელი ახლა ხალკოპრაციონის განახლებულ ტაძარში მოათავსეს. XII საუკუნეში, მანუილ II კომნენოსის დროს დადგინდა სარტყლის სწორედ ამ მონასტერში დაბრძანების დღესასწაული და ის 31 აგვისტოს აღინიშნებოდა¹⁹⁹.

XII საუკუნის ბოლოდან სარტყელი კონსტანტინოპოლიდან ქრება. მისი შემდგომი ადგილსამყოფელის შესახებ არაერთი განსხვავებული ვერსია არსებობს. დასავლური ტრადიციით, მისი ნაწილი იტალიის ქალაქ პრატოს ტაძარშია დაბრძანებული, აღმოსავლურის მიხედვით, სარტყლის ერთი ნაწილი სირიის ქალაქ ხომსში მოხვდა, მეორე დიდი ნაწილი კი დამოუკიდებელი სერბეთის უკანასკნელ მთავარს ლაზარ I ხრებელიანოვის XIV საუკუნეში ვატოპეის მონასტრისთვის უსახსოვრია და ის დღემდე იქაა დაბრძანებული²⁰⁰.

ფიტარეთის მოხატულობაში წმ. თომა მოციქულისთვის ღმრთისმშობლის სარტყლის გადაცემის სცენა შესაძლებელია მხოლოდ თავისი დროისთვის დამახასიათებელ, სტანდარტულ იკონოგრაფიულ თემად მიგვეჩნია, რომ არა ერთი გარემოება – როგორც ზემოთ ვახსენე, ცნობები ამ სიწმინდის საქართველოში შემოსვლის შესახებ წერილობით წყაროებში პირველად (ვახტანგ VI-ის გუჯრები)²⁰¹ ფიტარეთის მოხატულობის სწორედ XVIII საუკუნის ფენის თანადროულად ჩნდება და ის ბიზანტიელი მეფისწულის, ელენეს სახელთან არის დაკავშირებული. ელენეს მსითვად მოყოლილი წმინდა ნაწილი მისივე

197 A. Grabar, Une source d'inspiration de l'iconographie tardive: Les ceremonies du culte de la Vierge. *CA*, 1976, 35, გვ. 147-152; M. Jugie, L'église de Chalcoptatia et le culte de la ceinture de la Vierge a' Constantinople. *Echos d'Orient*, XIV, 4, 1913, გვ. 308-312.

198 თარიღი არასწორადაა მითითებული, ლეო VI 500 წლის შემდეგ ავიდა საიმპერატორო საყდარზე. იხ. J. Wortley, The Marian Relics at Constantinople, in *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 45, 2005, გვ. 171-187.

199 J. Wortley, *The Marian Relics*, გვ. 171-187; V. Manolopoulou, *Processing Constantinople*, გვ. 114.

200 შესაძლოა ბალკანურ მოხატულობებში წმ. თომა მოციქულისთვის სარტყლის გადაცემის ეპიზოდის პოპულარულობა იმითაც იყო განპირობებული, რომ კონსტანტინოპოლიდან სარტყლის ნაწილები ჯერ ბულგარელების, შემდეგ კი სერბების ხელში აღმოჩნდა.

201 იხ. ალ. გარსევანოვი, დასახ. ნაშრ. ვფიქრობ, ეს გვიანი ცნობები ჩვენში დამკვიდრებულ ადრეულ ტრადიციას უნდა ემყარებოდეს, რომელიც ელენე დედოფალს არა მხოლოდ სამსჭვალისა და სარტყლის ნაწილების, არამედ უფლის სერობის ხის მოვერცხლილი ლანგრის ნაწილების ჩამობრძანებასაც მიაწერს.

ჩამოტანილ ოქონის სასწაულთმოქმედ ხატზე ყოფილა მიმაგრებული²⁰². დღევანდელი ცოდნით, სწორედ ეს ნაწილია, ზუგდიდის ბლაქერნის ხატთან ერთად, დაცული ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის ფონდში²⁰³.

ვგვიჩრობ, ფიტარეთის მოხატულობაში წმ. თომა მოციქულისთვის ღმრთისმშობლის სარტყლის გადაცემის ეპიზოდის ჩართვა ეროვნული სიწმინდეებისადმი განახლებული ინტერესისა და ზოგადად იმ ეროვნული სულისკვეთებით განმსჭვალული კულტურული პროცესების კონტექსტში უნდა განვიხილოთ, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა გვიანი შუა საუკუნეების (XVII-XVIII სს.) საქართველოში, როდესაც ქართულ მწერლობაში ისტორიულ-ეროვნული თემატიკა დამკვიდრდა, საქართველოს ისტორიაში პირველად შედგა ქართული ჰაგიოგრაფიული კრებულები, საეკლესიო კალენდარში მუდმივად მოიტანებოდა ქართველ წმინდანთა ხსენების დღეები, მათ გამოსახულებებმა და ეროვნულმა სიწმინდეებმა კი გამორჩეული ადგილი დაიკავეს ჩვენი ტაძრების შემკულობაში²⁰⁴.

* * *

წმინდა ნაწილებისადმი ინტერესი (მათი პოვნა-გადატანა, საისტორიო და საეკლესიო მწერლობაში მათთან დაკავშირებული მოვლენების აღწერის სიხშირე თუ მათი ამსახველი ხელოვნების ნიმუშების სიმრავლე), როგორც წესი, მჭიდროდ უკავშირდება ქვეყანაში განვითარებულ ისტორიულ და პოლიტიკურ მოვლენებს. ბიზანტიაში თავდაპირველად ეს ინტერესი კონსტანტინოპოლის დაფუძნების ხანასა და ქრისტიანობის შემოღებიდან პირველ საუკუნეებში იყო განსაკუთრებულად გამოკვეთილი. მოგვიანებით ის 843 წლის ანუ ხატთაყვანისმცემელთა გამარჯვების შემდეგ განახლდა, კიდევ უფრო გვიან კი პალეოლოგოსთა ხანაში იჩინა თავი და აქტუალურობა იმპერიის დაცემამდე არ დაუკარგავს²⁰⁵.

საქართველო ამ თვალსაზრისითაც, როგორც ჩანს, თავისი დღის წესრიგით ხელმძღვანელობდა. ამ თემებისადმი გამოხატულ ინტერესს ჩვენში ქრონოლოგიაც

202 ცნობა ნაწილის ხატზე მიმაგრების შესახებ, სავარაუდოდ, იმას უნდა მიანიშნებდეს, რომ ხატი რელიქვარიუმს წარმოადგენდა და რელიქვია სწორედ მისთვის განკუთვნილ ბუდეში იყო დაბრძანებული. ამგვარი ცნობა შესაძლოა გამოსადეგი გახდეს ოქონის ხატის იდენტიფიკაციისთვისაც, რომლის რაობაზე განსხვავებული ვარაუდებია გამოთქმული.

203 წინათ სარტყელი ბედიის ტაძარში ინახებოდა, შემდეგ მარტვილში, ბოლოს, როდესაც სამეგრელოც, საქართველოს სხვა სამეფოების მსგავსად, რუსეთის იმპერიის მიუერთეს, გიორგი XII-ის ასულმა, დედოფალმა ნინომ ის იმპერატორ ალექსანდრე I-ს გაუგზავნა, მან კი 1806 წელს სარტყელი უკან დააბრუნა და თავისი ხარჯით ბლაქერნის ხატისა და სარტყლისთვის ტაძრის აგება ბრძანა. ღმრთისმშობლის სარტყლის ისტორიაზე იხ.: ე. თაყაიშვილი, *არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, წიგნი მეორე, ტფ., 1914, გვ. 197-198; ე. ბუბულაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 144-169; ნ. ხაზარაძე, საქართველოს ერთი რელიქვიის ისტორიისთვის (მარიამ ღმრთისმშობლის სარტყელი და საქართველო). *ანალები*, №1, 1999, გვ. 6-12; გ. კალანდია, *ოდიშის საეპისკოპოსოები (ცაიში, ბეღია, მოქვი, ხობი)*, თბ., 2004.

204 ამ ხანის მხატვრობაში ქართველ წმინდანთა მთელი გუნდები ჩნდება. ჯგუფებად გამოსახავენ ასურელ მამებს (ანანური, ბოდბე), განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს წმ. რაფინის, წმ. კონსტანტინე ქართველის, წმ. ქეთევან დედოფლის, დავითისა და კონსტანტინეს, შალვას, ბიძინას და ელიზბარის ხატები (ბოდბე), წინანდელი აქტუალურობა უბრუნდება წმ. ნინოს ცხოვრებას და მის გამოსახულებებს, შესაბამისად კი ქართული ეკლესიის ხატად ქცეული ცხოველი სვეტის ამადლების სცენას. ამ ხანის კულტურულ პროცესებსა და ხელოვნებაზე იხ. მ. ჯანჯალია, *წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში, სადისერტაციო ნაშრომი*, თბ., 1994; მისივე, ანანურის მხატვრობა, *ანანური*, წიგნი გამოსაცემად მოამზადა ე. კვაჭატაძემ, თბ., 2012, გვ. 96-111.

205 Ch. Walter, *Art and Ritual*, გვ. 144-163.

რამდენადმე განსხვავებული აქვს და საფუძველიც.

ქრისტიანობის მიღებიდან პირველ საუკუნეებში (IV-V სს.), რელიქვიებისადმი ინტერესი ჩვენშიც ახლადმოქცეული ქვეყნის ახალი, ქრისტიანული იდენტობის ჩამოყალიბების პროცესს უკავშირდება; XII-XIII საუკუნეებში წმინდა ნაწილებისადმი დამოკიდებულება უკვე მძლავრი ქრისტიანული სახელმწიფოს იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ განაცხადს ჰგავს. აი გვიან შუა საუკუნეებში (XVII საუკუნის II ნახ. - ვიდრე XIX ს-ის ჩათვლით), როდესაც წარსულისაკენ მიქცეული ქვეყანა თავის ეროვნულ წმინდანებსა და სიწმინდეებს იხსენებს, ის პირველ რიგში, საკუთარ თავს მიმართავს და თითქოს შეაგონებს, რომ ასეთი ზეციური მფარველების პატრონ ქვეყანას მომავალიც აქვს.

ცხადია, წერილში მოტანილი მასალა სრულად ვერ მოიცავს საკითხთა იმ ფართო წრეს, რომელიც შუა საუკუნეების საქართველოში წმინდა ნაწილების თაყვანისცემას უკავშირდება. შესაძლოა ცალმხრივი იყოს ადგილობრივი ტრადიციის თაყვანისცემის მხოლოდ ბიზანტიურ ფორმებთან შეჯერების მცდელობაც. მნიშვნელოვანი იქნება აღმოსავლეთსაქრისტიანოში, მეტადრე კი წმინდა მიწაზე დამკვიდრებული ტრადიციის უფრო სიღრმისეული გაცნობაც და დასავლურის გათვალისწინებაც, სადაც რელიქვიების კულტი ხატების კულტზე აღმატებულიც კი აღმოჩნდა²⁰⁶. ერთი სიტყვით, შუა საუკუნეების საქართველოში რელიქვიების კულტის შესწავლა მომავალი ინტერდისციპლინარული კვლევის საგანია და იმედია, საკითხები, რომლებიც კარგა ხანია დასავლელ მედიევისტთა და ბიზანტინისტთა კვლევების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიმართულებას წარმოადგენს, ჩვენშიც უფრო საფუძვლიანად იქნება შესწავლილი.

206 რომის საყდართან სხვადასხვა სახის ურთიერთობა ადრე შუა საუკუნეებში და შემდეგ მოგვიანოდაც რომ არსებობდა კარგადაა ცნობილი. შესაბამისად, არც იმის გამორიცხვა შეიძლება, რომ წმინდა ნაწილების თაყვანისცემის რომელიმე იქაურ ფორმას ჩვენთანაც შემოეღწია. საგანგებო კვლევის გარეშეც, მკაფიოდ ვლინდება სხვაობაც და მეტ-ნაკლები მსგავსებაც. მაგ., ვახტანგ ბერიძის დაკვირვებით, „ჩვენში რელიქვიების კულტს არ მოუხდენია გაგვინა საეკლესიო შენობების გეგმათა თავისებურებებზე“, მაშინ როდესაც რიგი დასავლური ეკლესიების აღმოსავლეთი ნაწილის გეგმა წმინდა ნაწილების თაყვანსაცემად მოსულ მომლოცველთა უზარმაზარი ნაკადის არსებობით იყო განპირობებული. ნაგულისხმევია საკურთხეველის ირგვლივ მოწყობილი გარშემოსავლელი, საიდანაც სხვისებურად განლაგებულია წმინდა ნაწილებისთვის განკუთვნილი, მრავალრიცხოვანი ეგვტრები. იხ. ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, პირველი ტომი, თბ., 2014, გვ. 357-358 (მიიხევა, რომ წმინდა მიწის ადრეულ (IV-VII სს) ეკლესიათა გეგმები ასევე რელიქვიების თაყვანსაცემად მისული პილიგრიმების მოძრაობის გათვალისწინებით იყო შედგენილი. იხ. Y. Tsafir, *The Loca Sancta and the Invention of Relics*, გვ. 56-64). საზიარო ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ ის, რომ რომში ასევე არ ყოფილა გაზიარებული წმინდანთა სხეულის დანაწევრებისა და ნაწილებად გავრცელების პრაქტიკა. ამგვარ შემთხვევებს ძირითადად, VIII საუკუნის შემდეგ ჰქონდა ადგილი და ყველა მათგანი ბარბაროსთა შემოსევების შიშით იყო განპირობებული (ვინაიდან რომაული კანონმდებლობის შესაბამისად, ქრისტიანთა საფლავების უმეტესობა ქალაქის ფარგლებს გარეთ იყო მოწყობილი, შემოსევებისას მათი ნაწილების ქალაქში შემოტანა დაუწყიათ. იხ. Протопресвитер Иоанн Мейендорф, *История церкви и Восточно-христианская мистика*, М., 2003). VIII საუკუნის შუა ხანებამდე, წმინდანთა სხეულის ნაწილების ნაცვლად, რომის პაპები კონტაქტურ რელიქვიებს – სიწმინდეებზე დაბრძანებული ქსოვილის ნაწილებს (panna, palliola) ან გასაღების ფორმის რელიქვარიუმებში მოთავსებულ, თავ მოციქულთა წმ. პეტრესა და პავლეს ბოროკილებიდან ანაფხეკს ავრცელებდნენ. ასე გაუგზავნა გრიგოლ დიდმა 594 წელს ბიზანტიის დედოფალ კონსტანტინას, მის მიერ მოთხოვნილი წმ. პავლე მოციქულის თავის ნაცვლად, წმინდანის სარკოფაგზე დაბრძანებული ქსოვილის ნაწილი, თან კი წერილში განუმარტა რელიქვიების თაყვანისცემის იმ ტრადიციათა შორის სხვაობა, რომლებიც რომსა და ბიზანტიაში იყო დამკვიდრებული. იხ. J. Smith, *Care of relics in early medieval Rome*. In: *Rome and Religion in the Early Middle Ages: Studies in Honor of Thomas F. X. Noble*, Garver, Valerie L. and Phelan, Owen M. (eds.), Ashgate, Farnham, 2014, გვ. 179-205, სპ. გვ. 185-191.

Marine Bulia

Observations on Some Peculiarities of the Veneration of Relics in the Medieval Georgia

Cult of the relics and various issues linked with it remain a topical direction of the art historical studies for several decades. In the 4th c., veneration of the relics was already well established and Byzantium had played especially significant part in its ritualization. Enormous number of relics was gathered in Constantinople by the Byzantine emperors, starting with Constantine the Great and his mother Empress Helen; this had, to the greatest extent, preconditioned the fame of Constantinople as the centre of the Christendom, conferring the honor of new *loca sancta* – Second Jerusalem – to it. Relics occupied an important place, they participated in various (e.g., royal court) ceremonies, rituals, were turned into the subjects of dispute and robbery; their invention, translation and deposition had become iconographic themes – some of them were original, some (synantesis, triumphant meeting of relics on their arrival at a city; propompe, escort of the relics through the city) were based on the imperial *Adventus*; in certain cases, the relics proper were also depicted.

In Georgia, veneration of the relics has acquired somewhat different form, although Church of Georgia owns a large number of relics and even Conversion of Georgia in the 4th c. has a quest for Christ's Robe as its foundation.

If the story and miracles of the relics – Christ's Robe, parts of the True Cross, Holy Nail, Mtskheta Life-giving Pillar and Mtskheta Cross – in the days of St. Nino and King Mirian, are lengthily narrated in the chronicles, in the succeeding centuries the facts are mentioned only in general terms, e.g., collecting of many relics in Martvili (10th c.), Svetitskhoveli in Mtskheta (11th c.), Gelati (12th c.). From the later period, 17th-18th cc., more detailed information is available, concerning the Plait of Queen Tamar, Tunic and Girdle of the Virgin, relic of St. George, etc. Our historical sources contain sufficient information on the pilgrimage of Georgians (5th-18th cc.), who returned to their motherland bringing the relics with them.

Veneration of the relics in Georgia is evidenced by the fact that they were given to the brides as dowry, were used to swear on and prove one's truth, as a protection. Based on the available data, it seems that the relics were rather signs of the private piety, deprived of the state-ritual function. However, it is also known that son of St. King Mirian (4th c.), Bakar received his blessing by the Cross of St. Nino; somewhat later, taking out parts from Mtskheta Life-giving Pillar (it was perceived as an "image" of the True Cross) and their translation to the different areas of the country can be interpreted as a continuation of the same attitude. Presence of the relics conferred distinction to the place – such was, to say the least, existence of the Lord's Robe in Georgia – it is noteworthy that nobody ever tried to disinter it, or the Cloak of the Prophet Elijah invisibly kept at the same place; likewise, digging of the Saints' tombs and dismembering of their corpses was rarely practised in Georgia; on the contrary, similar to the case in Byzantium, Georgian hagiographers give detailed descriptions of the adventures of the relics, of the miracles linked with them, these narrations had even turned into the folklore. Large-scale production of the reliquaries is neither found in Georgia; relics were rather put in the pectoral crosses, enshrined in the processional and pre-altar crosses and icons. It seems likely that the True Cross or national relics of equal significance (e.g., Cross of St. Nino, Life-giving Pillar) were even perceived as the royal insignia. In Georgia, relics were rarely depicted within the narrative cycles, however, exceptions are also known.

It seems likely that depiction of the processions, etc. linked with the relics were not widespread in Georgia. However, among the 1032 mural fragments in Oshki, one is definitely a secular scene, which probably depicts arrival of the holy relics (Holy Nail, fragment of the Girdle of Theotokos, Okona icon,

etc.), brought to Georgia by Byzantine princess Helen as her dowry, namely, synantesis and propompe.

Of special significance is the depiction of the relics of St. Demetrius – his palms, feet and chlamys – in the murals of the chapel of St. Demetrius (turn of the 12th c. to the 13th c.) in Dodorka rock-cut monastery in Davitgareji desert, which is the only example in the East Christendom; apart from the importance of this image for the history of the cult of St. Demetrius, it is also indicative of the fact that the relic of the Saint, most likely, brought from Constantinople and, probably, redeemed from the Latins by St. Queen Tamar, was housed in this chapel. It is noteworthy that the theme of relics became topical in the reign of Queen Tamar proper – both for her and for the contemporaneous hymnography; apart from the religious, this also had a political significance (possession of relics implied that their owner was blessed by the Lord, was privileged), similar to the experience of the Slavonic or Western European kingdoms. However, in Georgia this was never perceived as a means to legitimise “new” monarchies (Slavonic countries), neither to appropriate imperial rank (Venetians, Franks), but to show that Georgia was a Christian kingdom to be reckoned with in the region. Representation of martyrdom of St Jacob Intecisus with cut off body parts in the 12th-13th cc. murals of Chichkhituri monastery in Davitgareji should also be discussed within the same context.

One more relic, Girdle of the Theotokos – or to be more precise, Its handing to St. Apostle Thomas – is represented in the 18th c. murals of Pitareti church. This is most likely linked with the fact the relic is housed in Georgia, which is narrated in the early 18th c. historical documents and should be connected with the special care for the national saints and relics in the 17th-18th cc.



სურ. 1. ოშკის ტაძრის მოხატულობის ფრაგმენტი, 1036



სურ. 2. კონსტანტინე VII-ის თანაიმპერატორად კუროსევა, იოანე სკილიცას ქრონიკა, მადრიდი, XII ს.



სურ. 3. ბასილი II-ის თანამშრომელთა კურთხევა, იონანე სკილიცას ქრონიკა, მადრიდი, XII ს.



სურ. 4. კონსტანტინე VII-ის იმპერატორად კურთხევა, სპილოს ძეგლის ფირფიტა, X ს.



სურ. 5. როჯერ II-ის მეფედ კურთხევა, მარტორანა, 1143-1148



სურ. 6. მიხეილ VII დუკასა და მარიამ ალანელის კურთხევა, წმ. იოანე ლაქროპირის პომილიები, 1074-1081



სურ. 7. იმპერატორ თეოფილოსის დისა და თეოფობოსის ქორწინება, იოანე სკილიცას ქრონიკა, მადრიდი, XII ს.



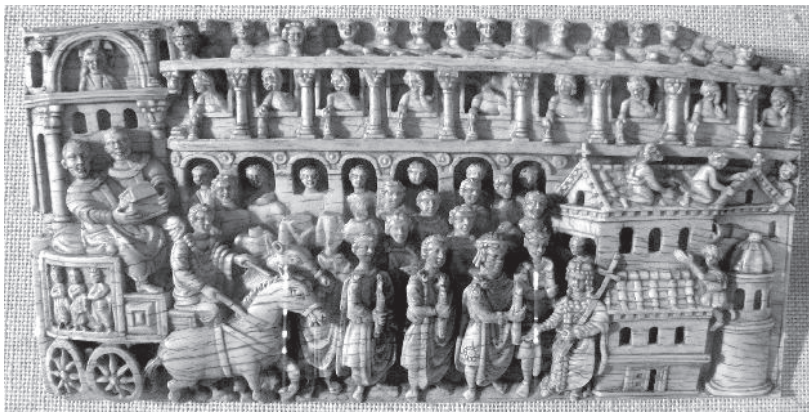
სურ. 8. კონსტანტინე მონომახისა და დედოფალ ზოიას ჯვრისწერა, იოანე სკილიცას ქრონიკა, მადრიდი, XII ს.



სურ. 9. ბიზანტიური საქორწილო ბეჭედი, VI-VII სს.



სურ. 10. ბიზანტიური ქამრის მედალიონი ქორწინების გამოსახულებით, V ან VI სს.



სურ. 11. წმ. სტეფანე პირველმოწამის ნაწილების დახვედრა, სპილოს ძვლის ფირფიტა, ტრირი, V ს.



სურ. 12. წმ. იოანე ოქროპირის ნაწილების საზეიმო დახვედრა, ბასილი II-ის მენლოგიუმი, X ს.



სურ. 13. იმპერატორ მიხეილ III-ის ნაწილების გადაცანა კონსტანტინოპოლში, იოანე სკილიცას ქრონიკა, მადრიდი, XII ს.



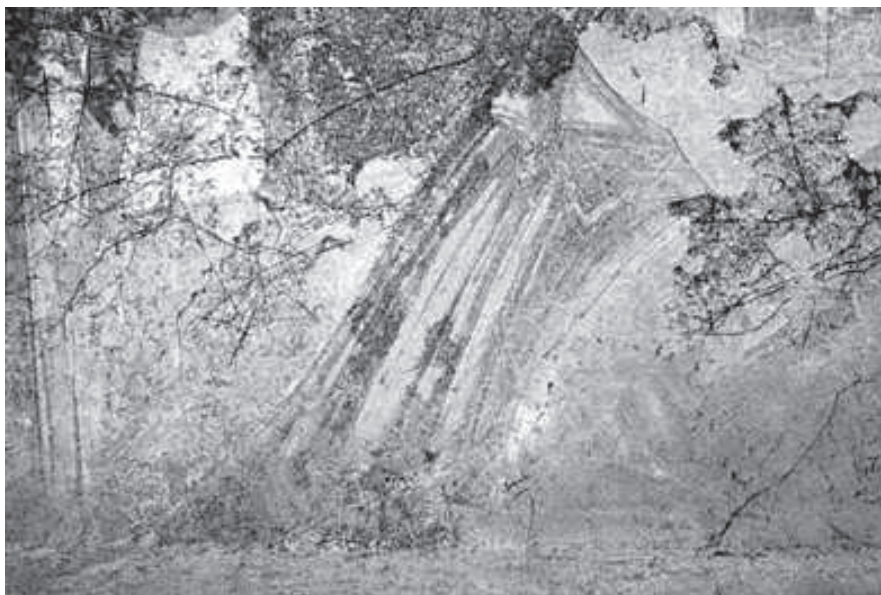
სურ. 14. წმ. მარკოსის ნაწილების დახვედრა ვენეციაში, ხან მარკო, XIII ს.



სურ. 15. წვიმის სავედრებელი ლიტანია იმპერატორ მიხეილ IV-ის ძმების – იოანეს, გიორგის და კონსტანტინეს მონაწილეობით, იოანე სკილიცას ქრონიკა, მადრიდი, XII ს.



სურ. 16. წმ. დიმიტრის სამლოცველოს მოხატულობა, დოდორქა, XII-XIII სს-თა მიჯნა



სურ. 17. წმ. დიმიტრის სასწაულმოქმედი კლამინდი, წმ. დიმიტრის სამლოცველოს მოხატულობა, დოდორქა, XII-XIII სს-თა მიჯნა



სურ. 18. წმ. იაკობ დაჭრილის მარტვილობა, ჩიხხიტური, XII-XIII სს-თა მიჯნა (დადო მირიანაშვილის ფოტო)



სურ. 19. წმ. იაკობ დაჭრილის მარტვილობა, ბასილი II-ის მენსოლოგუმში, X ს.



სურ. 20. წმ. თომა მცციქულისთვის ღმრთისმშობლის სარტყლის გადაცემა, ფიტარეთი, XVIII ს.
(კახა ხიმშიაშვილის ფოტო)



სურ. 21. წმ. თომა მცციქულისთვის ღმრთისმშობლის სარტყლის გადაცემა, დეხანი, XIV ს.



ამაშუკეთი – ეკლესია დედა ღმრთისა და მისი მოხატულობა¹

ქართულ ტაძართა გვიანი დროის მოხატულობანი ჯერაც სრულად არ არის გამოვლენილი – ეს, იმ მხატვრული ნაკადის არც თუ გამორჩეულად ნაოსტატარ ნიმუშებს ეხება განსაკუთრებით, რომელთაც ხალხურად მოვიხსენიებთ.

ერთი ასეთია სოფელ ამაშუკეთის დედა ღმრთისა (სურ. 1), რომლის მოხატულობაც დღევანდლამდე უცნობია სამეცნიერო ლიტერატურაში. ეს სოფელი ხარაგაულის რაიონშია, მდინარე ძირულას მარცხენა ნაპირის მთის ფერდობს შეფარებული. ეკლესია სოფლის დასაწყისშივე თუმც შემადლებულ ადგილზე დგას, მაგრამ ზაფხულობით ხშირი, ტანმაღალი ხეების ტევრში მოქცეული, მხოლოდ მიახლოებისას და ისიც იშვიათად, აქა-იქ თუ გამოკრთება მისი მონაცრისფრო სილუეტი. ფოთოლცვენისას სურათი იცვლება და ეკლესიაც შორიდანვე, მთავარი გზიდანაც თვალნათლივ ჩანს.

ეკლესია მომცრო ზომისაა, მკვეთრად ნაგები, ერთადერთ ნავად, დარბაზულ სივრცედ წარმოდგენილი. შესასვლელი ამ ყაიდის ტაძართა მსგავსად ორია – სამხრეთისა და დასავლეთისა. მათ ზემოთ თითო სარკმელია. ერთადერთი ფართო სარკმელი ნალისებრ მოხაზულ აფსიდზეც ჩანს. დასავლეთ ფასადს ცხვრის თავის ქანდაკება ამკობს, აღმოსავლეთ სარკმელს კი, ფრაგმენტულად შემორჩენილი, ღრმად ჩაკვეთილი მცენარეული ორნამენტი.

ზოგადი ხუროთმოძღვრული სახე, პროპორციები, ქვის წყობა მოწმობს ეკლესია ჩვენი ქვეყნის ისტორიის უკეთეს პერიოდში რომ უნდა იყოს აშენებული. დღევან რჩეული შვილის ვარაუდით, რომლის გასული საუკუნის 50-იანი წლების დღიურებმაც შემოგვინახა ამ ნაგებობის მოკლე აღწერა, ის არა უგვიანეს X საუკუნისა უნდა იყოს. ტაძარი რამდენჯერმე განუახლებიათ. განახლების კვალი, განსაკუთრებით, სამხრეთსა და ჩრდილოეთი კედლების აღმოსავლეთ მონაკვეთს შემორჩა – თლილი ქვის ფართო კვადრების ლამაზი წყობა სწორედ აქ კნინდება და ირღვევა ყველაზე მეტად. ამის მიუხედავად, პირვანდელი სახე ეკლესიისა მაინც აშკარად ჩანს, მაინც შთამბეჭდავად მოქმედებს მნახველზე.

* * *

ტაძრის ფასადებზე (აღმოსავლეთი ფასადი, დასავლეთი კარის მარცხენა წითხლის ერთ-ერთი ქვა, ასევე სამხრეთი ეკვდრის კარის მარცხენა წითხლის ქვედა ქვა, და სამხრეთ ეკვტერში ორი ქვის ფრაგმენტი) რამდენიმე ლაპიდარული წარწერაა შემონახული. ისინი ძირითადად სავედრებელი ხასიათისაა, თუმცა ერთი სააღმშენებლო უნდა ყოფილიყო².

ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე სარკმლის მარჯვნივ განთავსებულია ვრცელი ნუსხური წარწერა, რომლიდანაც მხოლოდ ცხრა სტრიქონის ფრაგმენტიღაა დარჩენილი.

1 ქურნალის წინა ნომერში ჩვენ ვაუწყებთ მკითხველს ბატონი იუზა ხუსკივაძის ამ ქვეყნით მიცვალება. ახლა ვიწყებთ მისი დანატოვარი გამოუცემელი ნაშრომების გამოქვეყნებას, თანაც გადავწყვიტეთ არ მოვაქციოთ ისინი „არქივის“ განყოფილებაში, რადგან მიგვაჩნია, რომ ეს ნაწერები წარსულის (გინდაც უახლესი) კი არა, სადღეისო ძიებისა და ფიქრის მონაწილეა. წინამდებარე 2007 წელს დაწერილი ნაშრომი დასაბუქდად ეკ. გულევანიშვილმა და ნატ. ჩიტეიშვილმა მთამზადეს (გამომც.).

2 მონაცემები ეგვტერებსა და წარწერებსზე, ი. ხუსკივაძესთან შეთანხმებით, დამატებულია ნატ. ჩიტეიშვილის მიერ.

წარწერის ცუდი დაცულობის გამო მისი წაკითხვა ვერ მოხერხდა. პალეოგრაფიული ნიშნებით წარწერა, სავარაუდოდ, X-XI საუკუნეებით შეიძლება დათარიღდეს.

დასავლეთი კარის მარცხენა წითხლის ერთ, ზედა ქვაზეა ამოკვეთილი. წარწერა სავედრებელი ხასიათისაა და მნიშვნელოვანია იმით, რომ მასში ვედრება წმ. გიორგისადმი მიმართული (სურ. 2). ნუსხურ წარწერაში ვკითხულობთ:

: წჷმ ურ
სძოღ
სურ
ჩხსა
[- -]
უხჩძიჯურ
ძოღურ
ს ჷღ ჰო
ს: ყოჸჸჸჸ
ღ ჩ :

წ(მი)დ(ა)ო გიორგი საგ(ა)ნის(ა)ო | [-] | გაჸმ(ა)რჯვ(ე) | მეფ(ე)სა|ს(ა) და მი(ს)|სა შგ(ი) ლთა | ა(მი)ნ.

ხომ არ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თავდაპირველად ტაძარი წმ. გიორგის სახელზე იყო ნაკურთხი და მოგვიანოდ, როდესაც მოხდა ტაძრის მოხატვა, ის ხელმეორედ იქნა ნაკურთხი ღმრთისმშობლის სახელობაზე?

ამ წარწერის გვერდით, მარჯვენა ხელის მტევანია გამოსახული. კიდევ ერთი, შედარებით მცირე ზომის ხელია გამოსახული წარწერის ბოლოში. ამავე ქვაზე სხვა წარწერებიცაა (როგორც ნუსხური, ასევე მხედრული), მაგრამ ქვის დაზიანების და წარწერათა ფრაგმენტულობის გამო ძნელია მათი ამოკითხვა. თუმცა ცხადია, რომ მათი შინაარსიც სავედრებელი უნდა ყოფილიყო.

საადმშენებლო-საქტიტორო წარწერის ფრაგმენტები უნდა იყოს დაცული ტაძრის სამხრეთი ეგვტერის აღმოსავლეთ ნაწილში. აქ სამშენებლო მასალაზე დევს ქვის ორი ნახევარწრიული მოხაზულობის ფრაგმენტი, რომელზედაც ასომთავრული წარწერებია განთავსებული:

I ქვა:
სტჸზიღტ ისღტ ሲსჸ ჿტ[...]
სახ(ე)ლითა ღ(მრთი)ს(ად)თა ესე კა[რიბჭე] [...]

II ქვა:
[ღ/ღ] სჸ ჩჩჸჸ ს ჸჸჸჸ ჸჸ [...]
[ი/ე] ჰ ე წწმ(ან) ა(ღ)გ(ა)შენე შეწ[ვენითა] [...]

ამ ქვების ნაწილია ასევე სამხრეთი ეგვტერის ახლად ამოშენებულ დასავლეთ კედელში ჩასმული, ქვის მცირე ფრაგმენტზე ოთხი ასომთავრული გრაფიკაა: ნთღ.

მიუხედავად წარწერის ფრაგმენტულობისა, გარკვეული ვარაუდის გამოთქმის საშუალება, ვფიქრობთ, მაინცაა შესაძლებელი. კერძოდ, ნათელია რომ წარწერა საადმშენებლო ხასიათისაა. ქვების მოხაზულობიდან გამომდინარე აშკარაა, რომ ისინი თავლვან მოხაზულობას ქმნიდნენ და შესაბამისად სავარაუდებელია, რომ მათი თავდაპირველი ადგილი ტიშპანზე ყოფილიყო. აქვე თუ კი პირველი ქვის წარწერას შემდეგნაირად წავიკითხავთ „სახ(ე)ლით(ა) ღ(მრთი)სა(დ)თა ესე კა[რიბჭე]“

შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ წარწერა კარიბჭის შესასვლელის თავზე განთავსებული და მასში ამ უკანასკნელის აგების თაობაზე იყო საუბარი.

ბევრად უფრო მოგვიანო წარწერაა ამოკაწრული ჩრდილოეთი კარის მარცხენა წითხლზე და ის ტაძრის ერთ-ერთი ბოლო განახლების დროინდელი, კერძოდ 1844 წლისა, უნდა იყოს:

**შეს(რუ)ლდა ესე ტაძ(ა)რი
ჩემდ წელსა
- - -
ლას**

ეკლესიას ერთ დროს სამხრეთიდან ეგვიპტური ჰქონდა მიშენებული, რომელიც ასევე მოხატული ყოფილა. დღეს მოხატულობის მხოლოდ მცირე ფრაგმენტებია გაირჩევა. სამხრეთი კედლის კარის მარჯვნივ ორი წმინდანის (წმინდა დედათა?) ნახევარფიგურის ფრაგმენტებია დარჩენილი.

ტაძრის დასავლეთით კარიბჭე იყო მიდგმული, რომლის მხოლოდ კვალია იკითხება. ჩრდილოეთი ეგვიპტური მთლიანად მოგვიანო ხანაშია აგებული და ძველი ეკვდერის კვალი, რომელიც ახალთან შედარებით უფრო განიერი იყო, ჯერ კიდევ ჩანს მიწის ზედაპირზე. სამხრეთი ეკვდერიც ასევე მოგვიანოა აღდგენილი; ძველი კედლის წყობა კი დარჩენილია აღმოსავლეთ კედლის ქვედა რამდენიმე რიგის სახით, სამხრეთ-აღმოსავლეთ კედლის რამდენიმე რიგი და ასევე ამ ეკვდერის ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილში, სწორკუთხა ბალაერის ქვაცაა დარჩენილი.

* * *

შენობის ნათელ შიდა სივრცეში გაშლილი მხატვრობა მხოლოდ სანახევროდ შემორჩენია კედლის ზედაპირს. დღეისათვის მთლიანად დაღუპულია ჩრდილოეთი კამარის მოხატულობა, საკუროთხევლისა და დასავლეთი კედლის ქვედა მონაკვეთები. შემორჩენილი ადგილებიც გამოხუნებულია, ფრაგმენტული, ადგილ-ადგილ ჩამორეცხილიც, დრო-ჟამისაგან შელახული. მკაფიო გრაფიკული ნახატითა და ჭარბად თეთრანარევი ფერადონებით შესრულებული მხატვრობა, როგორც ჩანს, მოხატულობათა გვიანი პერიოდის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, მთლიანად, იატაკის დონემდე ფარავდა კედლებს, სარკმელთა და შესასვლელის წითხლებსაც კი. რეგისტრთა გამყოფი ხაზები უსწორმასწოროა, ერთმანეთისგან განსხვავებული სისქის მოუხეშავი ხაზებით აღნიშნული. სცენები, ერთსადაიმევე რეგისტრზეც კი, სხვადასხვა ზომისაა – სიდიდით ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული. ესა თუ ის სცენა, აქა-იქ, ერთმანეთშია შეჭრილი. ზოგან ერთი კედლიდან მეორეზე გადადის, რამდენიმეგან ამ სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა ზომებიც სხვადასხვაგვარია, ან კიდევ – თუ ერთგან, ცალკეულ სცენაში გამოყვანილი ფიგურები თითქმის თანაბრად ავსებენ ფონს, მეორეგან თვალს ხვდება ცარიელი სიბრტყეები. დეკორის საერთო სისტემა სიმწკრივეს მოკლებულია, შესამჩნევად მოუწესრიგებული. თავიდანვე ჩანს, ჩვენი ძველი განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებით ნაკლებად რომ გამოირჩევა. ერთი მხრივ, მოხატულობის საკმაოდ მოუქნელი მხატვრული სტრუქტურა, სახვით-გამომსახველი ხერხების ერთფეროვანება, კომპოზიციითა „სიმყიფე“ და სიმარტივე, ხოლო, მეორე მხრივ, სიწრფელითა და გულუბრყვილო უშუალობით აღბეჭდილ გამოსახულებათა თავისებური მომხიბვლელობა, რაც ნათლად გვიმოწმებს, რომ საქმე გვაქვს ჩვენი გვიანი მხატვრული შემოქმედების იმ მიმდინარეობასთან, რომელიც ხალხურად იქნა სახელდებული. ეს რომ ასეა, ამას თავიდანვე ამ არც თუ პირვანდელი

სახით შემორჩენილი მოხატულობის, ამავე მხატვრული ნაკადის რამდენიმე ძეგლთან თუნდაც მახსოვრობით აღდგენილი შედარება დაგვიმოწმებს. უშუალო მსგავსება განსაკუთრებით ქტიტორთა პორტრეტზე დაკვირვებით ჩანს.

ქტიტორთა მასშტაბურ ფიგურებს (ნახ. 2, 3) ეკლესიის გრძივ კედელთა ქვედა რეგისტრები წარმოგვიდგენენ. თუ სამხრეთით, კარის ღიობით ორ ნაწილად გაყოფილ მონაკვეთზე ქალისა და მამაკაცის შეწყვილებული ფიგურებია გადმოცემული – ორი, როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს, ჩრდილოეთით ერთადერთი ქტიტორია მხოლოდ (სურ. 3, 4). კარის მარჯვნივ – შუა ხნის მამაკაცს, როგორც ჩანს, მთავარ ქტიტორს, რადგან ხელთ ეკლესია უჭირავს და საკურთხეველისკენ ვედრებად მიმართულ ქალს ვხედავთ, მარცხნივ – მაკურთხეველი მარჯვენითა და დახვეული გრავნილით გამოსახულ ასაკოვან მამაკაცს. აქვე ქალის ტანმორჩილი ფიგურაც იკითხება, რომლის ფერხით პატარა ბიჭის მკრთალი კონტურული მონახაზით შემორჩენილი ფიგურაც გაირჩევა. გაირჩევა მისი თანმდევი, არც თუ გამართულად გამოყვანილი, ასომთავრული წარწერაც (სურ. 5):

ქცნფ .: ლცქლ
[ქ]ნჭქჩ
ჩქლ.: ც
[ც]ჩქლ

როს(ა)ფ გ(ი)ორგ(ა)[ქ]ე, მ(ო)ძღვ(ა)რი თ[ა]ვ(ა)დ(ი)სი

რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის ერთადერთ ქტიტორს, ის, თითქმის უცვლელად იმეორებს სამხრეთით გამოსახულ ერთ-ერთ საერო პირს – დგომით თუ ხელების მოძრაობით, სამოსის თარვით, ქუდის ფორმით და მასზე დატანილი ორნამენტით, ნახატის თვით უმნიშვნელო დეტალითაც კი. ეს, ალბათ, იმას ნიშნავს მომხატველ-ოსტატი როგორღაც რომ ვერ ახერხებს ყოველი ცალკეული ქტიტორისთვის დამახასიათებელი, რაღაც თავისებურების მონიშვნას.

ერთიანი კონტურით მკაცრად შემოსაზღვრული ქტიტორთა სტატიკური ფიგურები უკიდურესად სიბრტყოვანია (რასაც ხაზგასმულად ამჟღავნებს ფრონტალური ფიგურისა და პროფილით წარმოდგენილი განზე გაშლილი ფეხის ტერფების კონტრასტული დაპირისპირება). ყველა ეს ფიგურა სრულიად მარტივად არის შესრულებული. ეს მათ საერთო გადაწყვეტას როდი ეხება მხოლოდ, არამედ ცალკეულ კომპონენტებსაც: პროპორციასა და ფიგურის მონახაზს, ფერს – ყრუსა და მღვრიეს, შედარებით მეორეხარისხოვან დეტალებსაც. ნახატი მკვეთრად გრაფიკულია; ხაზი სქელია და მოუქნელი, ერთგვაროვანი, ერთნაირი სისქისა და სიძლიერის, როცა ფორმას შემოწერს და, როცა შიდა ნახატად დაიტანება. ერთიანი ტონით დაფერილ სახეზე მკაფიოდ იკითხება სახის ცალკეული ნაწილების კონტურული ნახატი, რაც აძლიერებს გულუბრყვილოდ მომზირალი ქტიტორის გამომეტყველების თავისებურ გამომსახველობას. სამოსი უბრალოა, ყველგან ერთადერთი ფერით, ღია ჩაღისფერით დაფერილი და მხოლოდ ტონალურად თუ არის ამა თუ იმ ფიგურაზე ოდნავ შეცვლილი. დანაოჭების აღმნიშვნელი, თუმცა სიმშრალითა და სქემატურობით გამორჩეული, მაგრამ სიბრტყეზე მკვეთრად დატანილი შიდა ნახატი ძირითად ფერში ოდნავ შერეული თეთრი საღებავითაა აღნიშნული.

მამაკაცთა სამოსი მცირე ზომის მოღურჯო წრეებითაა მსუბუქად მოჩითული, რომელთაც სხივისებრ გაშლილი მოკლე-მოკლე ხაზები დაუყვება (ზუსტად ისეთი, როგორიც XVI საუკუნის დამდეგისა და იმავე საუკუნის შუანა წლების ისტორიულ

პირთა სამოსს – აბაშ აბაშიძისას – ჭალაში, გიორგი თურმანიძისას – წითელხევში, გოდერძი წერეთლისას – ქორეთში და სხვა). ქალებთან სამოსი შედარებით სხვაგვარია: ერთგან, მარცხნივ მდგომთან, სადაა, ერთფეროვანი; მეორეგან – ჯვრული ხაზებით შესამჩნევად გაცხოვლებული, სხეულის ფორმებს მიყოლებული კი არა, არამედ სწორად ჩაჭრილი. აქაც, ის ნაცნობი სახე სამოსისა, რომელიც შემოსხენებული რომელიმე ქტიტორის თანამეცხედრესთან არის შენიშნული.

ყველგან, ქტიტორის ყოველ ფიგურასთან აშკარად ჩნდება ამ ყაიდის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი, არცთუ გაწაფული ოსტატობით მონიშნული გაუბრალოებული ფორმა – შედარებით შენელებულია, შედარებით ზომიერად გამოვლენილია, ზოგადად ხაზგასმული ექსპრესიულობაც (გაწვდილი ხელის ქესტი იქნება ეს, ძალისმიერად გაშლილი მხრები თუ მაყურებლისკენ მიპყრობილი მხერა). მათი შესრულების ხელოსნური ხასიათი, შეიძლება ითქვას, შეზავებულია ხალხური ხელოვნების უშუალოებითა და პირობითობით.

ქტიტორთა ფიგურების ამ მოკლე აღწერითაც, მათი შესრულების ზოგადად მონიშნული თავისებურებითაც ჩანს თუ რარივ ემსგავსებიან ისინი XVI საუკუნის დარბაზულ ეკლესიათა მხატვრობაში გამოყვანილ იმ ისტორიულ პირთა პორტრეტებს, რომლებიც ხალხური ნიმუშებით არიან შთაგონებული (ჭალა იქნება ეს, თუ ვანი, წითელხევი, იღუმი თუ გელათის წმინდა ელია). მზგავსება მათ შორის იმდენად აშკარაა, რომ ისინი ერთი სამხატვრო სახელოსნოს ოსტატთა ნახელავადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

გასათვალისწინებელი ერთია მხოლოდ – ქტიტორთა შესრულების მანერის, მისი საერთო ხასიათის ესოდენი მსგავსების მიუხედავად, აქ რაღაც ისეთიც შეინიშნება, რაც გარკვეულად იძლევა ოსტატის თავისებურ მიდგომაზე სიტყვის ჩამოგდების უფლებას. ეს, პირველ რიგში, მოხატულობაში გამოყვანილ ფიგურათა ზომებს ეხება. ქტიტორთა ფიგურების მასშტაბურობის მიუხედავად, აქ როდი ჩნდება, საუფლო სცენების პერსონაჟებთან შედარებით, მათი ზომების შესამჩნევი გაზრდით მიღწეული ის გამორჩეულობა, რომელიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა საერო პორტრეტში იყო შენიშნული (თუნდაც ჭალის ან გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მთავარი ქტიტორები, რომლებიც მთლიანი მოხატულობის ნახევარზე მეტ არეს მოიცავენ). ამაშუკეთის ეკლესიის ქტიტორთა ფიგურები ზომით მხოლოდ უმნიშვნელოდ თუ განსხვავდებიან როგორც ცალკე მდგომ წმინდანთა, ისე ამა თუ იმ საუფლო სცენის რომელიმე პერსონაჟისგან (გამონაკლისია „იერუსალემად შესვლის“ ფრიზისებრ გაშლილი სცენა, რომლის კომპოზიციური წყობა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ნაკლებად თუ იძლეოდა ფიგურათა ზომების შესამჩნევად გაზრდის საშუალებას).

ამავე დროისა და რიგის ხალხურად სახელდებულ სხვა ძეგლთაგან განსხვავებულია ისიც, ქტიტორთა და წმინდანთა შარავანდმოსილი ფიგურები როგორც დგომით, ისე ხელების მოძრაობით თითქმის ერთგვაროვნად რომ არიან გამოსახული. საუფლო სცენების პერსონაჟები, ქტიტორთა მსგავსად, ფრონტალურად წარმოგვიდგებიან, ხელებიც ასევე აქვთ ვედრებად წინგაწვდილი და, რაც მთავარია, ფართოდ გახედილი მეტყველი თვალებით ჩვენსკენ მომართული მათი გულუბრყვილო მხერაც ისეთივე წრფელი და უშუალოა, როგორც ამ რიგის ძეგლთა ქტიტორთა პორტრეტშია შენიშნული.

ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრული ხედვა, მისი დამოკიდებულება ასახვის საგნისადმი, შეიძლება ითქვას, თანაბრად წარმოჩინდება როგორც საერო, ისე სახეო სცენების გადმოცემისას. თავიდანვე ეს იმას ნიშნავს ჩვენი ოსტატის ნახელავი ოფიციალური რიგის იმჟამინდელი ნიმუშების გავლენისაგან დამოუკიდებლად რომ არის შესრულებული. ამას, ჩვენს მოხატულობაში, დღეისათვის თუნდაც ასე ფრაგმენტულად შემორჩენილ საუფლო სცენათა ზერეფე მოხილვაც დაგვიდასტურებს.

საკურთხევლის კონქი „ვედრებას“ წარმოგვიდგენს (ნახ. 1). კომპოზიციის ურთავითაა, ამ სცენის ძირითად პერსონაჟებთან – ღმრთისმშობელთან და წმინდა იოანე ნათლისმცემელთან – ერთად, მცირე ზომის ბემის დამრეც მონაკვეთებზე, მთავარანგელოზთა თითო ფრონტალური ფიგურა დგას. სცენაში გამორჩეულად ბატონობს მაცხოვრის მასშტაბური, კონქის უმეტეს არეზე განთავსებული ფიგურა. მაცხოვარი დაბალ საუფლო ტახტზე ზის. გადმოცემულია ტრადიციისამებრ – მაკურთხეველი მარჯვენითა და მუხლზე ჩამოდებული დახურული სახარებით. ტახტის როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს, ამ თემის არც თუ იშვიათად თანმდევი – წინასწარმეტყველთა თეოფანიურ ხილვასთან დაკავშირებული მოტივი – სერაბინქერუბინია გამოსახული (საგულისხმოა – დაუზიანებლად შემორჩენილ, მაღალ, შეწყვილებულ ფეხზე მდგარ ტეტრამორფს ექვსის სანაცვლოდ შვიდი ფრთა აქვს უსწორ-მასწოროდ აქეთ-იქით გაშვებული).

მეორე რეგისტრად თორმეტი წმინდანის უჩვეულოდ გაშლილი რიგია წარმოდგენილი (სურ. 6). უჩვეულოა თუნდაც ის, რომ თუ ცენტრის მარცხენა მხარეს შვიდი შარავანდოსილი ფიგურაა გამოსახული, საწინააღმდეგოდ მათი რაოდენობა ხუთს ითვლის მხოლოდ. ამასთან, მაკურთხეველი მარჯვენით და მეტყველი მხერით ჩვენსკენ მომართული ამ ფრონტალურ ფიგურათაგან ორი სრულიად განსხვავებულია – მოძრაობითაც, დგომითაც, მასშტაბითაც. ერთ-ერთი, კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს მოქცეული და სხვებისაგან სრულიად განსხვავებული, სამღვდელმთავრო სამოსით გამორჩეული უკიდურესი ფიგურა ფართოდ ხელგაშლილია. ხოლო მეორე – ზუსტად ცენტრში გამოსახული, თუმცა წელსზემოთ და ისიც მხოლოდ კონტურული მონახაზით შემორჩა მოხატულობას, მაგრამ მაინც გარკვევით ჩანს მისი ფიგურის დიდი ზომებიც და ისიც, ამ რიგის ყველა სხვა, დანარჩენი ფიგურის დარად, ფრონტალურად კი არა, სამმეთხედში რომ არის წარმოდგენილი. თითქოს უდაოა, აქ მოციქულებზე მნიშვნელოვანებით აღმატებული, რომელიდაც წმინდანი უნდა იყოს გამოსახული, მაგრამ რომელი – თავიდანვე ამის თქმა ძნელია. წარწერა გამოსახულებისა არ შემოგვრჩა და ჩვენც, სხვადასხვა საუკუნეების ამგვარივე იკონოგრაფიულ სქემათა მოშველიებით თუ შევძლებთ ამ წმინდანის ვინაობის დადგენას. ტაო-კლარჯეთის რამდენიმე ეკლესიის (ოშკის, ხახულისა და ოთხთა ეკლესიის) საკურთხევლის მხატვრობის ანალოგიურად აქ იქნებ ღმრთისმშობლის ფიგურაა გამოსახული, რომ ცნობილია ხსენებულ ეკლესიებში საკურთხევლის მეორე რეგისტრად წარმოდგენილ მოციქულთა რიგის ცენტრალურ მონაკვეთზე თუ რაოდენი გამორჩეულობით აისახება ღმრთისმშობლის ფიგურა (მოციქულთა რიგში ჩართული ღმრთისმშობელი, ოთხთა ეკლესიასა და ხახულში, ანგელოზებთან ერთად, ხოლო ოშკის მოხატულობაში ანგელოზების გარეშეა წარმოდგენილი)³.

ჩვენს შემთხვევაში, ცხადია, არ ჩანს ხსენებულ სცენაში მოქმედ პერსონაჟთა ის ზუსტად გათვლილი რიტმული მონაცვლეობა, არც ამ კომპოზიციური სქემის იმგვარი მკაფიოება, რაც ტაოური მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი, მაგრამ ადრეული იკონოგრაფიული სქემის მოგვიანო საუკუნეებისთვის თუნდაც ამ სახით გახსენებული საგულისხმოა ჩვენი ტაძრების კედლის მონუმენტური მხატვრობის საერთო სურათის წარმოსადგენად.

რაც შეეხება მოხატულობის ამავე, მეორე რეგისტრზე განპყრობილი ხელებით ფრონტალურად მდგომ განაპირა ფიგურას, ის რომელიდაც სასულიერო პირს უნდა გადმოსცემდეს. ეს მისი ხელების მოძრაობითა და ზუსტად ისეთივე თარგის სამოსით ჩანს, რომელიც ქტიტორ ნიკოლოზ წულუკიძესთან შემოგვხვდა ხობის მონასტრის საკურთხევლის ბემის XVII საუკუნის მოხატულობაში. მოციქულთა რიგში იმჟამინდელი სასულიერო პირის შარავანდოსილად გამოსახვა არ უნდა გაგვიკვირდეს – ამგვარი

3 E. Привалова, Роспись Тимотесубани, თბ., 1980, გვ. 18, 170.

რამ არც თუ იშვიათია კედლის მხატვრობის იმ გვიანდელი ნიმუშებისათვის, რომლებიც სწორედ რომ ამაშუკეთის მხატვრობის დარად, ხალხურ ხელოვნებასაა ნახიარები (გავისხენოთ გელათის მონასტრის წინამძღვარი მელქისედეკ აბაშიძე ვანის XVI საუკუნის დამდეგის საკურთხეველის მოხატულობაში და სხვა)⁴.

მოხატულობის ამავე მონაკვეთის დამასრულებელი რეგისტრი გაცილებით მშვიდია, მარტივი სიმეტრიული სქემით მოწვდილი. ეს რეგისტრი, ტრადიციისამებრ, საეკლესიო ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს ეთმობა. სარკმლის ორსავე მხარეს სამშეთხედში მდგომ, გაშლილი გრაგნილით თაყვანისცემად ცენტრისკენ მიმართულ ორ წმინდა მამას, რომელთაც აქეთ-იქით, ახლა უკვე, ფრონტალურად მდგომი ორი დიაკვანი უდვას. წარწერები ეკლესიის მამათა გრაგნილებს არ შემორჩა (სურ. 7). სახვითი მასალით კი, რაიმე იკონოგრაფიული ნეუანსით, როცა შედარებით დაუხელოვნებელ, კლასიკურ ნიმუშებზე ნაკლებდამოკიდებულ ოსტატთან გვაქვს საქმე, ცხადია, ძნელდება რომელიმე წმინდანის ამოცნობა.

წარწერები საუფლო სცენებს სრულად არ შემორჩა და, რაც განსაკუთრებით დასანანია, მათგან უმრავლესი, ფრაგმენტულობის გამო, ძნელად თუ ამოიცნობა.

საუფლო სცენების (ნახ. 2-4) მოხილვას აძნელებს ისიც, რომ ვიწრო ჰორიზონტალური ზოლით აღნიშნულია მხოლოდ ცალკეული რეგისტრები, მაშინ როცა არსად, არცერთ შემთხვევაში არ გამოიყენება სცენების გამმიჯნავი ვერტიკალური ფერადოვანი ზოლები. ამდენად, გვერდიგვერდ გამოსახულ სცენათა დამოუკიდებლად წაკითხვა მათ კომპოზიციებში, მხოლოდ ერთმანეთის საპირისპიროდ მიმართული რიტმული ძვრებით ხდება შესაძლებელი (მაგ., ეს ასეა ერთმანეთის გვერდით წარმოდგენილი „ჯვარცმისა“ და „გარდამოხსნის“ სცენებში: ერთგან – „ჯვარცმაში“, რადგან სცენა რეგისტრის მარჯვენა ფრთაზეა გაშლილი, რიტმული ძვრები განვითარებულია მარცხნიდან მარჯვნივ: მეორეგან კი – „გარდამოხსნაში“ – საპირისპიროდ, მარჯვნიდან მარცხნივ. იგივე მეორდება სცენათა გამმიჯნავი ზოლის გარეშე ნაჩვენებ, გვერდიგვერდ ასახულ „შობასა“ და „ფერისცვალებაში“ და სხვა).

სამ რეგისტრად გაშლილი მხატვრობა, რომელიც საკურთხეველიდან კამარის დამრეც ფერდსა და კედლებზე გადაინაცვლებს, ასე წარმოგვიდგება. სამხრეთი კედელი (ნახ. 2) მასშტაბურად გამოსახულ ორ კამარისეულ სცენას „შობას“ და „ფერისცვალებას“ ეთმობა (სურ. 8). მათგან ერთი – „ფერისცვალება“, დაზიანების მიუხედავად, შედარებით სრულად, ხოლო „შობა“ მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩა მოხატულობას (დღეისათვის არც ჩვილის ფიგურა გაირჩევა, არც ბავის ბინადარნი, თითქმის არც მოგვები და ღმრთისმშობლის ფიგურასაც მხოლოდ სანახევროდ თუ მიგვანიშნებს კონტურული მონახაზი). ფრაგმენტულად გაირჩევა წარწერაც: „შობის“ სცენაში – „ქრისტ[ე]სი [შობა]“, „აქა მ[ო]გ[ენ]ნი მოვ[ი]დნ[ენ]“, „საღ[ო]მე ქალწული“. „ფერისცვალებაში“ – რატომღაც მაცხოვრის მანდორლაში ჩაწერილი – „ფერისცვა[ლე]ბა“. ეს ორი სცენა მხოლოდ ფონის ფერადოვნებით გამოეყოფა ერთმანეთს – თუ „შობა“ მოწითალო-შინდისფერ ფონზეა გაშლილი, „ფერისცვალება“ ოქროსფერზე, რაც ზეციური ჭეშმარიტების ფერად იგულისხმება. სხვა მხრივ კი, მჭიდროდ და უინტერვალოდ, სცენათა გამმიჯნავი ვიწრო ვერტიკალური ზოლის გარეშე, თითქმის განუყოფლად ეკვრიან ერთმანეთს. ალბათ ამიტომაც, საუფლო ციკლის ეს ორი სხვადასხვა სცენა ისეა ასახული, როგორც ერთი სიუჟეტური კომპოზიცია. ამ შთაბეჭდილების წარმოქმნას ხელს ისიც უწყობს, რომ ერთი სცენის პერსონაჟი მხოლოდ მექანიკურად შეჭრილი კი არაა მეორე სცენაში, არამედ ბუნებრივად მონაწილეობს ამ მეორე სცენის მოქმედებაში. კანონიკური სცენისადმი ეს სრულიად თავისუფალი, შეიძლება ითქვას, თავისებური დამოკიდებულება, საბოლოოდ წარმოქმნის კიდევ უჩვეულო იკონოგრაფიულ ვერსიას.

4 ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 86, 336, 377.

მხოლოდ უჩვეულო კი არა, სრულიად მოულოდნელიცაა „ფერისცვალების“ სცენის სამთაგან ერთი მოციქული „ჩვილის განბანვის“ – „შობის“ სცენის ამ თანამდევი ეპიზოდის თანამონაწილედ რომ წარმოგვიდგება. მოციქულის ჩამუხლული ფიგურა კომპოზიციურად თუმც „ფერისცვალების“ სცენაშია მოქცეული, მაგრამ მოქმედებით „განბანვის“ სცენისკენაა მიმართული და დოქით წყალს უსხამს ფართო საბანელში გაწოლილ ჩვილ იესოს.

„უფლის შობისა“ და „ფერისცვალების“ სცენათა გვერდიგვერდ განთავსება, რაც მოხატულობის თეოლოგიური იდეითაა ნაკარნახევი, აშკარად შეგვახსენებს მოვლენილი უფლის როგორც კაცებრივ, ისე ღვთაებრივ ბუნებას. თუ შობისას ღმერთი გაცხადდა კაცებრივად – იშვა განკაცებული ძე ღვთისა, ფერისცვალების სახით მოციქულებს ეჩვენა ხატი აღდგომისა, რათა ისინი, თეოდორე პარანელის განმარტებით, არ დაბრკოლებულიყვნენ უფლის კაცებრივი ბუნების ხილვით⁵. ფერისცვალება, იგივე ხატი აღდგომისა, როგორც ჩანს, იმიტომაცაა ჩართული შობის სცენაში, რათა განამტკიცოს განკაცებული ძე ღვთისას ღვთაებრივი ბუნება.

ამ ორი მრავალფიგურიანი სცენის უჩვეულოდ განთავსებამ, „ფერისცვალების“ სცენის ერთ-ერთი პერსონაჟის „შობის“ სცენაში შეჭრამ, ადგილი არ დაუტოვა ბეთლემს მოვლენილი ჩვილისადმი თაყვანისმცემელი მწყემსის ფიგურას და ისიც დასავლეთით, მოხატულობის ზემო რეგისტრზე იქნა გადატანილი ოღონდ ისე, რომ კომპოზიციური წყობით, მოძრაობით, გაწვდილი ხელის ქუსტით სამხრეთი კედლის იმ ორი სცენისკენ იყოს მიმართული, რომელთაგან ერთ-ერთის განუყოფელი, სახარებისეული თხრობით დაკავშირებულ პერსონაჟსაც იგი წარმოადგენს. შობის სცენის ამ ტრადიციული მონაწილის მისთვის განკუთვნილი სამყოფელისაგან მოწყვეტამ არ უნდა გაგვაკვიროს. ჩვენი ოსტატისთვის, ადგილის სიმცირის გამო, მიუღებელი უნდა ყოფილიყო მწყემსის ფიგურის თუმც ჩვეულ ადგილზე, მაგრამ შემცირებული მასშტაბით გამოსახვა. ეს ასეა, რადგან საუფლო სცენებში მონაწილე პერსონაჟთა მნიშვნელოვნება ჩვენს მოხატულობაში, ძირითადად, ფიგურის გაზრდილი ზომით, მათი სიდიდით არის განსაზღვრული. აქ ხომ უპირობოდ მოქმედებს ხალხური ხელოვნებისთვის ზოგადად დამახასიათებელი ხერხი – რაც უფრო მასშტაბურია ფიგურა, მით მეტად მნიშვნელოვანია იგი.

გვერდიგვერდ გამოსახულ ამ ორ სცენაში კიდევ სხვაც არის უჩვეულო: ჯერ ერთი, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, იოსები ბორცვის კიდეზე ან პატარა სკამზე როდია ჩამომჯდარი, არამედ მოჩუქურთმებულ სავარძელზეა წარმოდგენილი – ზუსტად ისეთივე ფორმის საუფლო ტახტზე, როგორსაც ქორეთის XVI საუკუნის მხატვრობაში ვხედავთ⁶. და მეორე – „დაეჭვების“ ოდნავი მინიშნების გარეშე კი არა, ვედრებად არის გამოსახული, ამასთან, მოგვებისკენ უჩვეულოდ შეტრიალებული, ფაქტიურად საკუროთხევლისკენ, ღვთაებრივი დიდებით მოსილი მაცხოვრისკენ არის მიმართული. ეს უჩვეულო იკონოგრაფიული ხატება თუმც იშვიათად, მაგრამ ჩნდება მოგვიანო დროის ათონური მხატვრობის ზოგიერთ ნიმუშზე – ათონის დოხიარის მონასტრის სატრაპეხოს 1676 წლის მოხატულობასა და ათონისავე ქსენოფონტეს მონასტრის XVII საუკუნის გამოსასვენებელ ხატზე, სადაც ღმრთისმშობელიცა და იოსებიც მოგვებისადმი მიგებებად, მოგვებისადმი თაყვანისცემად არიან გამოსახული.

5 „ამისათვის გამოუცხადა მოციქულთა საიდუმლოდ იგი, რადგან არა დაბრკოლდეს გამოუთქუმელსა მას ღმრთეებისა მისისასა, რამეთუ მარიამ, დედასა მისსა, ხედვიდეს, და რამეთუ იოსები კოხდა მკვართა მისთა ზედა და შორის მათსა იქცეოდა, ჭამდა და სუმიდა, რამეთუ ყოველი ესე ბუნებისაგან ღმრთისა შეუწყნარებელი არს“. თეოდორე პარანელი, მთისათვის თაბორისა და ფერისცვალებისათვის უფლისა, უდაბნოს მრავალთავი, აკ. შანიძისა და ზ. ჭუმბურიძის რედაქციით, თბ., 1994, გვ. 296.

6 შობის სცენაში იოსების საუფლო ტახტზე გამოსახვის შესახებ იხ. ი. ხუსკივაძე, ქორეთის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა. *Ars Georgica*, 11, 2001, გვ. 116-117.

რაც შეეხება „ფერისცვალების“ სცენას, ის კიდევ უფრო უჩვეულო იკონოგრაფიულ ვერსიას გთავაზობს – ნათების სამყარო ზოლში მოქცეული მაცხოვრის ერთ მხარეს თუ წინასწარმეტყველი მოსე დგას, მეორე მხარეს მავედრებელი ღმრთისმშობელი წარმოდგენილი (და არა სახარებისეული ელია წინასწარმეტყველი). შთაბეჭდილება ისეთია თითქოს ღმრთისმშობელი შობის სცენიდან ფერისცვალების სცენაში იყოს გადმოსული, რაც კიდევ ერთხელ, იმას უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ განკითხვის ქამს ღმრთისმშობელი იქნება ღვთის წინაშე კაცთა მეოხი (ფერისცვალება ხომ ხატებაა მეორედ მოსვლისა).

ღმრთისმშობლისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება მეორე რეგისტრის მხატვრობაშიც ჩანს. ეს რეგისტრი სხვებზე ვიწროა და ფართო სარკმლით არათანაბრად იყოფა ორ ნაწილად: თუ მარცხნივ მოწამე ქალის ფიგურა გაირჩევა, მარჯვნივ – „იერუსალიმად შესვლის“ (სურ. 9) ფართოდ გაშლილი კომპოზიციისა და ქარაგმებული სახელმძღვანელო წარწერით: „[იერ]უს[ალიმს] მის[ვ]ლა“. სცენის იკონოგრაფიული სქემა ტრადიციულია: ამხედრებული მაცხოვარი, მოციქულთა გუნდი თუ ჩამუხლული პატარა ბიჭი, ოღონდ ესაა – იერუსალიმის ტაძრის წინ ქალაქის მცხოვრებნი კი არა, მაცხოვრისკენ ვედრებად მიმართული შარავანდამოსილი ღმრთისმშობელი დგას, როგორც განმასახიერებელი დედა ეკლესიისა. უკიდურესად დაზიანებულ დასავლეთ კედელზე (ნახ. 4), შედარებით უკეთ, ის ვიწრო მონაკვეთი გაირჩევა მოხატულობისა, რომელიც ფართო სარკმლით გაყოფილ მორკალულ არეზეა გაშლილი: თუ სარკმლის მარცხნივ მწყემსის ზემოთ უკვე ნახსენები ფიგურა გაირჩევა, მარჯვნივ დედა-შვილის განურღვეველი სიყვარულის ხატებაა – „ღმრთისმშობელი ელეუსა“ (სურ. 10): პირმშოსთან კომპოზიციურადაც ხატისებრ წარმოდგენილი მოალერსე ღმრთისმშობელი.

მომდევნო, კედლის ფართო არეზე გაშლილ რეგისტრს მხოლოდ რამდენიმე კონტურული მონახაზი შემორჩა – შარავანდის ძნელად გასარჩევი ნახატი და სარკოფაგში შეგრაგნილი ფიგურის ხედა ნაწილი წარწერით: „ლაზარეს აღდგინება“. მის გვერდით „ნათლისღება“ (სურ. 11) ყოფილა გამოსახული, რაც ამ სცენის დრო-ქამისაგან გადარჩენილი ფრაგმენტებით ჩანს – ნათლისმცემლის შარავანდისა და მაცხოვრის წელზემო ფიგურით, მდინარის აღმნიშვნელი მკვეთრად მორკალული ხაზებითა და ერთიანი კონტურით მონიშნული თევზების მკრთალი ნახატი.

სულ ქვემოთ, კარის მარცხნივ კიდევ ერთი საუფლო სცენის აღდგენა შეიძლება. ეს „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაა“. ჩნდება ოდნავ მოხრილი ფიგურის ფეხის მონახაზი, ადამისა და ევას წელსზემო ფიგურები და ჯვრის ვერტიკალური მკლავი. ფრაგმენტულია საპირისპირო ფრთაც, სადაც ბათქაშის გამოხუნებულ, ჩამოშლილ ზედაპირზე ოდნავ შესამჩნევად იკითხება წმინდა მეომრის ფიგურა – მეომრის სახის, შუბისა და მუხარადის არც თუ სრულად შემორჩენილი ნაწილები.

ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა (ნახ. 3) სრული სახით არა, მაგრამ მაინც ისეა შემორჩენილი, რომ ერთის გარდა, ყველა სცენისთვის შეიძლება თვალის მიდევნება. კამარის ჩრდილო-დასავლეთს შემორჩენილი ფრაგმენტების შეჯერებით (მთავარანგელოზის დაშვებული ფრთის მონახაზი, გაწვდილი ხელის მტევანი, ღმრთისმშობლის შარავანდის მორკალული ოვალი) ჩანს, რომ აქ „ხარება“ ყოფილა გამოსახული, მის საპირისპიროდ კი, ჩრდილო-დასავლეთ მონაკვეთზე ბათქაში ისეა ჩამოშლილი, რომ შეუძლებელია რაიმეს ამოკითხვა.

მეორე რეგისტრი ამ კედლის მოხატულობისა ორ საუფლო სცენას – „ჯვარცმასა“ და „გარდამოხსნას“ გადმოსცემს (სურ. 12-13). ფართომკლავიანი ჯვარი და მასზე მიმსჭვადელი მაცხოვარი „ჯვარცმის“ სცენაში სრულად მოიცავს კომპოზიციის ცენტრალურ არეს. ერთ მხარეს ღმრთისმშობელი და ასისტავ ლონგინოზის მომცრო ზომის ფიგურა ჩნდება; საპირისპიროდ კი – მასშტაბურად გამოყოფილი წმ. იოანე

ღმრთისმეტყველი ხელის დამახასიათებელი ქესტით და ისევე, სრულიად უზვეულოდ ერთიან, შეკრულ ჯგუფად წარმოდგენილ მოციქულთა სხვადასხვაგვარ მოძრაობაში გამოსახული ფიგურები. მოციქულებს, როგორც საკურთხეველის მეორე რეგისტრის მოხატულობაში, ხელთ დახვეული გრაგნილები უჭირავთ.

უზვეულოა „გარდამოხსნის“ სცენის იკონოგრაფიული ქარგაც. მთავარ პერსონაჟად აქ უფრო ღმრთისმშობელი იკითხება, რომლის მასშტაბურად გამახვილებული ფრონტალური ფიგურაც ჯვრის წინ ისე არის აღმართული, თითქოსდა ჯვარს მიყრდნობილი, რომ მთლიანად ფარავს მის ქვედა, ფართო მკლავს (ნებაუნებური შეხმიანება მირქმისეული მოხუცი სვიმეონის სიტყვებთან: „და თუ შენსაც, სულსა განვიდეს მახვილი, რაათა განცხადნენ მრავალთაგან სულთა ზრახვანი“ – ლუკა 2,35).

დედა ღმრთისა გაწვდილი ხელით კომპოზიციის მარცხენა ფიგურისკენ არის მიმართული, სადაც სცენის მონაწილე თითო პერსონაჟა წარმოდგენილი. მაცხოვარი მოხატულობის ამ მონაკვეთის დაზიანების გამო ფრაგმენტულად ჩანს. ფრაგმენტულია მის მარცხნივ მდგომი ფიგურაც. ის კი, რომელიც მარჯვნივაა – წმინდა დედაა.

ბოლო, დამასრულებელი რეგისტრი მოხატულობისა სხვებზე მაღალია, მასშტაბურად გამორჩეული. სცენები თუ ცალკეული გამოსახულებანი აქ ასეთი თანამიმდევრობით წარმოგვიდგება: ჯერ შემართული შუბით გველეშაპზე გამარჯვებული მხედარი წმინდა გიორგია საკურთხეველისკენ მიმართული. შემდეგ რომელიღაც ისტორიული პირი – ფრონტალურად მდგომი შუახნის მამაკაცი, რომელიც, როგორც ზემოთ ითქვა, ისევეა წარმოდგენილი, როგორც სამხრეთი კედლის მოხატულობის მარცხენა ფრთაზე მდგომი ქტიტორი (ერთია მხოლოდ, ეს ქტიტორი შედარებით ახალგაზრდაა და მისი ქუდიც ოდნავ განსხვავებულია თითქოს – ისეთი, როგორც ეკლესიის მამებთან შეიძლება შემოგვხვდეს). ბოლო სცენა ამ რეგისტრის მოხატულობისა გვიანი საუკუნეების ხალხურად სახელდებული ძეგლების დარად (მაგ., ჭალა) წარმოგვიდგენს აღდგომის მაუწყებელ ანგელოზს, რომელიც გაშლილი ხელებით ჩვენსკენ, მჭკრეტელისკენ არის მიმართული. ანგელოზის ფრთაგაშლილი ფიგურა მხოლოდ სანახევროდ, წელსზევით ჩანს – თითქოს კლდოვან მღვიმეს იყოს ამოფარებული. სურათის ქვედა მონაკვეთის დაზიანების მიუხედავად, გაირჩევა ორი ფიგურის ფრაგმენტული მონახაზი, რომელთაგან ერთი, მღვიმის ქვედა კიდესთან წარმოდგენილი, მწოლიარედ უნდა იყოს გამოსახული (ეს, ალბათ, მაცხოვრის საფლავის მცველი, მიძინებული ჯარისკაცია აღდგომის სცენიდან).

ასე გასრულდა ამ მცირე დარბაზის მხატვრულად თუმც მკრძალბეული, სისადავითა და გულუბრყვილო უშუალოებით გამორჩეული, ოღონდ იკონოგრაფიის მხრივ არც თუ იოლად ასახსნელი მოხატულობა.

სცენების ამოცნობამ, მთლიანობაში მათმა მოაზრებამ გვიჩვენა საუფლო ციკლს ჩვენი ეკლესიის მოხატულობა ათი სცენით რომ წარმოვიდგენს („ხარება“, „შობა“, „მირქმა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალემად შესვლა“, „ჯვარცმა“, „გარდამოხსნა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“). მათთან ერთად ჩნდებიან წმინდანთა ცალკეული ფიგურებიც (ელეუსას ტიპის ღმრთისმშობელი, მხედარი წმინდა გიორგი, წმინდა მეომარი, აღდგომის მახარებელი ანგელოზი). ეს სცენები ცალკეულ კედლებზე ასე ნაწილდება: სამხრეთით, პირველ რეგისტრად – „შობა“ და „ფერისცვალება“; მეორე რეგისტრად – „იერუსალემად შესვლა“. დასავლეთით, პირველ რეგისტრად ერთმანეთის თანამიმდევრობით ჩნდება: მწყემსის ფიგურა „შობის“ სცენიდან და ღმრთისმშობელი ელეუსა; მეორე რეგისტრად – „ლაზარეს აღდგინება“, „ნათლისღება“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“; მესამე რეგისტრად – წმინდა მეომარი. ჩრდილოეთით, პირველ რეგისტრად ორი სცენა – „ხარება“ და „მირქმა“ წარმოგვიდგება; მეორე რეგისტრად – „გარდამოხსნა“ და „ჯვარცმა“; მესამე რეგისტრად – მხედარი წმინდა გიორგი და აღდგომის მახარებელი ანგელოზი.

ყოველ ცალკეულ კედელზე ასახული სცენები კიდევ ერთხელ იმიტომაც

მოვიხსენიეთ, რათა გვეჩვენებინა, რომ სიუჟეტური კომპოზიციები ჩვენს მოხატულობაში არც ისტორიული თანამიმდევრობითაა განლაგებული და არც ლიტურგიული წესით. დეკორის ტრადიციული, საუკუნეებით გამოვლილი სისტემა აქ, ერთი შეხედვით მხოლოდ, ნებისმიერად, თავისუფლად არის წარმოდგენილი. სხვაგვარად როგორ აიხსნას ის, რომ „ხარება“ საუფლო ციკლის ეს პირველი სცენა, ტრადიციისამებრ, სამხრეთი კედლის პირველსავე რეგისტრზე კი არა, ჩრდილოეთ კედელზე რომ არის ფართოდ გაშლილი; ისიც, „შობას“ უშუალოდ რომ ენაცვლება „ფერისცვალება“; „ლაზარეს აღდგინება“ წინ რომ უსწრებს „ნათლისღებას“, ხოლო „გარდამოხსნა“ „ჯვარცმას“. ამგვარი მაგალითები სხვაც ბევრია. ოღონდ, ამასთან, ისიც ხომ არის – ინტერიერის სამივე კედლის მოხატულობას მთლიანობაში კი არა, თუ ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად განვიხილავთ, მაშინ, ყოველ ცალკეულ კედელზე, აშკარად წარმოჩნდება რამდენიმე სცენის გამაერთიანებელი ერთიანი თეოლოგიური იდეა (ყოველი ცალკეული კედლის მოხატულობის ერთიანი თეოლოგიური იდეის გამთლიანების თავისებური სწრაფვა).

სამხრეთ კედელზე ასახული „შობა“ უფლის განკაცებად მოვლინებაა; „ფერისცვალება“ – მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების გამოჩინება, ხოლო „იერუსალემად შესვლა“ – მესიის გამოცხადება, მოხატულობის მომდევნო, დასავლეთი კედელი ხსნის თემის ილიუსტრაციაა: „ლაზარეს აღდგინება“ – ხსნის წინასწარმეტყველებას წარმოგიდგენს, „ნათლისღება“ – ტარიად, მხსნელად გამოჩინებას, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ კი – აღდგომისა და ხსნის ხატებას. ამავე თემას, ვარიაციული სახეცვლილებით, ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობაც წარმოგიდგენს – მხსნელი მსხვერპლის მოვლინების წინასწარუწყებას „ხარება“ გადმოსცემს, ხოლო თავად მსხვერპლს „ჯვარცმა“ და „გარდამოხსნა“. ასე რომ, ინტერიერის ცალკეულ კედელთა მოხატულობაში არც თუ ერთგვაროვნად დაკვლეული თეოლოგიური იდეა – უფლის გამოჩინება, ხსნა – ჩვენი ეკლესიის მთლიანი მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამად შეიძლება დავსახოთ.

მოხატულობა მართალია დახვეწილი საშემსრულებლო ოსტატობით განსაკუთრებული დეკორატიულობით არ გამოირჩევა, მაგრამ აქ მაინც შესამჩნევია გარკვეული სწრაფვა დეკორატიული ეფექტის წარმოქმნისა, რომელსაც თავისი მომხიბვლელობა აქვს. რადგან მხატვრობა კედლის სიბრტყეს მთლიანად ავსებს, რადგან იგი მთლიანად იტვირთება გამოსახულებით ან ორნამენტით – ამიტომაც ამა თუ იმ სცენის არც თუ მყარი კომპოზიციური სტრუქტურა მჭიდროდ არის მორგებული დეკორის საერთო სქემას და მჭვრეტელის თვალშიც მას ისე აღიქვამს, როგორც მთლიანად მოდებულ დეკორს.

ეს, ცხადია, საკმარისი სულაც არ არის მოხატულობაში მთლიანობის ეფექტის წარმოსაქმნელად, მაგრამ ამ მხრივ მიმართული რაღაც სწრაფვა გარკვეულად ჩანს. იგივე ფერადოვნებაზეც შეიძლება ითქვას. ეს მეტად მარტივი, ჭარბად თეთრანარევი და შედარებით „ყრუ“, შედარებით „გაუმჭვირვალე“ ფერადოვნება, ასე თუ ისე მთლიანია, საკმაოდ მშვიდი. აქ არ ჩანს სუფთა სახის ცივი, ქრომატული ფერი (მწვანე და ლურჯი) და მის ფუნქციას აქრომატული მუქი ნაცრისფერი ასრულებს, რომლითაც, ძირითადად, ფონია დაფერილი – აქა-იქ, ამა თუ იმ პერსონაჟის სამოსიც. სწორედ ეს ფერი ოსტატურად „იჭერს“ წამყვანი მნიშვნელობით წარმოდგენილ, არცთუ დიდი გრადაციით სიბრტყეზე დატანილ თბილ ტონებს; ჭარბად თეთრანარევი მოწითალოს, ღია, შედარებით მკრთალ წაბლისფერსა და ამავე რიგის მოყვითალო ოქრას. ეს რამდენიმე ფერი უფრო წყნარია, ვიდრე მჭახე და მკვეთრად ინტენსიური. ამიტომაც ზომიერად ეხამება ერთმანეთს. რაც საბოლოოდ, მეტ-ნაკლებად, ერთიანი განწყობილების მომცველ, ფერადოვანი მთლიანობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. მკაფიო ხაზოვანება თან დაჰყვება ამ პატარა დარბაზის მოხატულობის ყოველ მონაკვეთს. ამის მიუხედავად, ხაზის სისქე და შედარებით დაუხვეწავი, მისი, თუ შეიძლება ითქვას, „ვერწერულ-

ლაქოვანი“ ბუნება უფრო შეიგრძნობა, ვიდრე, ამ ყაიდის მხატვრობისთვის თითქოსდა მეტად ნიშნეული მკვეთრი გრაფიკულობა. მოხატულობაში ასევე ნაკლებად აღიქმება ხაზის შემომსახვრელი, გამომყოფი ფუნქცია. ეს ასეა, რადგან ამ ფუნქციის მატარებელი, ფიგურისა თუ სცენის ძირითადი, მდორედ მიმდინარე გარშემომწერი ხაზი არცთუ გულმოდგინედ არის გამოყვანილი. გასაგებია, რომ აქ, ერთი მხრივ, ფუნჯის ტექნიკა და ოსტატის დაუხვეწაობა მოქმედებს, მაგრამ უფრო საგულისხმო ისაა კედლის მხატვრობის თავისებურება რომ არის გათვალისწინებული – მოსახატი ხომ კედლის დიდი და ფართო სიბრტყეებია და ჩვენი ოსტატიც, თუმც მხატვრული სკალის ჩვევებს მოკლებული, მაგრამ, როგორც ჩანს, მახსოვრობით კედლის მხატვრობის ტრადიციული ნიმუშებისადმი მიმართული – უთუოდ გრძნობს, რომ დიდი სივრცის მოხატვა თავისი ბუნებით ვერ ეგუება ფორმის გულმოდგინედ გამოწერას. საბოლოო შედეგი სახეზეა – დაუნაწევრებელი ფორმით წარმოქმნილი, მასშტაბურობით გამორჩეული, ფრონტალურად მდგომი და მზერით ჩვენსკენ მიმართული ფიგურები, სისადავისა და განცდის უშუალოდ არიან აღბეჭდილნი, რითაც იმ მხატვრულ შთაბეჭდილებას წარმოქმნიან, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში უბრალო (ან, იქნებ, გულუბრყვილო) მონუმენტურობის სახელით არის ცნობილი.

ამ კონტექსტში კიდევ ერთი თავისებურებაც გასათვალისწინებელია ჩვენი ძეგლისა.

ხალხურად მოხსენიებული ნაკადი ჩვენი გვიანი მხატვრობისა თანმიმდევრული სულაც არ არის. თუ ერთი ჯგუფის ძეგლები მხოლოდ ხალხურისთვის ნიშანდობლივ სტილურ ნიშნებს გვიმჟღავნებენ (ბუგეული, ფარახეთი, ქორეთი), მეორენი – იმჟამინდელ მხატვრულ მიმდინარეობათა შერწყმა-შერიგებით ცდილობენ სახვითი ამოცანების გადაჭრას. ამგვარ შემთხვევებში ხალხური ნაკადისათვის დამახასიათებელი ელემენტები პროფესიულ მხატვრობაშია მეტ-ნაკლები ოდენობით შეჭრილი, ზოგან, ასეც შეიძლება ითქვას, თავისებურად შეთვისებული (ილეში, მღვიმევი, გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთი ეგვიტერი). საგულისხმო ისიცაა ჩვენი გვიანი მხატვრობის ეს ზოგადი დახასიათება საუფლო ციკლის სცენებს რომ ეხება ძირითადად და არა ქტიტორთა პორტრეტს. ქტიტორთა პორტრეტი ყველგან, ხსენებული მხატვრული მიმდინარეობის ყველა ძეგლში არსებითად ხალხურისთვის დამახასიათებელ ნიშანთვისებათა მატარებელია.

ამ ე. წ. ხალხური ნაკადის სახასიათო ნიშანთა მოხსენიება იმისთვის დაგვჭირდა, რათა შედარებით უკეთ წარმოგვეჩინა ამაშუაკეთის ეკლესიის ზემოხსენებული თავისებურება – აქ ხომ სრულიად ერთგვაროვნად არის მოაზრებული როგორც საზეო, ისე საერო წარმომავლობის გამოსახულებები და, ამდენად, ხალხური ხედვა მთლიან მოხატულობაში, ამ ყაიდის ძეგლთაგან განსხვავებით, შეიძლება ითქვას, უფრო „სუფთა სახით“, შედარებით დამოუკიდებლად არის გამჟღავნებული.

Yuza Khuskivadze Amashuketi – Church of the Theotokos and Its Murals

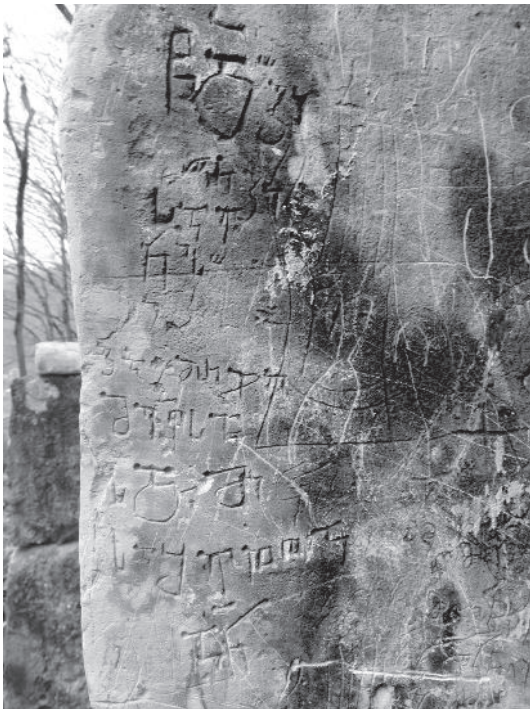
10th-11th cc. church of the Theotokos, built of hewn stone and modestly decorated (several inscriptions are also preserved) is a single-nave church with now vanished annexes, located in the vill. Amashuketi (Imereti, western Georgia). It is adorned with the murals of the so called “vernacular trend”, which were unknown up to recently. Different-size scenes, sometimes densely filled with the figures and sometimes – non-crowded, separated by the thick line, used to entirely cover the vault and the walls; now, painting on the north slope of the vault, upper part of the west wall and certain parts of the apse is not preserved. On the lateral walls, on the lower tier, large-size donor figures are represented – on the south wall, on either side of the door: a man holding a church in his hand, a woman and a little boy; on the west wall: the only male figure identified as Priest Rosap in the inscription. frontal, static figures are simply outlined with even, thick lines and treated in a simple manner; all these traits, as well as the vestments (cut and ornamental patterns of the male dresses) are well known from the early and mid 16th c. donor portraits of the “vernacular trend”; simplified form, decreased expressiveness, naivety and conventionality are combined with the less skilled mastery. Although, the manner of execution is akin to other murals of the same trend, even making it possible to suppose the work of the same workshop, but: unlike others, in Amashuketi donors are depicted similar to the figures of the Feast cycle scenes – the latter are of equally large size, frontal, represented with the same gestures, with equally wide-open eyes. Alienation from the samples of “professional” painting is also discernible in other aspects.

The conch bears Deesis, but Tetramorph is seven-winged and not six-winged (Archangels are placed on the vault of the chancel-bay); on the second tier – a sequence of St. Apostles is represented, but they are distributed unevenly on the apse wall: five figures – on one side and seven figures – on the other; besides, in the centre, a large-size figure is depicted (maybe, the Virgin) and in the right-hand end – a man clad in the priest’s garment with his hands upraised (it seems likely to be a historic person; such things are well known in the “vernacular” murals); on the third tier, four Holy Bishops are seen flanked by two St. Deacons. Ten scenes of the Feast cycle and separate images are unfolded on three tiers on the naos walls: on the south slope of the vault – Nativity and Transfiguration, on the second tier – St. Female Martyr and Entry in Jerusalem; on the west wall, on the first tier – a Shepherd from Nativity and icon-like image of the Virgin Eleusa; on the second tier – Raising of Lazarus and Baptism; lower – Harrowing of Hell and a Warrior Saint; on the north wall, on the first tier – Annunciation (second scene is vanished); on the second tier – Crucifixion and Deposition (St. John the Theologian is accompanied by a group of St. Apostles holding scrolls); on the third tier – St. George on horseback, abovementioned donor and the angel announcing Resurrection.

The scenes are not separated by the vertical bands and they differ by the direction of the rhythmic shifts (e.g., Crucifixion and Deposition) or the colour of the background (e.g., Nativity and Transfiguration, in which goldish colour is implicative of the Heavenly Truth), while the figures “move” from one composition into the other (e.g., one of the St. Apostles from Transfiguration takes part in the Bathing of the Baby and the Shepherd is depicted on the next wall). The Virgin is especially accentuated not only, e.g., in the Deposition, but in Transfiguration She replaces the Prophet Elijah (as an Intercessor – Transfiguration is the prefiguration of the Resurrection – Last Judgement) and in Entry in Jerusalem – the inhabitants of Jerusalem (as the image of the Church); noteworthy is Joseph seated on the royal throne and turned towards the chancel in Nativity. Main idea of the mural decoration – Theophany and Salvation is nuanced on the walls, uniting the images depicted on them (south wall – Incarnation and Apparition of the Lord; west wall – Salvation; north wall – Redeeming Sacrifice). Character of the composition, colour gamut (reddish, chestnut-colour, yellowish) united by the achromatic grey, “spot-like” thick lines, simple, large forms – all contribute to certain artistic effect, in which “vernacular” traits, as already mentioned, are revealed in “pure” form, to a greater extent than in any other mural decoration of the same trend.



სურ. 1. ამაშუკეთი, ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



სურ. 2. დასავლეთი კარის წითხლის
სავედრებელი წარწერა



სურ. 3. სამხრეთი კედელი,
ქტიტორთა ფიგურები



სურ. 4. ჩრდილოეთი კედელი, ქტიტარი



სურ. 5. სამხრეთი კედელი, ისტორიული პირი როსაფ გიორგაძე



სურ. 6. საკურთხეველი, მაცოქულთა რიგი



სურ. 7. საკურთხეველი, მღვდელმთავრის ფიგურა



სურ. 8. სამხრეთი კედლის კამარა, შობისა და
ფერისცვალების კომპოზიციები

სურ. 9. სამხრეთი კედელი,
იერუსალემად შესვლა



სურ. 10. დასავლეთი კედელი, ელეუსა

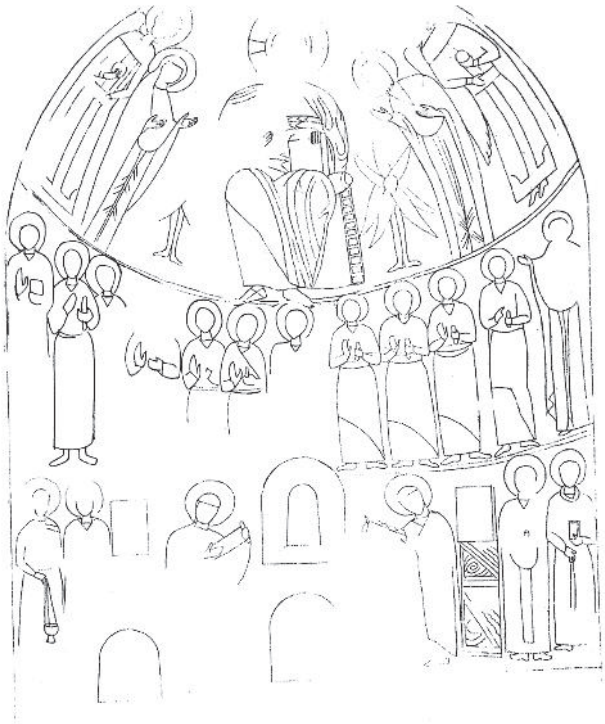
სურ. 11. დასავლეთი კედელი, ნათლისღება



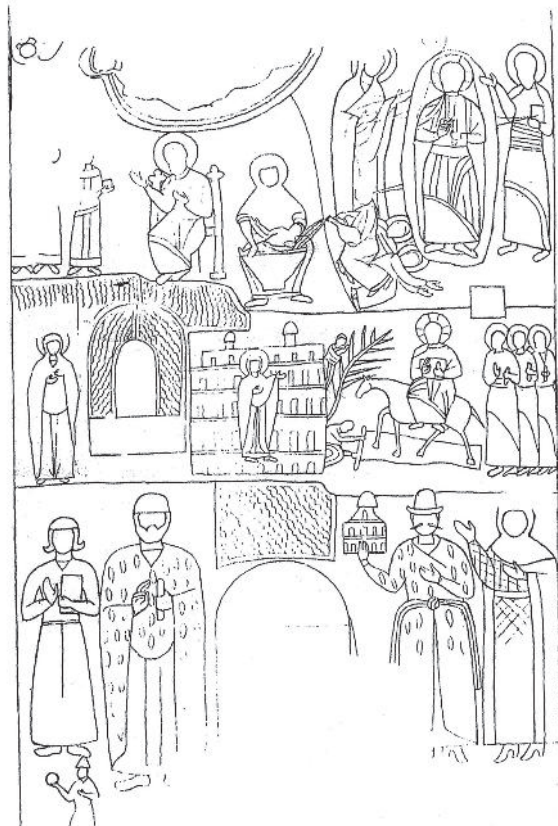
სურ. 12. ჩრდილოეთი კედელი, ჯვარცმა

სურ. 13. ჩრდილოეთი კედელი, გარდამოსხნა

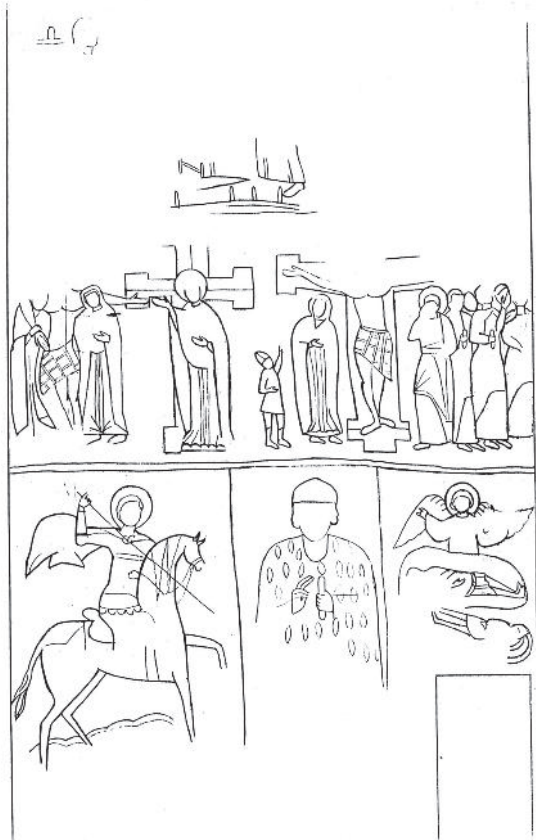




ნახ. 1. საკუროხეველი

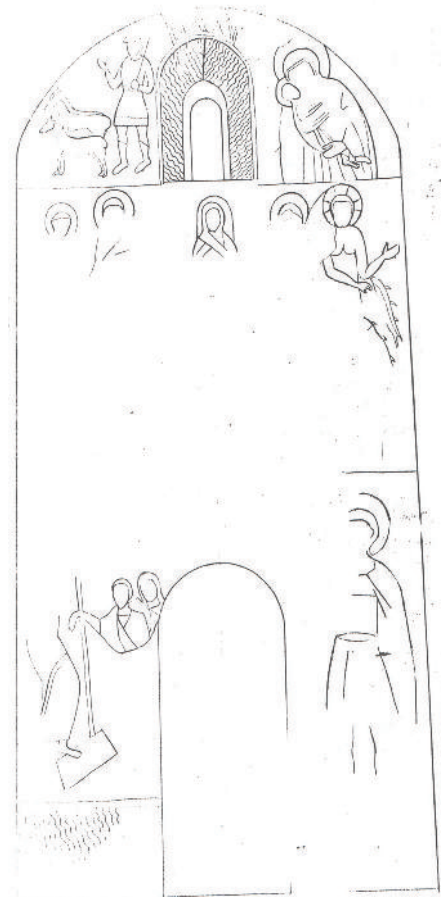


ნახ. 2. სამხრეთი კედელი



ნახ. 3. ჩრდილოეთი კედელი

ნახ. 4. დასავლეთი კედელი





ფერად-ფერადი ჭიქების შესახებ ვახტანგ VI-ის ტრაქტატში „წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის“

ქართული კულტურის ისტორიაში დიდი მნიშვნელობის მატარებელია ყოველი დოკუმენტი, რამაც წარსულიდან დღემდე მოაღწია. ვახტანგ VI-ის ტრაქტატი „წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის“ სწორედ ასეთ ისტორიული ხასიათის დოკუმენტს მიეკუთვნება. ეს ტრაქტატი გამორჩეული მნიშვნელობისაა იმიტომაც, რომ სხვა ასეთი სამეცნიერო შინაარსის ნაშრომი ასე ადრეულ პერიოდში ქართულ ენაზე არ მოიპოვება. აღნიშნულ ტრაქტატში შემონახულია მრავალი ცნობა სხვადასხვა ქიმიური სახის კვლევაზე, ნივთიერებებზე და ამ ნივთიერებების გამოყენებით დაყენებულ ცდებზე.

ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობის მატარებელია ის პარაგრაფები, რომლებშიც ავტორი საუბრობს სხვადასხვა ფერად-ფერადი ჭიქების მოღუდების შესახებ, მოჰყავს შესაბამისი რეცეპტები და აღნიშნული აქვს ტექნიკური საშუალებები, რითაც მინა შეიძლება მოღუდღეს.

ეს საკითხები კიდევ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს იმიტომ, რომ შუა საუკუნეების ძვირფას მეტალზე შესრულებული ტიხროვანი მინანქრის დამამზადებელი ოსტატები და სახელოსნოები ადარ არსებობენ და ეს ტექნოლოგია აღნიშნული პერიოდისათვის დაკარგული და მივიწყებულია. დღეს განსჯის საგანია, თუ რა მიზეზთა გამო მოხდა ესოდენ სრულყოფილი, ულამაზესი ხელოვნების ასე უეცრად მივიწყება და დაკარგვა. ამ საკითხების კვლევისას მეცნიერთათვის მნიშვნელოვანია ყოველი ნივთი, ხელსაწყო თუ წერილობითი დოკუმენტი, რითაც აღნიშნულ ეპოქას რამენაირად მივუახლოვდებით. თუ ვახტანგისეულ ხელნაწერში მოყვანილი მინის რეცეპტები რეალობას შეესაბამება, მაშინ ირკვევა მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტი: რომ ფერთა პალიტრა, რომელსაც იყენებდნენ უძველესი სახელოსნოები ფერადი ტიხროვანი მინანქრის მედალიონებისა და ხატების შესრულებისას, არ უნდა იყოს დაკარგული და იცის ვახტანგის ეპოქამაც, ოღონდ აღნიშნულ მინებს მოიხმარს არა ტიხროვანი მინანქრებისათვის, არამედ ძვირფასი და ნახევრადძვირფასი ქვების იმიტაციათა შესაქმნელად.

ტრაქტატში „წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის“ ვახტანგ VI მრავალ პარაგრაფში აღწერს ფერად-ფერადი ჭიქების შექმნისათვის საჭირო რეცეპტებს და საშუალებებს. აშკარად ჩანს, რომ როგორც პრაქტიკოსი ქიმიკოსი, იგი ცდებით აკვირდება ქიმიურ მოვლენებს. ამის შესახებ მართებულად წერენ აღნიშნული ტრაქტატის გამომცემლები თ. ენუქიძე და ვ. კოკოჩაშვილი: „ვახტანგი თვლიდა, რომ ქიმია ექსპერიმენტული მეცნიერებაა, რომ მისი განვითარებისათვის საჭიროა ცდა, და რომ ცდას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ამა თუ იმ საკითხის გადასაჭრელად“¹.

წიგნის 216 პარაგრაფიდან 232 პარაგრაფის ჩათვლით ვახტანგ VI-ს აღწერილი აქვს სხვადასხვა ელფერის დეკორატიული მინის მოღუდების რეცეპტები. იქვეა დახატული ამ საქმიანობისათვის საჭირო თვითშებერვის პრინციპზე მომუშავე ქურაც, რომელიც იმდენად მაღალ ტემპერატურას იძლევა, რომ მინის კაზმი რამდენიმე საათის დუღილის შემდეგ ჰომოგენური ხდება, მინამასად ყალიბდება და ვარგისია გამოყენებისათვის (სურ. 1-3).

ის, რომ ვახტანგ VI თვითონ იყო პრაქტიკოსი ქიმიკოსი ბევრ ადგილას ჩანს მის

1 ვახტანგ VI, წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის, თბ., 1981, გვ. 21.

ტრაქტატში. აქ აღწერილ ქიმიურ ცდებში მკვლევარი ნათლად ამჩნევს, რომ ესა უფრო ცლა ვახტანგ მეფეს თვითონ ჩაუტარებია, ხოლო 126 პარაგრაფში პირდაპირ აღნიშნავს რომ ეს „აქსირი“ მისი მოგონილია². აღნიშნულიდან გამომდინარე ეჭვს აღარ უნდა იწვევდეს ის რომ იგი თვითონ არის დეკორატიული მინების მომდგმელი. მითუმეტეს, როდესაც მის მიერ აღწერილი ზოგიერთი რეცეპტი ლაბორატორიულად შემოწმდა ცდების საშუალებით, მიღებული იქნა პრაქტიკული შედეგი რითაც დადასტურდა მათი სიმართლესთან შესაბამისობა. აღნიშნულ რეცეპტებში ის არსად ამბობს, რომ შედეგი მან ვერ მიიღო, მაშინ როდესაც ტრაქტატის სხვა პარაგრაფებში, სადაც მას უარყოფითი შედეგი მიუღია ყოველთვის აღნიშნავს: „ესეები ვსცადე არ იქნა“, „ქიმიანი ბევრად იტყვიან, მაგრამ მე ამის მეტი არ მინახავს“³.

ტრაქტატის შესწავლისას მის მიერ მოყვანილი „ფერად-ფერადის ჭიქების“ რეცეპტები თავდაპირველად ბუნდოვანია, დამაბნეველი და მკვლევარში სკეპტიკურ განწყობილებას ბადებს. მაგალითისათვის განვიხილოთ 219 პარაგრაფში მოცემული რეცეპტი: „ფირუხის მსგავსი, თუ ცისფერი“. აქ მოცემული ქიმიურ ელემენტთა ჩამონათვალი და მათი რაოდენობა ნამდვილად დამაბნეველი და რთულად გასაგებია. სიტყვასიტყვით აღწერილია შემდეგი: „ბროლი ლოტი 4, სურინჯი ლოტი 10, ცაფერი პრეფორათი(!) ჰეთრითე, რ(ამელ)იც მომზადებული, გალესილი იყოს გრანი 12 გალესე ერთმანეთში და ჩადგი ცეცხლში პ(ირვე)ლისაებრ“.

აქვე მოგვყავს მეორე რეცეპტი იმავე პარაგრაფიდან: „მეორე რიგი ამავე ფერის გაკეთება ბროლი ლოტი 4, სურინჯი ლოტი 9, შამელ 26 გრანი აურიე და ჰყავ პ(ირვე)ლის მგზავსად“.

აღნიშნულ რეცეპტებში მოცემულ ნივთიერებათა უძველესი სახელები და წონის ერთეულები მკვლევარმა, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვე წონის ერთეულებსა და ნივთიერებათა სახელებს უნდა შეუდაროს, გასაგები გახადოს და დაადგინოს – შეესაბამება თუ არა რეალობას XVIII საუკუნის დასაწყისისათვის საქართველოში და მის მეზობელ ქვეყნებში არსებული წონის ერთეულები და ნივთიერებათა სახელები. აღნიშნულიდან გამომდინარე თეორიული სახის კვლევა ორ ნაწილად გავყოთ და ჯერ ხელნაწერში მოტანილი ქიმიურ ნივთიერებათა სახელები განვიხილოთ და შევათანხმოთ თანამედროვე ტერმინოლოგიასთან. ვახტანგ VI-ს, როგორც ძალიან რთული ბიოგრაფიის მქონე ადამიანს, ბედის უკუღმართობის გამო სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ქვეყნებში მოუხდა ცხოვრება. ამ მოგზაურობებისას ჩანს ის არ წყვეტს სამეცნიერო მოღვაწეობას და აგრძელებს ქიმიური ხასიათის ექსპერიმენტებს. შესაბამისად იმ ქვეყნებში დამკვიდრებულ ტერმინებსა და ნივთიერებათა სახელებს ხმარობს სხვადასხვა ქიმიურ ელემენტთა აღწერისას, სადაც ყოფნა მოუწია.

აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ აღნიშნულ პერიოდში ქიმია როგორც მეცნიერება ჩამოყალიბების პროცესშია. ძალიან ბევრი ქიმიური ელემენტი ან არაა აღმოჩენილი, ან თუ მოიხმარება, ჯერ იდენტიფიცირებული არ არის.

ვახტანგისეული ხელნაწერის 219 პარაგრაფში პირველია ნივთიერება ბროლი. ამ დასახელების ქვეშ იგი უნდა გულისხმობდეს მინერალ მთის ბროლს და არა მოგვიანებით ხელოვნურად მიღებულ მაღალხარისხივან მინას. ასეთი დასკვნა გამომდინარეობს იქიდან, რომ ის ტრაქტატში სხვა ადგილას უკვე მოდულებული, მიღებული მინის აღსანიშნავად იყენებს ტერმინ „ჭიქას“. „...თუ გინდოდეს ჭიქა იაგუნდის სიმძიმე იყოს, რაც სიმსუბუქე ჭიქას იაგუნდზედა ჰქონდეს, იმ სიმძიმე ტყვია დაქლიბული, წამლები და ბროლი რომ აურიო, ისიც (ე. ი. ჭიქა. ემ.) შიგ ჩაატანე...“⁴ ამ ნაწყვეტიდან კარგად ჩანს, რომ იგი ჭიქაში უკვე მოდულებულ მიღებულ მინას გულისხმობს და

2 ვახტანგ VI, წიგნი ზეთების შესავებისა და ქიმიისა ქმნის, გვ. 143.

3 იქვე, გვ. 82, პარაგრაფი 23; გვ. 124, პარაგრაფი 102.

4 იქვე, გვ. 195, პარაგრაფი 227.

ახალ კაზმს გეოგრაფიას ბუნებისა და მთის ბროლითან ერთად, რათა უკვე არსებული მინას წონა მოემატოს და ბუნებრივი იაგუნდის წონას შევუთანასწოროთ.

ზემოთ 219 პარაგრაფში მოყვანილ რეცეპტში მეორე ნივთიერებაა სურიხჯი, რომლის სახელწოდება აღმოსავლური სორუნჯიდან მოდის – სურიკი, სატურნული კინოვარი, ტყვიის შერეული ჟანგეული Pb_3O_4 (იგივე $2PbO \cdot PbO_2$). მას ინტენსიური ნარინჯისფერი შეფერილობა აქვს და წარმოადგენს იდეალურ ფლუეს მინის ჩამოყალიბების პროცესში. ადამიანი ამ ჟანგეულს იყენებს უმორესი წარსულიდან, ისევე როგორც ტყვიის სხვა ჟანგეულებს.

219 პარაგრაფში მესამე ნივთიერებაა ცაფერი პრეფორათი ეთრიოე. კვლევების შედეგად დადგინდა, რომ ეს ნივთიერება უნდა იყოს ცაფრა-კობალტის მადნიდან გამოწვევის შედეგად მიღებული ჟანგეული. აღნიშნულ მინის შემდეგავ საშუალებას შუა საუკუნეებში იღებდნენ ქიმიურ ელემენტ კობალტის შემცველი ბუნებრივი მინერალებისაგან, როგორებიცაა: საფლორიტი- $CoAs_2$, კობალტინი- $CoAsS$, იგივე კობალტის კრიალა, სმალტინი, სმალტიტი- $CoAs_{3,2}$, ასბოლანი- $(Co,Ni)O \cdot MnO_2 \cdot nH_2O^5$. ამ მინერალებიდან მიიღებოდა ჟანგეული, იგივე „ცაფრა“, ცაფრასგან კი იღებდნენ კობალტის ლურჯს, იგივე „შმალტას“ შემდეგნაირად: კვარცის ქვიშას, პოტაშს და ცაფრას (იგივე საფლორიტი, რომელიც როგორც ითქვა წარმოადგენს კობალტის უსუფთაო ქვეყანგს) ერთმანეთში შეაღებდნენ საგანგებო ღუმელებში მოთავსებულ ტიგელებში, მიღებულ, ფუძე მინის მსგავს მასას კი უკეთებდნენ გრანულაციას, რის შედეგადაც ის იფშენებოდა ლურჯ ფხვნილად. შემდეგ მას წმინდად ფქვავდნენ და იღებდნენ სხვადასხვა ხარისხისა და სიწმინდის ფხვნილებს, ეგრეთწოდებულ გასაყიდ შმალტებს. ესენია: სამეფო ლურჯი, კულიორი, ეშელი, ზუმფეშელი და ა.შ.⁶

ამრიგად, ვახტანგ VI-ის წიგნის 219-ე პარაგრაფში მოყვანილ რეცეპტში მესამე კომპონენტი „ცაფერია“ კობალტის ქვეყანგი, რომელიც მინას ღებავს მუქ ლურჯად, კორუნდის ჯგუფის მინერალი საფირონის ელფერით. რაც შეეხება შემდეგ სიტყვას „პრეფორათი“, ეს უნდა შეესაბამებოდეს თანამედროვე „პრეპარატს“ – პრეპარირებულს, ხოლო სიტყვა „ეთრიოე“ უნდა იყოს ლათინურიდან წარმოებული სიტყვა: *Tritus, trita, tritere, tritum*, რუსულად – Тереть, протрите, тертый – რაც ნიშნავს – დახილვ, დასრისვ, დახეილი, დასრესილი⁷.

ამის შემდგომ განვიხილოთ 219-ე პარაგრაფში დასახელებული წონის ერთეულები: „ლოტი“, „გრანი“. ლოტი – Лот (გერმ. Lot) მეტრული სისტემის შემოღებამდე გამოიყენებოდა რუსეთში XVIII-XIX საუკუნეების დასაწყისში, სადაც ის შევიდა ევროპიდან. 1 ლოტი=12,8 გრამს. გრანი კი პირველად შემოიღეს 1140 წელს იტალიის ქალაქ სალერნოს სამედიცინო სკოლაში, სადაც გამოიწვა ფარმაცევტული სახელმძღვანელო წონის საზომი ერთეულების უნიფიცირებისათვის. მინიმალურ ერთეულად აღებულია ხორბლის მარცვლის წონა – გრანი (*Grannum*). 20 გრანი=1 სკრუპულას, 3 სკრუპულა=1 დრაქმას, 8 დრაქმა=1 უნციას. თანამედროვე საზომი ერთეულით 1 გრანი=0,062 გრამს.

ამრიგად, ზემოთ თქმულიდან ვახტანგ VI-ის მიერ მოყვანილი წონის ერთეულები ასე ჩამოყალიბდება:

- 1) ბროლი ლოტი 4 = 12,8 X 4 = 51,2 გრამს
- 2) სურიხჯი ლოტი 10 = 12,8 X 10 = 128 გრამს
- 3) ცაფერი გრანი 12 = 0,062 X 12 = 0,744 გრამს

საბოლოოდ კი მთლიანობაში რეცეპტი ასეთი სახით ჩამოყალიბდება:

- 1) მთის ბროლი წმინდად პრეპარირებული – 51,2 გრამი

5 Краткая химическая энциклопедия, Том II, 1963, გვ. 611-621.

6 Кобальтовая синь, Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, Том XV, Санкт-Петербург, 1895, გვ. 483.

7 Учебник латинского языка, Москва, 1973.

2) ტყვიის სურინჯი წმინდად პრეპარირებული – 128 გრამი

3) ცაფერი წმინდად გალესილი – 0,744 გრამი ანუ 744 მილიგრამი

ამრიგად, ასეთი სახით გაშიფრული და ჩამოყალიბებული რეცეპტით თუ მოვამზადებთ მინის კაზმს, მივიღებთ მუქი ფერის ლურჯ მინას.

თანამედროვე ქარხნული წესით დამზადებულ კობალტის სინთეზურ ოქსიდს გააჩნია ძალიან ძლიერი ღებვის უნარი, სხვა ზემოთ დასახელებულ, ადრეულ ეპოქებში ხმარებულ კობალტისაგან მომზადებულ პრეპარატებთან შედარებით⁸.

მაგალითად, თუ ავიღებთ 100 გრამ ჭიქის კაზმს და 100 მილიგრამ სინთეზური კობალტის ოქსიდს დავემატებთ, ლაბორატორიული ცდებით დადგენილია, რომ მიიღება საკმაოდ ინტენსიური ლურჯი ფერის მინა. თუ, გარკვეული საჭიროებიდან გამომდინარე, სინთეზურ საღებავს შევცვლით ცაფრით, მაშინ ყოველ 100 გრამ მინის კაზმს უნდა დავემატოთ 130-140 მილიგრამი მღებავი, რომ იგივე ფეხქტი მივიღოთ. ახლა, თუ იგივე ცდას ჩავატარებთ შმალტის საშუალებით, მაშინ ყოველ 100 გრამ მინის კაზმს უნდა დავემატოთ 300-350 მილიგრამი შმალტა, რომელშიც ცაფრას რაოდენობა იქნება დაახლოებით 135 მილიგრამი, ხოლო დანარჩენი 165 მილიგრამი იქნება ფუძე ჭიქა.

ვახტანგ VI-ის ტრაქტატის 219-ე პარაგრაფში მოყვანილი „ფირუხის მსგავსი თუ ცისფერი“ მინის ორი რეცეპტიდან პირველში 179,2 გრამ ფუძე ჭიქას მღებავად ემატება „ცაფერი“ 744 მილიგრამი. თუ ვიანგარიშებთ ამას 100 გრამ ფუძე ჭიქაზე, მაშინ მას მღებავად დაჭირდება 415 მილიგრამი „ცაფერი“ (ცაფრა) და მივიღებთ მუქი ფერის ლურჯ მინას.

მეორე რეცეპტში კი 115,2 გრამ ფუძე ჭიქას მღებავად ემატება „შამელ“ (შმალტა-ე.მ.) 1,612 გრამი, რომელშიც ცაფრას რაოდენობა დაახლოებით 113 მილიგრამია. თუ გავთვლით 100 გრამ ფუძე ჭიქაზე, მაშინ მასში მღებავი იქნება „ცაფერი“ (ცაფრა-ე.მ.) 0,098 გრამი ანუ 98 მილიგრამი, რაც ლოგიკურად მოგვცემს ღია ცისფრად შედეგილ მინას.

ზემოთ განხილულს არსობრივად ერწყმის ტრაქტატში მოყვანილი 220-ე პარაგრაფი „ლურჯი იაგუნდისფერის გაკეთება“. აქ მოყვანილ რეცეპტში ვახტანგ მეფე მღებავ საშუალებად ცაიერი პრეფორათისთან ერთად ასახელებს მადნეზი ფედემანთლს (ან ფედმონთან).⁹

მადნეზიის სახელით შუა საუკუნეებში ცნობილი იყო მინერალი პიროლუზიტი (მანგანუმის ბუნებრივი მინერალი, მანგანეზიუმი). XVIII საუკუნის დასაწყისში არ იყო აღმოჩენილი ელემენტი მანეზიუმი, რომლის ოქსიდსაც MgO თანამედროვე ქიმიამი მანეზია ეწოდება. 1808 წელს მოხდა ელემენტი მანგანუმის და მანეზიუმის იდენტიფიკაცია და გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად მანგანეზიუმს ეწოდა მანგანუმი, ხოლო მანეზიუმს მანეზიუმი⁹.

თავისთავად ცხადია, რომ ვახტანგ VI ამ პერიოდში არ ეცოდინებოდა მანეზიუმის ოქსიდის არსებობა და ამიტომ შუა საუკუნეებში არსებული ტრადიციის მიხედვით მანგანუმის ოქსიდს ეძახის მანეზიას.

მანგანუმის მადნებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანია პიროლუზიტი და ფსილომელანი. ბერძნულად „პიროს“ – ცეცხლი, „ლუზიოს“ – გამანადგურებელი. პიროლუზიტს უძველესი დროიდან იყენებდნენ მინის გასაუფერულებლად. მას ლათინურად ერქვა „ლაპის მანგანეზის“ (გამაუფერულებელი), „ლაპის მანეზია“, „მანეზია ნიგრა“ (შავი მანეზია)¹⁰.

მინის წარმოებაში მინერალი პიროლუზიტი გამოიყენება როგორც მღებავი და ასევე

8 Аптекарский или медицинский весь, Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, Том I, Санкт-Петербург, 1890, გვ. 933.

9 В. Рич, Охота за элементами, Москва, 1982, გვ. 80.

10 Марганецъ, Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, Том XVIII, Санкт-Петербург 1896, გვ. 594.

როგორც დანამატი საშუალება მინის გასაკრიალებლად, გამჭვირვალეების ხარისხის მოსამატებლად¹¹.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ 220 პარაგრაფში ვახტანგ VI ცაფრასთან ერთად „მადნეზი ფედემანთანი“ უნდა გულისხმობდეს მანგანუმის ბუნებრივ მინერალს – პიროლუზიტს, რომელსაც იგი იყენებს არა როგორც მღებავს, არამედ როგორც ჭიქის გამაკრიალებელ საშუალებას. ცნობილია, რომ ამ მინერალს შუა საუკუნეებშიც იყენებდნენ სწორედ ამ დანიშნულებით. მისი ლათინური სახელი „ლაპის მანგანეზის“ თარგმანში ნიშნავს გამაუფერულებელ ქვას და ჩანს, რომ ეს ვახტანგ VI-მაც იცის¹².

ვახტანგ მეფე 220 პარაგრაფში რომ აღნიშნულ მინერალს ამ მოსაზრებით იყენებს, იქიდანაც ჩანს, რომ ტრაქტატში სხვა 228 პარაგრაფში „ჭიქის გაწმენდა“ ამბობს: „მოიტანე ფედემანთლი, ჭიქაში გაურთე და გაადნე. ბროლსავით გასწმენდს“. აღნიშნული არგუმენტი ვფიქრობ, ცხადად აჩვენებს ზემოთ მოყვანილი მოსაზრების სისწორეს.

ახლა განვიხილოთ 220 პარაგრაფში აღწერილი ჭიქის კაზმი თანამედროვე წონის ერთეულებთან მიმართებაში:

ბროლი – ლოტი 4 = 51,2 გრამი

სურინჯი – ლოტი 12 = 153,6 გრამი

ცაიერი პრეფორათი – შკრუფლი 2 = 2,48 გრამი (მღებავი)

მადნეზი ფედემანთლი – გრანი 6 = 0,372 გრამი (გამაკრიალებელი)

შუა საუკუნეთა წიად ქართული ტიხროვანი მინანქრის სახელოსნოთა მიერ დამზადებულ ძეგლებზე ხშირად დასტურდება მეწამული იისფერი მინები, რომლებიც უდაოდ მანგანუმის ოქსიდით არის შეფერილი. საქართველოში მანგანუმის შემცველ მინერალებს უხსოვარი დროიდან იყენებენ როგორც მეტალურგიაში, ისე მინის წარმოებაში¹³. ამის საშუალებას იძლეოდა მსოფლიოში ცნობილი ადგილობრივი საბადოები. არსებობს მანგანუმის შემცველი 28 მინერალი, რომელთაც განსხვავებული სახელწოდებები აქვს. ვახტანგ VI-ის ტრაქტატის 220 პარაგრაფში მოხსენიებული „მადნეზი ფედემანთლი“, სავარაუდოდ, აღნიშნავს მანგანუმის ოქსიდს. ჩვენი მოსაზრებით, „ფედემანთლი“ მომდინარეობს რომელიმე აღმოსავლური ენიდან, რაც საჭიროებს დადასტურებას შემდგომი კვლევებით.

ვფიქრობთ, თემა ძალზე საინტერესო და აქტუალურია ქართული კულტურის ისტორიის კიდევ ერთ, საკმაოდ ბუნდოვანი საკითხის შესწავლის თვალსაზრისით. აღნიშნული კვლევა ამ ხელნაწერისა გრძელდება. დაგეგმილია მისი რეცეპტების მიხედვით სხვადასხვა ელფერის მინების მოდულება და მიღებული შედეგების გადამოწმება თანამედროვე ინოვაციური მეთოდებისა და აპარატურის საშუალებით.

ზემოთ განხილული საკითხები ნათლად წარმოაჩენს მეფე ვახტანგს როგორც თავისი დროის ღრმად განსწავლულ ადამიანს და მის როლს იმ დროინდელი სამეცნიერო აზროვნების ჩამოყალიბების საქმეში.

11 А. Петцольд, Эмаль, Москва, 1958, გვ. 92-93.

12 В. Рич, Охота за элементами, Москва, 1982, გვ. 79.

13 ვ. ზუხბია, განძი ქართული მიწისა, თბ., 1982, გვ. 12-13.

Ermile Magradze
**On Colour Glasses in a Treatise by Vakhtang VI “Book on Mixing Oils
and Making Chemistry”**

“Book on Mixing Oils and Making Chemistry”, written by King Vakhtang VI in early 18th c., is significant as the only preserved Georgian treatise of this genre. For the study of applied arts noteworthy are those passages, in which soldering receipts and technology are described and which might be helpful for the reconstruction of now lost rules of the medieval cloisonné enamel production; it might seem likely that in the 18th c., colour gamut of already lost technique still existed, but was used for the imitation of precious gems. It is important that King Vakhtang carried out chemical tests and examination had shown that the receipts are real.

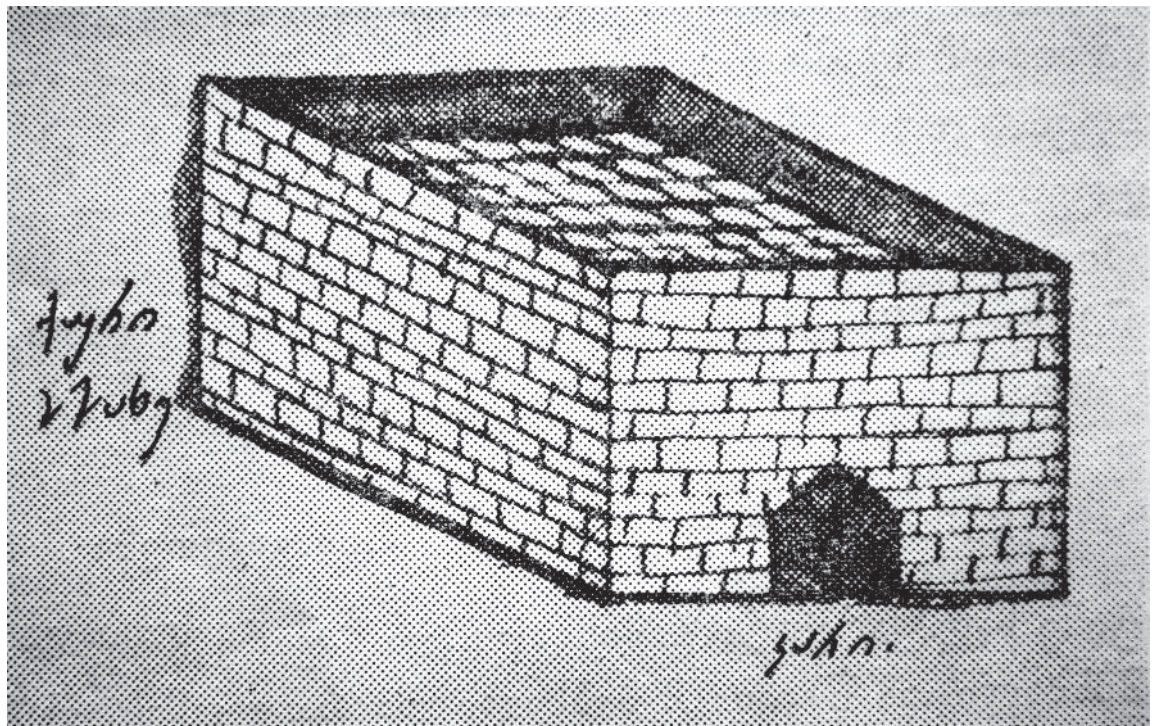
Soldering of the glass is described in paragraphs 216-232 and the sketch of the oven is also given. Examination of the receipts for turquoise-colour and “blue corundum”-colour made it clear that King Vakhtang used terminology of diverse origin (Latin, German, Oriental languages), which were in use in the countries he had visited and lived in, as well as respective contemporaneous weight units. Identification of the used terminology with the modern one makes it possible to verify efficiency of the receipts and prove that they are quite valid.



სურ. 1. ვახტანგ VI-ის ჭიქის მოსადუღებელი ქურის რეკონსტრუქცია



სურ. 2. ვახტანგ VI-ის ჭიქის მოსადუღებელი ქურა მუშაობის პროცესში



ნახ. 1. ვახტანგ VI-ის მიერ დახატული ჭიქის მოსადუღებელი ქურა



ტაძრის მოხატულობის მოხსნის მეთოდოლოგიის შემუშავებისათვის*

ნაშრომში განხილულია კედლის მოხატულობის მოხსნის თავისებურებანი. მოცემულია კედლიდან მოხატულობის მოხსნის აუცილებლობის რამდენიმე შემთხვევა; დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის, ზემო სვანეთში – ფარის სვიფის წმ. გიორგის სახელობის, ქემერტის წმ. გიორგის სახელობის, გარეჯის მრავალმთის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის მონასტრის სიახლოვეს მდებარე ე. წ. თეთრი უდაბნოსა და ლიხნის ღმრთისმშობლის მიძინების სახელობის ტაძრების მაგალითზე. კედლის საფუძვლიდან მოხატულობის მოხსნა, მიხნეულია რესტავრაციის უკიდურეს ზომად, რომლის მეთოდოლოგიის შემუშავებაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება კვლევას, რაც თანმიმდევრულად ნაჩვენებია დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ტაძრის მაგალითზე.

საკონსერვაციო სამუშაოთა მეთოდოლოგიის შექმნისათვის კვლევას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. აღნიშნულის თვალსაჩინო მაგალითისათვის წარმოვადგენთ დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის XVII საუკუნის კედლის მოხატულობაზე ჩატარებული საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოების თანმიმდევრობას. სამუშაოები მოიცავდა; სამხატვრო ფენის, სამშენებლო, საგრუნტე, საბათქაშე მასალების ქიმიურ-ტექნოლოგიური, პეტროგრაფიული და მიკრობიოლოგიური ანალიზების ჩატარებას.

როგორც აღვნიშნეთ, კედლის მოხატულობის მოხსნა საკონსერვაციო სამუშაოებში მიხნეულია რადიკალურ ზომად, რომლის გამოყენება მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაშია დასაშვები.

სოფელი დერჩი მდებარეობს დასავლეთ საქართველოში, ლეჩხუმში, წყალტუბოს მუნიციპალიტეტში, რიონის ხეობაში, მდინარის მარცხენა ნაპირზე. სოფლის ბოლოში, შემადღებულ ადგილზე, დგას წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის დარბაზული ეკლესია. ეკლესიის მთავარი ტაძარი, სავარაუდოდ, აგებული უნდა იყოს XII საუკუნეში. XVII საუკუნეში ეკლესიისათვის, სამი მხრიდან მიუშენებიათ ევგვტრები. სამივე მინაშენსა და მთავარ ტაძარში ჩვენამდე შემორჩენილ კედლის მოხატულობას პროფ. იუზა ხუსკივაძე XVII საუკუნით ათარიღებს.

წინა საუკუნის 70-იან წლებში მხატვრობას ჩაუტარდა გადაუდებელი საკონსერვაციო სამუშაოები (ხელმძღვანელი, მხატვარ-რესტავრატორი კ. ბაკურაძე). მიუხედავად ჩატარებულ სამუშაოთა არცთუ გამართული მეთოდოლოგიისა, მან დადებითი როლი შეასრულა სამხატვრო ფენისა და ნაღესობის მდგრადობაში.

ტაძარში კედლის მოხატულობაზე რესტავრაცია-კონსერვაციის ჩატარება, დაზიანების ხარისხის მრავალფეროვნების გამო, დაკავშირებული იყო რიგ პრობლემებთან – კედლის მოხატულობა ბევრ ადგილას გაფხვიერებული, ატკეპილი და დაზარალებული იყო; სუსტი იყო კავშირი კედლის წყობასა და შეღესილობას შორის.

წლების განმავლობაში ტაძარს სახურავი არ ჰქონდა, ამის გამო ნაღესობა, სამხატვრო ფენასთან ერთად, ძლიერ დაზიანდა, ზოგან მოშორდა საფუძველს და გამოიბერა. კედლის წყობის ზოგიერთ ადგილას მოხატულობა შეღესილობიანად იყო ჩამოცვენილი და კარგად ჩანდა ქვის ზედაპირის გამოფიტული და დაშლილი ფენები.

*იბეჭდება კამათის წესით.

ყოველივე ეს გამოწვეულია წვიმისა და სხვა ატმოსფერული აგენტების ღია მოქმედებით. კედლის წყობაში გამოყენებული სამშენებლო მასალისა და ნაღესობის ხშირმა, ხანგრძლივმა დასველება-გაშრობამ, ტემპერატურის ცვალებადობამ და არათანაბარმა შეკუმშვა-გაფართოებამ გამოიწვია კედლის წყობასა და შეღესილობას შორის კავშირის დარღვევა და წარმოშვა სიცარიელები. წლების მანძილზე ზემოთ აღნიშნული ფაქტორების მოქმედების გამო კედლის მოხატულობა, როგორც ითქვამ, ბევრ ადგილზე გაფხვიერებული, ატკეპილი და დაზარული იყო.

მინაშენებში, ეკლესიის ცენტრალური ნაგის საკურთხეველსა და დასავლეთი კედლის მოხატულობის კონსერვაციისას, ჩატარდა შემდეგი სახის სამუშაოები: მოხდა ქიმების გამაგრება ავთენტური მასალით: წინა რესტავრაციისას თაბაშირით შესრულებული ქიმები და შეღესილობის ნაკლები ადგილები ჩანაცვლდა ავთენტური მასალით. კედლიდან მცირედ გამოწვეულ ადგილებში მოხდა ჰიდრაულიკური ხსნარით ინექტირება; მხატვრობის მთელი ზედაპირი გაიწმინდა ჭუჭყისა და მტვრისაგან; გამაგრდა დაშლილი და აქერცლილი ფერის ფენები, ზოგიერთ ადგილებში ჩამქრალი კირის ხსნარით მოხდა თაბაშირისა და ცემენტის შეღესილობის ჩანაცვლება; რამდენიმე ადგილზე საჭირო გახდა წინა სარესტავრაციო სამუშაოების დროს დაშვებული შეცდომების გამოსწორება; გარკვეულ ადგილებში გამაგრდა სამშენებლო მასალა კირისა და ქვიშის დუდაბით; გაკეთდა სრული ფოტოფიქსაცია და შედგა შესაბამისი დოკუმენტაცია – სამუშაოს დასაწყისში, მუშაობის პროცესში და დასრულების შემდეგ; შესრულდა ზუსტი იკონოგრაფიული სქემები, სადაც დატანილია ყველა შესრულებული სამუშაო.

2017 წელს განახლდა საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოები დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ტაძრის მოხატულობაზე, სამუშაოები ჩატარდა ეკლესიის მთავარი ტაძრის სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლისა და კამარის მოხატულობაზე. წინა ეტაპზე ჩატარებული სამუშაოთა სახეობების პარალელურად საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოებში დაიგეგმა მოხსნილიყო კედლის მხატვრობის ის ნაწილები, რომელთა ადგილზე გამაგრება შეუძლებელი იყო. გადაწყდა გამობერილი – კედელს მოშორებული ნაღესობის ფენის მოხსნა, საფუძველის – ქვიური მასალის დამუშავება, გამოფიტული ნაწილისაგან გასუფთავება და მოხსნილი ფრაგმენტების თავის ადგილზე მიმაგრება.

როგორც სტატიის დასაწყისშია აღნიშნული, ჩვენი კვლევის ძირითად ობიექტს წარმოადგენდა დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ტაძრის კედლის მოხატულობის პრობლემური საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოების მეთოდოლოგიის სწორად შერჩევა. ამ მიზნით, სამუშაოთა პირველი ეტაპის დაწყებამდე, მთავარი ტაძრისა და მინაშენების სამხატვრო ფენას, საბათქაშე და სამშენებლო ქვიურ მასალას ჩაუტარდა ქიმიურ-ტექნოლოგიური და პეტროგრაფიული კვლევა. განისაზღვრა გამოყენებული მასალების ნივთიერი და მინერალოგიური შედგენილობა. აღნიშნულმა კვლევებმა აჩვენა ზოგიერთი შეცდომა, რომელიც მშენებლობის პროცესში იყო დაშვებული. აღნიშნული ძირითადად ეხება არასწორად შერჩეულ სამშენებლო მასალას (ქვა), რომელიც გარემო პირობების ღია მოქმედებით ადვილად გამოიფიტა და გაართულა საერთო მდგომარეობა.

სხვადასხვა ადგილიდან ავიღეთ მცირე მოცულობის სინჯები, როგორც სამშენებლო ხსნარიდან და ნაღესობიდან, ასევე საღებავის ფენიდან (შეგროვდა აქერცლილი საღებავის, ბათქაშის შემცველი მცირე რაოდენობის მასალა) და სამშენებლო ქვიური მასალიდან.

სამშენებლო ხსნარის (დუდაბი) კამარიდან მონატეხის ქიმიური შედგენილობაა: კირქვა (CaCO_3)-95%, სიდერიტი (FeCO_3)-5%. ნატეხი ვიზუალურად თეთრი, ოდნავ მოყვითალო ფერისაა. შეიმჩნევა ერთეული სიცარიელები (ფორები). მასში მრავლადაა

ნამჯის ღეროები, როგორც ჩანს, სამშენებლოდ გამოყენებულია ამ უკანასკნელისა და ჩამქრალი კირის ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) ნარევი. ნამჯა ან ჩალის ღეროები ასრულებენ ე. წ. „არმირების“ მოვალეობას. ასეთი რეცეპტით დულაბს ამზადებდნენ ბიზანტიელებიც (გარდა ზემოთ თქმულისა, კირში ისინი ურევდნენ აგურის, კრამიტის ნაფხვენებს და სხვა), რომლებმაც ეს გამოცდილება ძველი რომაელებისაგან შეიძინეს. რაც შეეხება სიდერიტს (FeCO_3) იგი ნაცრისფერი, მოყვითალო შეფერილობის ჰიდროთერმული წარმოშობის მინერალია და დამახასიათებელია კარბონატული ქანებისათვის. შესაძლებელია მას ასეთი სახით (ან რკინის სხვა ნაერთს) შეიცავდა საწყისი ქანი გამოწვამდე ან შემდგომში ჩამოყალიბდა ჩამქრალი კირისა და რკინის რომელიმე ნაერთის ურთიერთქმედებით. იგი შესაძლებელია ჩამოყალიბდეს რკინის შემცველი პიგმენტების (ოქრა, მუშია, და სხვა) და ჩამქრალი კირის ურთიერთქმედებითაც. ნატეხი მტკიცეა, ძნელად ტყდება, რაც მიანიშნებს, რომ დულაბი ტექნოლოგიის სრული დაცვითაა დამზადებული.

ნართექსის აღმოსავლეთი კედლიდან აღებული მაკავშირებელის – დულაბის მასალა რუხი ნაცრისფერი შეფერილობის არაერთგვაროვანი, მასიური აღნაგობის ნატეხია. შეიმჩნევა კირის ჩანართები (1-3 მმ). ქიმიური შედგენილობაა: CaCO_3 -50%, SiO_2 -30%, Ca-Na მინდვრის შპატები-20%, ქარსები, თიხის მინერალები-10%-მდე. როგორც ჩანს, დულაბი დამზადებულია ჩამქრალი კირისა და ქვიშის ნარევით, პროპორციით 1:1. ქვიშა არაერთგვაროვანია და წარმოდგენილია უმეტესად კვარცის დამრგვალებული მარცვლებით, რომელიც ბინოკულარში კარგად ჩანს. ასევე კარგადაა დამუშავებული პლაგიოკლაზის ნატეხები. მცირე რაოდენობით შეიმჩნევა ქარსის ჩანართები, რაც შეეხება თიხის მინერალებს, ის ბინოკულარში ძნელად გასარჩევია.

სამშენებლო ხსნარის ასეთი განსხვავებული შედგენილობა შეიძლება აიხსნას იმით, რომ ნაგებობა წარმოდგენილი სახით სხვადასხვა პერიოდშია აგებული, სხვადასხვა ტექნოლოგიის დაცვით.

საკურთხეველის ჩრდილოეთი კედლის (ზიარების კომპოზიცია) ნაღესობიდან აღებული ნიმუში, თეთრი, მოყვითალო ფერის, იშვიათი ფორებით, ძირითადად მასიური აღნაგობის ნატეხია, რომელშიდაც მრავლადაა ნამჯის ღეროები. ქიმიური შედგენილობა: კირქვა CaCO_3 -95%, სიდერიტი FeCO_3 -5%-მდე. ბათქაში შესრულებულია ჩამქრალი კირისა $\text{Ca}(\text{OH})_2$ და ნამჯის ღეროების ნარევით. ბინოკულარის ქვეშ შეიმჩნევა ორი ფენა; ქვედა, რომელიც შეიცავს ნამჯის ღეროებს და ზედა, შედარებით თხელი, ნამჯის გარეშე – სუფთა კირით. ნაღესობის სისქე 1-1,5 სმ-ია. მასალა ერთგვაროვანია, იშვიათად შეიმჩნევა კვარცის და სხვა ტერიგენული მასალის ჩანართები. ნატეხი საკმარისად მაგარია და ხელით ძნელად იფშენება. აღსანიშნავია, რომ აღწერილი ნაღესობა და კამარის დულაბის ნიმუში ეკუთვნის ტაძრის ცენტრალურ ნაწილს და ერთნაირი მასალითა და ტექნოლოგიის დაცვითაა დამზადებული, ამდენად შეიძლება თანადროულიც იყოს. აქედან გამომდინარე, იგივე შეიძლება ითქვას სიდერიტის FeCO_3 არსებობის შესახებაც.

კედლის ნაღესობის ნატეხი ჩრდილო-დასავლეთი მინაშენიდან ნაწილობრივ დაფარულია მოყავისფრო-მოწითალო საღებავის აქერცლილი ფენით. ქიმიური შემადგენლობა: კირქვა CaCO_3 -95%, სიდერიტი FeCO_3 -5%-მდე. საღებავის შემადგენლობა (გამოყენებული პიგმენტი) მასალის სიმცირის გამო რედგენო-სტრუქტურულმა ანალიზმა ვერ განსაზღვრა. თუმცა ანალიზში ჩანს, Ca-ის რთული ნაერთები (ოქსალატები), რომელთა გაჩენაც ორგანული წარმოშობის ნივთიერებებთანაა დაკავშირებული. თვითონ ნატეხი მასიური აღნაგობის მკვეთრად თეთრი შეფერილობისაა, ყოველგვარი ჩანართების გარეშე. ნაღესობა შესრულებულია მხოლოდ ჩამქრალი კირით, სისქე 2-2,5 სმ-ია.

ნაღესობის ნატეხი, ჩრდილოეთი მინაშენის კედლიდან დაფარულია მკვეთრი შავი საღებავის თხელი ფენით. ქიმიური შედგენილობა: კირქვა CaCO_3 -90%-95%-მდე, სიდერიტი

ტი FeCO_3 -5%-მდე, 1-1,5% Ca-ის სხვა ნაერთები და ორგანული ნივთიერებები. ნალექების სისქე 0,8-1 სმ-ია. აღწერილი ორივე სინჯი ვიზუალურად აბსოლუტურად იდენტურია. ქიმიური შედგენილობაც თითქმის ერთნაირია. ყოველივე ეს მიანიშნებს, რომ ნიმუშის ადგების ადგილები ერთნაირი ტექნოლოგიით დამზადებული მასალითაა შედგენილი.

ტაძრის მოხატულობაში მკვეთრი ტონები ნაკლებად ჩანს. გამოირჩევა ბაცი მოწითალო, მოყავისფრო, მოყვითალო ფერები, ღურჯი ფერი საერთოდ არ გვაქვს. ჩანს მხოლოდ მომწვანო, მოციისფრო შეფერილობა. შედარებით საღად გამოიყურება შავი ფერი, ასევე სახეცვლილია თეთრი ტონები. გარემო პირობებთან (წყალი, ტემპერატურა, ჰაერი, და სხვა) ურთიერთობამ შეცვალა პიგმენტების ქიმიური შედგენილობა, რაც გამოიხატა მათი იერის შეცვლით. ასევე დროთა განმავლობაში მოხდა მათი დაფარვა ჭვარტლისა და მტერის ნაწილაკების ფენით.

ზოგიერთ მონატეხზე კარგად ჩანს საღებავის ჩაღწევა სიდრმეში, საშუალოდ 2-3 მმ-ზე (ეს ძირითადად ეხება ტაძრის ცენტრალურ ნაწილს), უმეტეს შემთხვევაში საღებავის ფენი ნალესობაზე მიკრულია მკვეთრად, თხელი აპკის სახით, რაც მიმანიშნებელია, რომ მხატვრობა შესრულებულია შერეული ტექნიკით.

ძალიან მცირე რაოდენობით აქერცლილი მასალა შეგროვდა უშუალოდ საღებავის ფენიდან, რომელიც უმეტესი რაოდენობით შეიცავს ნალესობის ნაწილს, შედარებით მცირე რაოდენობით შემკვრელსა და პიგმენტურ მასალას, რაც კარგად ჩანს მათი ქიმიური ანალიზებიდან.

მომწვანო-მოციისფრო საღებავის ფენის ქერცლში შემკვრელად გამოყენებული იგივე შედგენილობის ჩამქრალი კირი. მცირე რაოდენობით ჩანს Ca-ის რთული ნაერთები (ოქსალატები – $\text{CaC}_2\text{O}_4 \cdot \text{H}_2\text{O}$), რომელთა წარმოშობა ორგანულ ნივთიერებებთან არის დაკავშირებული, რომლებიც, სავარაუდოდ, შემკვრელად კირთან ერთად გამოყენებული კახეინი ან კვერცხია. როგორც ცნობილია, ეს ნაერთები შეიცავენ ცხიმოვან მჟავებს და კირთან ურთიერთქმედებით წარმოქმნიან კალციუმის მარილებს, რომლებიც დიდი მდგრადობით გამოირჩევა ატმოსფერული მოვლენების მიმართ. პიგმენტი, სავარაუდოდ, სპილენძის აცეტატი (ძმარმჟავას მარილი) $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot \text{H}_2\text{O}$. იგი მომწვანო, მოღურჯო ფერის პიგმენტია, ტყვიის თეთრასთან შერევით იღებს ფირუზისფერს, არც თუ მდგრადია გარემო პირობებისადმი. წყლისა და მასში გახსნილი CO_2 -ის მოქმედებით იშლება და მიიღება საკმაოდ უფერო სპილენძის კარბონატი Cu_2CO_3 და სპილენძის ჟანგი Cu_2O , რომელიც შავი გამონაყოფების სახით რჩება კედელზე. მომწვანო-მოციისფრო ტონებში შეიძლება გამოყენებული იყოს სპილენძის სხვა ნაერთებიც, მათ შორის აზურიტი, ან მალაქიტი, ან ორივე ერთად, რომლებიც ასევე არამდგრადები არიან გარემო პირობებისადმი და ჩამქრალ კირთან ურთიერთქმედებით დროთა განმავლობაში იცვლიან ფერს.

წითელი, მოყავისფრო და მოყვითალო შეფერილობის საღებავის შემადგენლობაში ფიქსირდება რკინის ჟანგის ჰიდრატი სხვადასხვა პროცენტული რაოდენობით. წითელი ფერის პიგმენტში ძირითადი მასა თაბაშირია – როგორც ჩანს, ადგილობრივი წარმომავლობის რკინაშემცველი თაბაშირი. რაც შეეხება ყვითელ პიგმენტს ის ტიპური ყვითელი ოქრაა.

თეთრ პიგმენტად გამოყენებულია იმავე შედგენილობის ჩამქრალი კირი, ასევე მისი და ტყვიის თეთრას ნარევი, რაც კარგად ჩანს მასზე მარილმჟავას მოქმედებით, აგრეთვე მონასმების ხასიათისა და ზომის მიხედვით.

შავი ფერის პიგმენტი, რომელიც ყველაზე შეუცვლელად არის შემონახული და მკვეთრი შავი ტონითაა წარმოდგენილი, დიდი ალბათობით ჭვარტლია, რადგან იგი ინერტულია მჟავების (მარილმჟავა) მიმართ და როგორც აღმოჩნდა გარემო პირობების საუკუნოვან მოქმედებასაც გაუძლო.

აღსანიშნავია მიკრობიოლოგიური კვლევის შედეგები (შემსრულებელი ბიოლოგი-

ურ მეც. დოქტორი თ. იაშვილი), რომლის მიხედვით ეკლესიის ინტერიერში წინა წლებში მართლაც იყო ბაქტერიოლოგიური დაბინძურება, მაგრამ მოცემული მომენტისათვის არ არსებობს სპორების გავრცელების საშიშროება. როგორც აღმოჩნდა, მოცემული დროისათვის არ არის მიკროორგანიზმების გავრცელებისათვის ხელსაყრელი პირობები. ამდენად, თუ ტენიანობისა და ტემპერატურის მაჩვენებელი არ შეიცვალა, მიკრობიოლოგიური დაბინძურების საშიშროება არ არსებობს.

ტაძარი აგებულია საშუალო ზომის (0,3X0,4X0,2) თლილი და იშვიათად, ფლეითილი ქვებისგან, რომლებიც დაშრეების სიბრტყეების გასწვრივაა დატეხილი და მათ ზომას სწორედ შრეების სიმძლავრე განაპირობებს. ზოგიერთ ადგილებში გვხვდება შედარებით დიდი ზომის ნატეხებიც, რაც შეეხება შენობის შიდა და გარე კუთხეებს აქ ძირითადად კარგად გათლილი ქვის კვადრებია გამოყენებული.

მიუხედავად მასალის გარეგანი მრავალფეროვნებისა, ძირითადად ჭარბობს ღია მომწვანო, მონაცრისფრო შეფერილობის, მკვრივი, ქანის ნატეხები; მოყვითალო და მომწვანო შეფერილობის თხელ ფირფიტებად დაშლილი სახესხვაობები ძლიერ გამოფიტულია და ადვილად იშლება.

ქვა გარეთა კედლებსა და შიდა კედლების დაბალ დონეებზე შედარებით საღია, ხოლო ზედა (ცენტრალურ) ნაწილში გამოფიტულია. ძველი ქვა მეტად სახეცვლილია და მოითხოვს გარკვეული დონისძიებების გატარებას. ყოველივე ეს გამოწვეულია წლების მანძილზე კედლებზე წვიმის წყლის ღია დადინებით, წლიური თუ დღეღამური ტემპერატურული ცვალებადობით და სხვა გარემო ფაქტორებით. ჩვენს მიერ ქვის შესწავლის მიზნით აღებული იქნა სამი ნიმუში სხვადასხვა ადგილიდან. დამზადდა შლიფები პეტროგრაფიული აღწერისათვის, შედგენილობის, ტექსტურისა და სტრუქტურის შესწავლის მიზნით.

ნიმუში №1. აღებულია ტაძრის ცენტრალური ნაწილის ჩრდილოეთ კედელზე, მიწიდან 1მ-ის სიმაღლეზე. მონატეხი ვიზუალურად მომწვანო შეფერილობისაა, საკმაოდ მკვრივი მასიური აღნაგობით, მწვანე ფონზე აღინიშნება მუქი ნაცრისფერი ზოლები.

შლიფში კარგად ჩანს ქანის სტრუქტურა, რომელიც ვიტროკრისტალოკლასტურია, შემადგენელი ნატეხების ზომების მიხედვით საშუალო ან მსხვილნატეხოვანი. კრისტალოკლასტური მასალა წარმოდგენილია პლაგიოკლასის (30%-მდე) და კვარცის (10%-მდე) კრისტალების დაკუთხული ნატეხებით. კვარცის მარცვლები ზოგიერთ შემთხვევაში კარგადაა დამუშავებული და საღია, შეუცვლელია. მათი ასეთი სახით აქ არსებობა მის ტერიგენულ ბუნებაზე მიუთითებს. შედარებით იშვიათია ვულკანური მინის კრისტალოლითები. კლასტური მასალის შემაკავშირებლის როლს ასრულებს მინისებური მასა, რომელიც პარალელურ ნიკოლებში მომწვანო ელფერისაა, მისი ძირითადი მასის გაქლორიტების გამო. ამავე დროს, ის ადგილ-ადგილ სერიტიზაციასაც განიცდის. გარდა კრისტალოკლასტებისა ქანში აღინიშნება ლითოკლასტური მასალა, რომელიც პორფირული ქანის ნატეხებითაა წარმოდგენილი; პორფირული გამონაყოფები პლაგიოკლასისაა, რომელიც საშუალო სიმჭავიანობის სახეობითაა წარმოდგენილი. აღწერილ ქანში აღინიშნება ერთეული მუქი მინერალის მარცვლები (პიროქსენი, ამფიბოლი), რომლებიც ძლიერადაა სახეცვლილი.

კრისტალების ნატეხი მასალის, ქანის ნატეხების (ლითოიდების), ტერიგენული მასალისა და შემაკავშირებელი მასის მიხედვით აღნიშნული ქანი შლიფის მიხედვით შესაძლებელია განისაზღვროს, როგორც ტუფიტი ან ტუფქვიშაქვა, სადაც გაბატონებული ადგილი უჭირავს ანდეზიტურ ლითოვიტროკრისტალოკლასტურ ტუფურ მასალას.

ნიმუში №2. აღებულია ტაძრის ცენტრალური ნაწილის აღმოსავლეთ კედელზე მიწიდან 45-50 სმ-ის სიმაღლეზე. ნიმუში ვიზუალურად მოყვითალო, მონაცრისფრო შეფერილობისაა, ძლიერ გამოფიტულია, ადვილად იშლება (ხელის შეხებით) თხელი შრეების ზედაპირების გასწვრივ.

ქანის სტრუქტურა შლიფში ლითოკრისტალოკლასტურია, მსხვილნატეხიანი კრისტალური მასალა პლაგიოკლაზით და კვარცით არის წარმოდგენილი. დომინირებს პლაგიოკლაზი, ის ქანის მოცულობის 30-35%-ს შეადგენს და საშუალო მუავიანობის სახეობითაა წარმოდგენილი. კვარცის დაკუთხული ფორმის მარცვლების რაოდენობა შლიფში 10%-ს არ აღემატება. პლაგიოკლაზი ძლიერ შეცვლილია. გარდა დაკუთხული მასალისა, იშვიათად გვხვდება კვარცის ტერიგენული, დამრგვალებული მარცვლები, რომელთა ზომები 0,2-0,1მმ-ის ფარგლებშია. ლითოკლასტოლითები საშუალო შედგენილობის (მუავიანობის) ქანის ნატეხების სახით ფიქსირდება. ცემენტის როლს ასრულებს ვიტროკრისტალოკლასტური (პლაგიოკლაზის და კვარცის კლასტოლითები) შემაკავშირებელი წვრილმარცვლოვანი ტუფური მასა, რომელიც ძლიერ არის შეცვლილი – ქლორიტიზებული, სერიციტიზებული და ლიმონიტიზებულია. წარმოდგენილი ქანი ანდეზიტური შედგენილობის ტუფია, მცირე რაოდენობის ტერიგენული მასალაით.

ნიმუში №3. ნიმუში აღებულია ტაძრის ცენტრალურ ნაწილში, სამხრეთ შიდა კედელზე. მონატეხი მონაცრისფრო, ღია მომწვანო შეფერილობისაა, გამოფიტულია, ადვილად იშლება.

შლიფში ქანის შედგენილობა ანალოგიურია აღწერილი №1 და №2 ნიმუშებისა ზოგიერთი მცირედი განსხვავებით. ამ შემთხვევაში შედარებით მცირეა ქანის ნატეხები (ლითოკლასტები), კრისტალოკლასტური მასალა კი ძირითადად პლაგიოკლაზით არის წარმოდგენილი, კვარცის კრისტალოკლასტების რაოდენობა უმნიშვნელოა. შედარებით გაზრდილია ტერიგენული მასალის (კვარცის და ქანების დამრგვალებული, დამუშავებული მარცვლები) როლი.

ცემენტის როლს ასრულებს მინისებური მასა, რომლის მეორადი შეცვლა ძირითადად ქლორიტიზაციით არის გამოხატული. შეცვლის ხასიათი განსხვავებულია პლაგიოკლაზის კრისტალოკლასტებშიც. აქ სერიციტიზაციისა და სოსიურიტიზაციასთან ერთად გამოხატულია კარბონატიზაციის პროცესი.

აღნიშნული ქანი შეიძლება განისაზღვროს როგორც მსხვილნატეხიანი ტუფოქვიშაქვა, სადაც ვულკანური (პიროკლასტური) მასალა ანდეზიტური ან ანდეზიტ-ბაზალტურია.

წარმოდგენილი ნიმუშები აღებულია სამშენებლო კვადრების ზედაპირიდან და ამის გამო ისინი გამოფიტულია, რის გამოც მათში მეორადი შეცვლები ინტენსიურადაა განვითარებული, თუმცა ისინი ძირითადად სწორ წარმოდგენას ქმნიან ქანის რავვარობასა და შედგენილობაზე.

აღწერილი სახესხვაობა არ მიეკუთვნება მოცემულ რეგიონში დღესდღეობით მეტ-ნაკლებად ცნობილ (მოქმედ) საბადოს. სავარაუდოა, რომ ასეთი ქანების გამოსავალი, რომელიც შესაძლებელია დაკავშირებული იყოს გვიანცარცულ მთავრის ვულკანოგენურ წყებასთან ან ბაიოსის პორფირიტულ სერიასთან, უშუალოდ სოფ. დერჩში ან მის სიახლოვეს მდებარეობდეს. ისინი სიმტკიცის, ყინვამდევლობის და სხვა ფიზიკურ-მექანიკური მახასიათებლებით არ გამოირჩევა. მსხვილნატეხიანი სტრუქტურისა და მათი შეცემენტების ხასიათიდან (მეორადი შეცვლების გათვალისწინებით) გამომდინარე, მაღალია მათი წყალშთანთქმის და ფორიანობის მაჩვენებელი. სასურველია თუ ასეთი ტიპის მასალას გამოვიყენებთ ინტერიერში, ან გარე სამუშაოებში შესაბამისი პირობების დაცვით.

აღწერილი მოცემულობის გათვალისწინებით მხატვრობიანი ნაღესობის თავის პირვანდელ ადგილზე მიმაგრება მიწნეხვის მეთოდით შეუძლებელი იყო, ასევე დადებითი შედეგის მომცემი ვერ იქნებოდა ინექტირების მეთოდის გამოყენება. იმისათვის, რომ გადარჩენილიყო მთავარი ტაძრის კედლის მოხატულობა, მიღებული იქნა გადაწყვეტილება (სარესტავრაციო ჯგუფისა და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის

ეროვნული სააგენტოს მიერ) კედლის მხატვრობის ზოგიერთი ნაწილის მოხსნის, მათი დამუშავების და ქვის წყობის გასუფთავების (გამოფიტული ფენების მოშორება) შემდეგ, პირვანდელ ადგილას მიმაგრების შესახებ. აღნიშნულ გადაწყვეტილებას ამყარებს ისიც, რომ ტაძარი საკმაოდ დიდი ზომის კვადრებითაა ნაგები, ამიტომ შესაძლებელია გამოფიტული ნაწილის ჩამოშორება და დარჩენილ საღ მასალა-საფუძველზე შედგეს იმავე ტექნოლოგიით. მშრალ მდგომარეობაში აღწერილი სამშენებლო მასალა კიდევ მრავალი საუკუნის მანძილზე მოემსახურება აღნიშნულ ტაძარს.

ჩატარებული კვლევების შედეგების მიხედვით, ასევე ამ მიმართულებით არსებული ცოდნისა და პრაქტიკის გათვალისწინებით, შემუშავდა მოხსნისა და მიმაგრების შესაბამისი მეთოდოლოგია და სამუშაოთა შესრულების თანმიმდევრობა, რომელმაც შემდეგი ეტაპები მოიცავს: მოსახსნელ ფართზე მოხდა მოხატულობის გაწმენდა; გამაგრდა, როგორც გაფხვიერებული, ისე აქერცლილი საღებავის ფენა (სურ. 1,2); მოხატულობის მთელ ზედაპირზე, პრევენციის მიზნით, თილახის მეშვეობით გაეკრა იაპონური ქაღალდის ორი ფენა; ერთი კვირის შემდეგ მხატვრობის მოცემულ ზედაპირს, ორგანული წებოს მეშვეობით მიეკრა მარლის ოთხი ფენა, სხვადასხვა მიმართულებით; მოსახსნელი ზედაპირის მთლიან ფართზე მოეწყო ხის ლარტყების ჩარჩო-ბადე; ხის ჩარჩო თაბაშირით, წებოთი და მარლით მიმაგრდა მოხატულობის ზედაპირზე; ოთხი კვირის შემდეგ, აღნიშნული ფართის მოხატულობა შედგესილობიანად მოიჭრა კედლის წყობიდან (სურ. 3) და მოთავსდა ჰორიზონტალურ მდგომარეობაში, სადაც მოხდა მოხსნილი კომპოზიციის წინა და უკანა მხარის დამუშავება; კედლის სამშენებლო ქვიური მასალა გასუფთავდა გამოფიტული ნაწილისაგან და მომზადდა მოხატულობის თავის ადგილზე მისამაგრებლად; მიმაგრება, პირვანდელ ადგილზე მოხდა ლედანის საშუალებით; ორი კვირის შემდეგ, მიმაგრებული ზედაპირიდან მოიხსნა ხის ჩარჩო-ბადე, მარლის ფენები და იაპონური ქაღალდი; ავთენტური მასალით შეივსო ნაკერები და ბზარები; გაიწმინდა და გაკეთდა ტონირება (სურ. 4,5).

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოებში, კედლის საფუძვლიდან მოხატულობის მოხსნა არის უკიდურესი და გარკვეულ წილად სარისკო გადაწყვეტილება.

მაგალითებად მოვიყვანო კედლიდან მოხატულობის მოხსნის რამდენიმე მაგალითს:

- **როცა საქმე გვაქვს სხვადასხვა პერიოდის ორი ფენის კედლის მოხატულობასთან და გვინდა განვაშროთ და მხატვრობის ორივე ფენა წარმოჩნდეს.**

ამ პრობლემის გადაწყვეტისათვის არსებობს ორი მიმართულება; პირველი, როცა მოხატულობის ორი ფენის შემთხვევაში, შედგესილობიანად მოიხსნება ზედა ფენა, დარჩენილ მოხატულობას ჩაუტარდება კონსერვაცია, ხოლო გვიანდელი მოხატულობის მოხსნილი ფენა სხვა სივრცეში გადავა საექსპოზიციოდ. მოხატულობის ორი ფენის შემთხვევაში, ასევე დასაშვებია სხვა გადაწყვეტილების მიღებაც, კერძოდ; კედლიდან, შესაძლებელია შედგესილობიანად მოიხსნას მოხატულობის ორივე ფენა – ძველი, პირველი ფენის მოხატულობა გადატანილი იქნას სხვა სივრცეში, საექსპოზიციოდ, ხოლო ზედა, მეორე ფენა დაუბრუნდეს თავის პირვანდელ ადგილს. ზემოთ აღნიშნული პირველი ვარიანტის თვალსაჩინო მაგალითად გამოდგება 1977 წელს, ზემო სვანეთში, ფარის სვიფის წმ. გიორგის ეკლესიის კედლის მოხატულობაზე ჩატარებული სამუშაოები. მოხატულობის სიღრმისეული შესწავლისას გამოვლინდა, რომ X საუკუნის ეკლესიის შიდა სივრცეში იყო კედლის მოხატულობის ორი ფენა. „XIV საუკუნის პირველ ნახევარში, სავარაუდოდ, მიწისძვრის შედეგად, აღნიშნული დარბაზული ეკლესიის კამარა სრულად ჩამონგრეულა. XIV საუკუნეშივე აღუდგენიათ ეკლესიის კამარა, დარჩენილი კედლის მოხატულობა დაუკეჭნავთ და მთელი ეკლესია ხელმეორედ შეუდგესავთ და

მოუხატავთ⁴¹. XIV საუკუნის მოხატულობის ქვეშ იყო X საუკუნის კედლის მხატვრობა. საკონსერვაციო სამუშაოთა კვლევამ აჩვენა, რომ XIV საუკუნის მოხატულობა შესრულებულია შერეული ტექნიკით, ხოლო ქვედა X საუკუნის მხატვრობა – მშრალი ტექნიკით. ფარის სვიფში სარესტავრაციო სამუშაოების ჩატარების დროს საკურთხევის აფსიდში მოვსხენით წმ. ბასილი დიდის ნახევარფიგურა, რომლის ქვეშაც აღმოჩნდა წმ. პეტრე მოციქულის გამოსახულება, ხოლო ჩრდილოეთი კედლიდან წმ. გიორგის ცხენზე ამხედრებული ფრაგმენტის მოხსნისას აღმოჩნდა ზედა ფენის მხატვრობის იდენტური კომპოზიცია – წმ. გიორგის გამოსახულება. მეორე ფენის შეღესილობის დიდი დროის კონტაქტის გამო მეორე ფენის შეღესილობასთან, XIV საუკუნის მოხატულობის ზურგის მხარეს, X საუკუნის მშრალი ტექნიკით შესრულებული მხატვრობიდან გადმოვიდა გამოსახულების სარკისებური ანაბეჭდი. ძალზე დიდი იყო ეკლესიაში ჩატარებული საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოთა მნიშვნელობა, რადგან „წმ. გიორგის ეკლესიაში შემორჩენილი და ხელმეორედ აღმოჩენილი X საუკუნის კედლის მოხატულობის ფრაგმენტებმა მოგვცა სრული წარმოდგენა პირვანდელი მოხატულობის შესახებ“⁴².

• როცა ეკლესიის არქიტექტურაზე ჩასატარებელი საკონსერვაციო სამუშაოებისას, ეკლესიის კონსტრუქციული მდგომარეობა ითხოვს მოხატულობიანი კედლის დაშლას და გადაწყობას.

მითითებული საკონსერვაციო სამუშაოთა კარგ მაგალითს წარმოადგენს 1991 წელს ჩვენს მიერ ქემერტის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაში შესრულებული საკონსერვაციო სამუშაოები.

„ქემერტის ეკლესიის აგების სავარაუდო პერიოდად IX-X საუკუნეების მიჯნა სახელდება“⁴³.

1991 წლის მიწისძვრისას ჩამოშლილი ბათქაშის ქვეშ გამოჩნდა ადრეული ნგრევის კვალი – დიდი ბზარი, რომელიც საკურთხევის მთელს პერიმეტრს გაუყვებოდა; როგორც ჩანს, ნგრევის ამ ეტაპზე უნდა ჩამორღვეულიყო ტაძრის კამარაც, რომელიც მოგვიანებით განუახლებიათ და თლილი ქვით ხელახლა გადაუყვანიათ.

„ტაძარი XII საუკუნეში, სულ გვიან XIII საუკუნის დასაწყისისათვის უნდა განეახლებინათ. კამარის წყობა, მისი ფორმა, ისევე როგორც პილასტრების ხასიათი სწორედ ამ პერიოდზე უნდა მეტყველებდეს. ფერწერის მეორე ფენა, რომელიც საკურთხეველს და დარბაზში 1990-იანი წლებისათვის აქა-იქ ჯერ კიდევ იყო შემორჩენილი (მოციქულთა ტერფები საკურთხეველში, წინასწარმეტყველთა და წმინდა მეომართა სახეები პილასტრებზე, ფერწერის ნაშთები დასავლეთ კედელზე), იმაზე მეტყველებს, რომ განახლების თანადროულად ტაძარი ხელმეორედ მოიხატა კიდევ“⁴⁴. „ამგვარი ნგრევის გამომწვევი მიზეზი კი შეიძლება ყოფილიყო როგორც შემოსევა (დიდთურქობა)“⁴⁵, „ისე – ბუნებრივი კატასტროფა (მათგან ყველაზე დამანგრეველი, მე-11 საუკუნის მიწურულის დიდი მიწისძვრა იყო)“⁴⁶.

1 გ. ჭეიშვილი, მ. ბუჩუკური, ზემო სვანეთის შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურება. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 2.

2 Т. Шевякова, Живопись первого слоя в церкви с. Сюпи (Верхняя Сванетия), Сообщения АН Гр. ССР, т. XXIV, № 6.

3 Р. Мепишавили, В. Цинцадзе, Архитектурные памятники нагорной части исторической провинции Грузии-Шидა Картли, Тб., 1975, გვ. 44-46.

4 ხ. სხირტლაძე, მ. ბუჩუკური, მოხატულობის ფრაგმენტები ქემერტის ეკლესიიდან. საქართველოს სიძველენი, 6, 2004, გვ. 9-16.

5 ქართლის ცხოვრება, I, თბ., 1955.

6 გ. გაფრინდაშვილი, 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ გარეჯის წამებულის უდაბნოს „ხარბონის ქვაბიდან“. მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტო-

ასე თუ ისე, ადრეულ ხანაში აგებული ეკლესიის აღდგენისას დაუფარავთ ქვემოთხაზული ვერწერაც; სწორედ ამის გამო იყო, რომ ფაქტობრივად სრულად შემოინახა ეს უაღრესად საინტერესო, თვალისათვის თავდაპირველად სრულიად უჩვეულო სახეები (ნახ. 1, 2). „როგორც ჩანს, მხატვრობის ეს მონაკვეთი „გარდამავალი“ ხანის ადრეული ეტაპით (არაუგვიანეს VIII საუკუნისა) უნდა განისაზღვროს“⁷.

საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოთა ძირითად პრობლემას წარმოადგენდა ეკლესიის ნგრევის შედეგად აღმოჩენილი ადრეული საუკუნის სრულიად განსხვავებული იკონოგრაფიის მქონე ორი, მცირე ზომის კომპოზიციის მოხსნა. მოხსნას ართულებდა მოხატულობის შესრულების ტექნოლოგია. საქმე ის იყო, რომ მოხატულობის უმეტესი ნაწილი შესრულებული იყო სამშენებლო დუდაბის გასწორებულ ზედაპირზე, ხოლო გარკვეული ნაწილი კი ეკლესიის სამშენებლო ქვის წყობაზე და არა შედესილობაზე ან დუდაბზე. კედლის მოხატულობის ზედაპირზე შესრულდა საიზოლაციო ფენებით მხატვრობის გამაგრება. მოხსნის დროს დიდ სირთულეს წარმოადგენდა მხატვრობის იმ ნაწილის მოხსნა რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, შესრულებული იყო სამშენებლო ქვის ზედაპირზე. დიდი სირთულებების მიუხედავად – მოხსნა კედლის მოხატულობა შედესილობიანად. გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო, აღდგენილ ეკლესიაში ვერ მოხერხდა მოხსნილი კომპოზიციების თავის პირვანდელ ადგილას მიმაგრება-მონტაჟი, ამიტომაც მოხსნილი კედლის მოხატულობა მომხადლება სხვა სივრცეში საექსპოზიციოდ.

• როცა მოხატულ ინტერიერს გარდაუვალი ნგრევა მოეწივს და აუცილებელია კედლის მოხატულობის მოხსნა და სხვა სივრცეში გადატანა, ან როცა კედლის შედესილობაზე არსებული წარწერების ისტორიული თუ პალეოგრაფიული ღირებულება იმდენად დიდია, რომ მისი დაცვისათვის, სამუშაოში სივრცეში გადატანა აუცილებელია.

მითითებულ სამუშაოთა კარგ მაგალითს წარმოადგენს 1998 წელს ჩატარებული საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოები გარეჯის მრავალმთის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის სიახლოვეს მდებარე ე. წ. თეთრი უდაბნოს, ერთ-ერთი გამოქვაბულის საკურთხევლის მოხატულობაზე (სურ. 6). „თეთრი უდაბნოს ეკლესიის საკურთხევლის კომპოზიცია მანდორლაში მოქცეული გასხივოსნებული ჯვრით (რომლის ორივე მხარეს თითო პალმაა გამოსახული) ადრეულ იკონოგრაფიულ ტრადიციებს უნდა ეფუძნებოდეს; მისი თანაგვარი გამოსახულებები აღმოსავლეთ საქრისტიანოს სახვითი ხელოვნების უძველეს ძეგლებს შემოუნახავს და ისინი განსაკუთრებით ფართოდ IV-VII საუკუნეების განმავლობაში ვრცელდება“⁸. გამოქვაბულის მოხატულობის შესწავლამ ცხადყო, რომ ადგილზე საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოების ჩატარებას აზრი არ ჰქონდა – გამოქვაბული იმდენად იყო დაზარალებული, რომ ყოველ წუთს მოსალოდნელი იყო მისი ჩამონგრევა (სამუშაოთა დამთავრებიდან რამდენიმე დღეში გამოქვაბულის ჩრდილო-დასავლეთი ნაწილი ჩამოინგრა კიდევ).

დაისვა საკითხი საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოთა უკიდურესი ზომების მისაღებად – კონქიდან უნდა მოხსნილიყო მხატვრობა შედესილობიანად. გადაწყვეტილების მართებულება ადგილობრივი ქანების გეოლოგიურმა კვლევამაც დაადასტურა. სარესტავრაციო პრაქტიკაში კონქიდან მხატვრობის მოხსნა ერთ-ერთი ურთულესი პროცესია (სურ. 7). ამ სამუშაოს ართულებდა ისიც, რომ მხატვრობა შესრულებული იყო არა კირის (რაც ტრადიციულია), არამედ გაჯის ძალზე თხელი

რიის სერია, №2, 1976, გვ. 177-186.

7 ზ. სხირტლაძე, მ. ბუნჯუკური, მოხატულობის ფრაგმენტები ქვემოთხაზული ეკლესიიდან... გვ. 9-16.

8 ზ. სხირტლაძე, იოანე მამასახლისის საქტიტორო მოღვაწეობა გარეჯის მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტერში. სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში, გარეჯი და ქრისტიანული აღმოსავლეთი, თბ., 2001, გვ. 139.

ფენის (0,5 სმ. სისქის) შედეგსილობაზე. ასეთ შედეგსილობაზე შესრულებული მხატვრობის კონსერვაცია-რესტავრაცია მოითხოვს არატრადიციული მეთოდის შემუშავებას. სამუშაოს საწყის ეტაპზე ცხადი გახდა, რომ საქმე გვქონდა ძალზე საინტერესო და მნიშვნელოვან აღმოჩენასთან. კონქის ცენტრალურ ნაწილში გაწმენდამდე მოჩანდა ჯვრის სილუეტური გამოსახულება; „გაწმენდის შემდეგ გაირკვა, რომ კონქში გამოსახული იყო გოლგოთის ჯვარი (გოლგოთის ჯვრის საუკუნო ტრიუმფი) – ჯვრის ზედა ნაწილზე, ძელზე გაკრულ დაფაზე გამოჩნდა, შავი საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერა – „იესუ ნაზარეტელი მეუფე ჰურიათი“. წინასწარი ვარაუდით, თეთრი უდაბნოს საკუროთხევლის ფრესკის შესრულების ქრონოლოგიური საზღვრები არ უნდა სცილდებოდეს VIII საუკუნეს“⁹.

ჩატარებული საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოები შესრულდა შემდეგი თანმიმდევრობით:

მხატვრობის გაწმენდა-გამაგრება;

მხატვრობის საფუძვლის დამუშავება და მომზადება მოსახსნელად;

მხატვრობის მთელი ზედაპირისათვის ხის კარკასის მომზადება;

შედეგსილობის მოჭრა ქვიშაქვის საფუძველიდან;

მოხნილი კედლის მოხატულობა ფრაგმენტებად გადატანილი იქნა სამუხეუმე სივრცეში, სადაც მოგვიანებით მოხდა მათი საექსპოზიციოდ მომზადება და ისინი საგამოფენო დარბაზში იქნა წარმოდგენილი.

1986 წელს საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოები ჩატარდა საქართველოს ისტორიისათვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ძეგლზე, ლიხნის ღმრთისმშობლის მიძინების სახელობის X-XI საუკუნის ტაძარში. ლიხნის ტაძარში ჩატარდა კედლის მოხატულობის საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოები. გადაღესილი და გადაღებილი კირის ხსნარისაგან გაიწმინდა კედლის მოხატულობის საკმაოდ მოზრდილი ფრაგმენტები. კედლის მოხატულობის კირით შეთეთრებული კედლის გაწმენდისას მიკვლეულ იქნა წითელი საღებავით შესრულებული, ორი ძალზე მნიშვნელოვანი წარწერა. ჩვენთვის ცნობილი იყო, რომ 1848 წელს აკადემიკოს მარი ბროსეს მიერ გადმოწერილ იქნა ლიხნის ეკლესიის ფრესკებიდან ასომთავრულით შესრულებული ხუთი წარწერა. მარი ბროსეს არ ჰქონდა მინიშნებული, თუ ეკლესიის რა ადგილზე იყო ეს წარწერები და მათი ბედი ბურუსით იყო მოსილი. XX საუკუნის დასაწყისში ეკლესიის ინტერიერის გარკვეული ნაწილი კირით შეთეთრებიათ. ჩვენს მიერ ჩატარებულ საკონსერვაციო სამუშაოებამდე, მკვლევარებს წარწერები დაღუპული ეგონათ. საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოების ჩატარების დროს მიკვლეულ იქნა რამდენიმე უცნობი წარწერა. ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორ ვალერი სილოგავასთან ერთად ჩატარებულ ხანგრძლივ და შრომატევად სამუშაოთა შედეგად მარი ბროსეს წარწერებთან შეჯერებით ამოკითხული იქნა მეტად მნიშვნელოვანი წარწერა, რომელიც ეხება, ვარსკვლავის (კომეტის) გამოჩენას.

„ქ კურთხეულ ხარ, ღმერთო, ყოვლად ყოველსა შინა, ეს იქმნა დასაბამითგანა წელთა ხქნთ (6659 წ.), ქორონიკონსა სპვ (286 წ.), მეფობასა ბაგრატ გიორგის ძისასა ინდიქტონსა ლწ (38), აპრილსა თუესა, ვარსკვლავი გამოჩნდა, რომელ მისსა წიაღსა აღმოვლინდის და წინა მისსა, ვითარცა შარავანდი დიდი მოკიდებით მასვეა. ეს იქმნა ბზობითგან ადვსებამდე“.

ამ წარწერისადმი ინტერესი კიდევ უფრო გაიზარდა 1986 წლის აპრილში ჰაღეის კომეტის მორიგ გამოჩენასთან დაკავშირებით (წარწერა ჩვენს მიერ სწორედ მაშინ იქნა აღმოჩენილი).

ლიხნეში, საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოებისას, მიკვლეული იქნა მანა-

9 მ. ბუჩუკური, გარეჯის ფრესკების რესტავრაცია: შედეგები და პერსპექტივები. სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში..., გვ. 260.

მდე მკვლევართათვის უცნობი წარწერები (სურ. 8), რომელთაგან განსაკუთრებულ საინტერესოა გარდამავალი მხედრულით ე. წ. მდივან-მწიგნობრულით შესრულებული წარწერა, რომელიც ასე იკითხება:

„წმინდაო ღვთისმშობელო უხრწნელო მარიამ/ შემეწიე შემეწიე დამიცეე დამიფარე და მიხსენ ყველა წინამ/დებარეთა ჭირთა და მომავალთა განსაცდელთა ჩემგან შო/რს ყვინ და მეოხ მეყავ წინაშე ძისა შენისა ჭეშმარიტისა ღვთისა ჩვენისა [იესო]/ ქრისტესა უღირსსა მიწასა ჭიასა ავლსა [და მტუერსა და] მონასა/ მადიდებელსა და მოსავსა შენსა ვაჩეს პროტოსპა თარსა/ და იპატოსს დისწულისა ჭყონდიდლისა მე და პეტრიკ პატრიკს და მწიგნობართა/ ოხუცესსა“.

ზემოთ აღნიშნული წარწერების ისტორიული, პალეოგრაფიული, მხატვრული ღირებულების, გარკვეული ობიექტური ვითარებისა და წარწერის გადარჩენისა და უსაფრთხოების მიზნით, მიღებული იქნა გადაწყვეტილება; მოხსნილიყო კედლიდან აღნიშნული წარწერიანი შელესილობა და გადმოტანილი ყოფილიყო თბილისში, სამუზეუმე სივრცეში.

ზოგადად მიზეზები, რომელმაც შესაძლებელია გამოიწვიოს ფრესკული ნამუშევრის უკიდურესად მძიმე მდგომარეობა მრავალგვარია და მათი გამოკვლევა და შესწავლა აუცილებელია შემდგომი სამუშაოთა დაგეგმვისათვის. ამდენად, სარესტავრაციო სამუშაოთა მეთოდოლოგიაზე ვერ იქნება უნივერსალური და ყველა შემთხვევას მორგებული, ის მხოლოდ კონკრეტული შემთხვევის გათვალისწინებით დგება.

ასეთ მდგომარეობაში არსებული ნამუშევრის მოხსნა-მიმაგრება, რომელიც არაერთგზის იყო ზემოთ აღნიშნული, შესაძლებელია ჩავთვალოთ რადიკალურ ზომად, რომელიც გარკვეული რისკის შემცველია და შესაძლებელია უარყოფითი შედეგითაც დასრულდეს. ჩვენ შემთხვევაში ეს სამუშაოები წარმატებით ჩატარდა, გადარჩა ნიმუშები, რომელიც თავის ფუნქციას კიდევ მრავალი წლის მანძილზე შეასრულებს.

Merab Buchukuri, Murad Tkemaladze

Elaboration of the Methodology for Detachment Mural Decoration from the Church Interior

Detaching murals from the walls is an extreme conservation measure, which should be preceded by a specific study. Several case studies are discussed in the article.

The major among these are murals of Derchi (hist. Lechkhumi, western Georgia) church of St. John the Baptist. Restoration of this mural decoration was first carried out in 1970s. During the second restoration, works were focused on the chancel of the central space and west wall – gypsum and cement edge repairs and plaster were replaced with lime, lacunae were filled in, slightly delaminated areas were injected, building material was consolidated, full graphical and photo documentation was produced. In 2017, south and north walls and vault were treated; it was decided to detach heavily delaminated parts of the paintings and return them to their original places after consolidation of the original support. Before the works started, chemical, technological and petrographic study was undertaken, which, apart from other data, had shown that the building material was selected incorrectly for this site. Composition of the church mortar is as follows: CaCO_3 – 95% and FeCO_3 – 5%; mixture of $\text{Ca}(\text{OH})_2$ and straw was used for mortar, prepared in full conformity with the traditional technology. Chemical composition of the narthex mortar is as follows: CaCO_2 – 50%, SiO_2 – 30%, Ca-Na – fieldspars – 20%, micas and clay minerals – up to 10%; it is prepared with the mixture of lime and quartz sand (1:1) – it seems likely that parts of the building are of different chronology.

Chemical composition of the chancel plaster is as follows: CaCO_3 – 95%, FeCO_3 – 5%, prepared

with the mixture of $\text{Ca}(\text{OH})_2$ and straw (lower layer) and pure lime (upper layer), rarely, with the admixture of quartz, etc. The same is the composition (but without the straw) of the plaster in the north-west annex (thickness – 2-2,15 cm., in the church – 1-1,15 cm.). The same is the composition of the plaster in the north annex, with the ratio – 90 - 95%, up to 5%, 1-1,5% – other admixtures (thickness – 0,8-1 cm.).

The murals are executed in mixed technique. Binder of the greenish-bluish paint is the same lime $\text{Ca}_2\text{O}_4 - \text{H}_2\text{O}$ with minor admixtures of organic origin; the latter form fatty acids, resistant to the atmospheric changes. On the contrary, the blue proper is $\text{Ca}(\text{CH}_3\text{-COO})_2 - \text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot \text{H}_2\text{O}$ is easily transformed into colourless Cu_2CO_3 and Cu_2O . Red, brownish and yellowish – are local gypsum containing iron, white is lime and black – most likely, soot.

Building material is greenish-greyish hewn (well-hewn in the corners) stone and in some places – non-hewn stone (0,3 x 0,4 x 0,2 m.); in many places it exfoliates, in upper parts decohesion is visible. Based on three samples (there are insignificant differences between them) this is tuffite or tuffa sandstone, in which andesite lithonic crystalloclastic tuffa material predominates, which had undergone certain chemical changes. Quarry of this material is not found, but it seems likely that to be quarried locally.

These very data made the team to take a decision on the detachment and re-adhesion of the murals. The painting was detached using medical cotton cloth application and wooden net support; detached layer was treated from the front and back sides, stone was cleaned mechanically from the deteriorated parts and was prepared for re-adhesion of the plaster using Ledan grout; plaster joints and cracks were filled in with lime, toning was carried out.

Detachment of the murals might be also caused by other circumstances: a. two valuable layer of painting were discovered in the church – e.g., in the 10th c. Svipi church of St. George (Upper Svaneti, western Georgia highlands) fragments of the initial mural decoration were ascertained beneath the 14th c. painting layer; the former were revealed after the parts of the second layer were detached (1977); b. due to the structural problems, the wall required re-arrangement of the masonry – that was the reason for the detachment of two fragments of the 8th c. murals, revealed after the plaster of late date had fallen down in Kemerti church, severely damaged by the earthquake in 1981; c. when collapse of the interior is imminent – the case of chancel mural fragments in the so called “Tetri Udabno” rock-cut church of Gareji desert (Kakheti, eastern Georgia) (1998); d. inscriptions of historical significance should be moved to the museum space – such decision was taken (1986) in regards to the 11th-12th cc. inscriptions discovered beneath the early 20th c. plaster in Likhne church (Aphkazeti AR, western Georgia).



სურ. 1. საღებავის აქერცილი ფენა ჯვარცმის სცენიდან – რესტავრაციამდე. დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახ. ეკლესია, XVII ს-ის მოხატულობიდან



სურ. 2. საღებავის აქერცილი ფენა ჯვარცმის სცენიდან – რესტავრაციის შემდეგ



სურ. 3. ჯვარცმის სცენის მოხსნის პროცესი, დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახ. ეკლესია



სურ. 4. ჯვარცმა – რესტავრაციამდე, დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახ. ეკლესია



სურ. 5. ჯვარცმა – რესტავრაციის შემდეგ, დერჩის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახ. ეკლესია



სურ. 6. თეთრი უდაბნო, VIII ს-ის მახატულობა



სურ. 7. თეთრი უდაბნო, კედლის მახატულობის მოხსნის პროცესი



სურ. 8. ღიხნის დმრთისმშობლის მიძინების სახ. ტაძარი. წარწერის ფრაგმენტი. XI ს.



ნახ. 1. გრაფიკული სქემა ქვერტის წმ. გიორგის IX-X სს-ის ეკლესიის მოხატულობიდან



ნახ. 2. გრაფიკული სქემა ქვერტის წმ. გიორგის IX-X სს-ის ეკლესიის მოხატულობიდან



ჰილარი რიჩარდსონი - ჩემი ირლანდიელი მეგობარი



ის ერთადერთი ირლანდიელი აღმოჩნდა, რომელიც დუბლინში ახლადსახლებულს ნამდვილ მეგობრობას მიწევდა, მირეკავდა სახლის ტელეფონზე, მიყვებოდა და მაზიარებდა ჩემთვის ჯერ უცნობ ირლანდიასა და დუბლინს, მიყავდა უნივერსიტეტში და მაცნობდა კოლეგებსა და საინტერესო ადამიანებს, მეპატიებოდა კონცერტებზე, გამოფენებზე, სამხარზე, მერე შინ წამიყვანდა, გამოიღებდა პორტსა და ნუშს და მშვიდად და ხალისით მიყვებოდა თავის მოვონებებს საქართველოზე.

ჩვენს შორის ასაკობრივი სხვაობა 40 წელი იყო, მაგრამ ჩვენ საერთო მეგობრები გვყავდა, რომელთა უმრავლესობასთანაც აქტიურ კონტაქტს ინარჩუნებდა. იხსენებდა იმ ადამიანებს, ვისაც მე მხოლოდ ბავშვობაში შეეხვედრივარ, მის მოვონებებში კი ისინი ისევ ცოცხლობდნენ. ნიკო ჩუბინაშვილის გამოგზავნილი პატარა ბარათი წარწერით - **Lady Hilary** - კაბინეტის კარის წინ წიგნების კარ-

ადის შუშის ქვეშ შეეცურებინა, ყოველ შემოსვლაზე ამის დანახვა მახალისებდა...

ანგლიკანი ირლანდიელების განათლებულ ოჯახში გაზრდილი ჰილარი დუბლინის ძველ ჯორჯიანულ უბანში ცხოვრობდა, მისი წითელი აგურის სახლი კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლი იყო, ისევე როგორც მთელი ფართო და გაშლილი ველინქტონის ქუჩა. რემონტი მამახუშმა გააკეთა, მე რომ ოთხი წის ვიყავი, მას შემდეგ სახლს შეკეთება აღარ დასჭირებიაო, მითხრა, როცა თვალეზღვარათოებელი ვათვალეიერებდი მის სახლს. ეზოს ბოლოში საჯინიბო ჰქონდა, აღარავის დაეტოვებინა საჯინიბო ველინგტონის რიგში. ჰილარის საჯინიბო კი ისევე იდგა, როგორც ჯორჯიანულ დუბლინში, მოკირწყლული წვრილი რიყის ქვით. კედელზე დამაგრებული ხარი ოდესღაც თოკით სახლს უკავშირდებოდა, სახლის მეპატრონე თოკს გამოქაჩავდა და მეეტლე კარეტას ველინგტონის ქუჩაზე სადარბაზოს კართან დაახვედრებდა. საჯინიბოში მხოლოდ ჰილარის შავი ველოსიპედი ეყენა. 80 წლის იყო, როცა მითხრა, არა მგონია, კიდევ დაეჯდეს ამ ველოსიპედზეო, თუმცა ყოველ მეორე წელს წარმატებით აბარებდა ხანდახმულებისთვის სავალდებულო მართვის მოწმობის განსაახლებელ ტესტს. სულ უკანასკნელად რომ ვესტუმრეთ, გარდაცვალებამდე რამდენიმე თვით ადრე, ახალი პატარა წითელი მანქანა ეყიდა. მუდამ სიცოცხლით სავსე, დაუზარელი, თავგადასავლების მოყვარული სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე საქართველოს ესტუმრა და სვანეთშიც იმთავითვე დასვენდა.

ჰილარი რიჩარდსონმა განათლება ინგლისსა და ირლანდიაში მიიღო. ის კემბრი-

ჯის უნივერსიტეტის ქალი-სტუდენტების პირველ თაობას ეკუთვნოდა. აქ მან შეიქმნა მაგისტრის ხარისხი არქეოლოგიასა და ანთროპოლოგიაში. მეორე მაგისტრატურა მან დუბლინის საუნივერსიტეტო კოლეჯში (UCD) დაამთავრა, ხელოვნების ისტორიის სპეციალობით; ასევე, სწავლობდა ხელოვნების ეროვნულ კოლეჯში, ქ. დუბლინში.

ჰილარი რიჩარდსონი 1992 წლამდე დუბლინის საუნივერსიტეტო კოლეჯის პროფესორი იყო. სამუშაოდ აქ ის პროფ. ფრანსუაზ ჰენრიმ მიიწვია, ლეგენდარულმა ქალბატონმა, რომელმაც დუბლინის საუნივერსიტეტო კოლეჯში ხელოვნების ისტორიის ფაკულტეტი დაარსა და ირლანდიური ადრექრისტიანული ხელოვნების კვლევას ჩაუყარა საფუძველი. ჰილარის კვლევის მთავარი ინტერესიც ხომ ირლანდიის ადრეული ქრისტიანული ხელოვნება და მისი გარემო ფონი იყო. ქანდაკებისადმი ინტერესმა კი ჰილარი წაიყვანა ხმელთაშუაზღვისპირეთში და მოიყვანა კავკასიაში. ჰილარი იყო ირლანდიის სამეფო აკადემიის პირველი გრანტიორი, რომელიც სამეცნიერო მივლინებით საბჭოთა კავშირში ჩავიდა და იმოგზაურა კავკასიაში. გარდა მშობლიური ირლანდიისა, ის სამეცნიერო კონფერენციებში მონაწილეობდა ბრიტანეთში, გერმანიაში, ავსტრიაში, იტალიაში, სომხეთსა და საქართველოში. მან არაერთი პუბლიკაცია მიუძღვნა კულტურ და ქრისტიანულ ხელოვნებას. მის პუბლიკაციებს შორის უნდა აღინიშნოს:

An Introduction to Irish High Crosses (with John Scarry), Cork 1990,

Visual arts and society, chap.xix, A New History of Ireland, vol.I, Oxford 2005.

ჰილარი რიჩარდსონი იყო ნიჭიერი მხატვარი და ილუსტრატორი. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი გრაფიკული ჩანახატი ნაუსში აღმოჩენილი ნეოლითური ხანის ქინძისთავისა, დღესაც დუბლინის საუნივერსიტეტო კოლეჯის საპროფესოროს ამშვენებს.

გარდა იმისა, რომ ჰილარი რიჩარდსონი იყო ბრწყინვალე მცოდნე ადრექრისტიანული ხელოვნებისა, მის სახლში აღმოსავლეთ-ქრისტიანული, ბიზანტიური თუ კავკასიის ხელოვნების დუბლინში საუკეთესო ბიბლიოთეკა ინახებოდა. მასთან სიახლოვე ჩემთვის პატივი იყო და მისი ბიბლიოთეკით სარგებლობა კი – უდიდესი პრივილეგია.

2011 წელს დუბლინის უნივერსიტეტის ტრინიტი კოლეჯის ხელოვნების ისტორიის სემინარზე საჯარო ლექციის ჩასატარებლად მიმიწვიეს და მოხივეს მოხსენება წამეკითხა ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სკოლაზე. ირლანდია, ისევე როგორც საქართველო, გამუდმებით იბრძოდა არა მხოლოდ სახელმწიფოებრიობის, არამედ იდენტობის ვადასარჩენად. მათთვის უცხო არ იყო, როცა ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის ამ მისიაზეც ვისაუბრე.

ლექციას, ცხადია, ჰილარიც ესწრებოდა. სასიამოვნო სეურპრიზი იყო, როცა დამსწრე საზოგადოებისათვის მან სპეციალურად ტირაჟირებული თავისი სტატია მოიტანა (*UCD News, 1986, Summer:16-18*). წერილი იმის ცოცხალი დასტური იყო, რაზედაც იმ დღეს ვსაუბრობდი. სტატია გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მიერ ორგანიზებული მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მიმოხილვას ეძღვნება. ახალგაზრდებისათვის ბევრი რამ შეიძლება უცნაური და უცხოც იყოს, “ძველგაზრდებისათვის” ნაცნობი ემოციები ვაცოცხლდება, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც იმ საქმის მასშტაბურობაა, რასაც ქართული ხელოვნების, ქართული კულტურის და ზოგადად, საქართველოსა და ქართული იდენტობისათვის გაწეული შრომა ჰქვია და რაც, საბოლოოდ, ამ ქალბატონისთვის ჩვენი კულტურის ევროპული კულტურის ნაწილად აღქმაში დაიღუქა.

ჰილარი რიჩარდსონი გარდაიცვალა 2015 წლის 7 ნოემბერს, 85 წლის ასაკში.

გთავაზობთ პროფესორ ჰილარი რიჩარდსონის წერილის თარგმანს.

ოქროს საწმისის ქვეყანა

თუ თქვენ საბჭოთა კავშირში აღმოჩნდებით, სადაც გადაადგილებისას პოლიციის მანქანების ესკორტი დაგყვებათ წინ და უკან ლურჯი სინათლის ციმციმით, რა უნდა იფიქროს კაცმა, რას უნდა აკეთებდეთ ამ ქვეყანაზე? ჩემს შემთხვევაში კი პასუხი ასეთია: არაფერს იმაზე უფრო შთამბეჭდავს, ვიდრე კონფერენციაში მონაწილეობაა.

მე მომიწვიეს ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, რომელიც გაიმართა საქართველოს დედაქალაქ თბილისში, იგივე ტიფლისში, როგორც ის ერთ დროს იყო ცნობილი.

ეს ჩემი მეხუთე სტუმრობა იყო თბილისში, რომელიც ჩემთვის ყველაზე მიმზიდველ ქალაქად რჩება, თუმცა პირველად ვმოგზაურობდი არატურისტად. საქართველო საბჭოთა რესპუბლიკაა, რომელიც მდებარეობს შავი ზღვის აღმოსავლეთით და შემოსაზღვრულია კავკასიის მთაგორებით. ტერიტორიის მასშტაბითა და მოსახლეობის რაოდენობით ის დაახლოებით ირლანდიის თანაფარდია. საქართველო ძალზე ინდივიდუალური და ძირძველი მემკვიდრეობის პატრონია. პოლიციის ესკორტი კი მხოლოდ სტილისთვის იყო, რათა სიმპოზიუმისა და მისი მონაწილეებისათვის შესაფერისი მნიშვნელობა მიენიჭებინათ. მოგზაურობა იყო ხანმოკლე, ათწუთიანი გადაადგილებით უნივერსიტეტიდან სასტუმრომდე, თუ ხანგრძლივი, ექსკურსიებით მიუდგომელი ეკლესია-მონასტრების სანახავად, ჩვენ არსად გვეტოვებდა პოლიციის ესკორტი. სულ მალე შევეჩვიეთ გამჭოლი ხმებითა და განათების ციმციმით მოგზაურობას, თუმცა ადგილობრივ მოსახლეობაზე განმაცვიფრებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა, როცა ათი ავტობუსითა და რამდენიმე მანქანით შემდგარი კავალკადა წითელ შუქნიშნებზეც კი შეუფერხებლად მიჰქროდა. სად ხდება სხვაგან მსოფლიოში, რომ სიმპოზიუმი ეროვნულ ხელოვნებაზე ათ დღეს გრძელდებოდეს და საზოგადოების საყოველთაო ინტერესის საგანს წარმოადგენდეს? ორგანიზება ქართული სტუმართ-მასპინძლობასთან სრულ შეესაბამისობაში იყო. სიმპოზიუმის ყველა წევრმა ჩასვლისთანავე საჩუქრად წიგნებითა და დოკუმენტებით სავსე საკონფერენციო ჩანთა მიიღო. ყველას გვერგო ლითონის ჩარჩოში ჩასმული ჩვენი სახელიანი სამკერდე ნიშანი, რომელსაც კონფერენციის მსვლელობისას ვატარებდით; ასევე, სიმპოზიუმის სიმბოლოს გამოსახულებით ბრინჯაოს გულსაბნევი და ბრინჯაოსვე მედალი შუა საუკუნეების ფარშევანგის მოტივით. საკონფერენციო ჩანთაში დაგვხვდა სპეციალურად ამ მოვლენისთვის დაბეჭდილი საფოსტო კონვერტები და შთამბეჭდავი საფოსტო მარკები თანამედროვე ქართველ მხატვართა ნამუშევრების ილუსტრაციებით. ფაქტიურად, თუ მოიწადინებდი, სპეციალური მარკების შექმნა ახლადამენებულ ცენტრალურ ფოსტაშიც შეიძლებოდა.

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი ყოველ მეოთხე წელს ტარდება¹. მას ოცდაერთი ქვეყნის დაახლოებით სამასი კაცი ესწრებოდა. ქართული ხელოვნებისადმი მსოფლიოს მასშტაბით არსებული ინტერესის მაჩვენებელია ქვეყნების მრავალფეროვნება. გარდა მნიშვნელოვანი ჯგუფისა სომხეთიდან და სხვა საბჭოთა რესპუბლიკებიდან, მონაწილეები ჩამოსულიყვნენ მთელი ევროპიდან, განსაკუთრებით მრავლად იყვნენ იუგოსლავიიდან და იტალიიდან; ფრანგები, გერმანელები, როგორც აღმოსავლეთიდან, ისე დასავლეთიდან, ბელგიელები, ბერძნები და ბულგარელები ასევე იყვნენ წარმოდგენილნი; იყო ერთი ქალბატონი რუმინეთიდან და მხოლოდ მე ვიყავი ირლანდიიდან და მთელი ინგლი-

1 ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სიმპოზიუმი პირველად იტალიაში, ბერგამოში, 1974 წელს იტალიაში მცხოვრები პროფ. ნინო ყაუხჩიშვილისა და იტალიელი მკვლევრების თაოსნობით გაიმართა. მას შემდეგ ექვსი ასეთი სამეცნიერო თავყრილობა მოეწყო (1977, 1980, 1983, 1986, 1989 წწ.) შენაცვლებით საქართველოსა და იტალიაში. საქართველოში მათ აკად. ვ. ბერიძე თავკაცობდა (გამომც.).

სურენოვანი სამყაროდან.

სიმპოზიუმის პროგრამა დაბეჭდილი იყო ცალკეული წიგნაკების სახით რუსულად ან ფრანგულად და სიმპოზიუმის სამუშაო ენად ოთხი ენა გამოიყენებოდა: რუსული, ფრანგული, გერმანული და ინგლისური. რა თქმა უნდა, ქართული ენა მასპინძლების მშობლიური ენაა, მაგრამ სტუმართაგან ძალიან ცოტა თუ იყო, ვისაც ქართულ ენაზე მეტყველება შეეძლო. მრავალი გამორჩეული მეცნიერი იღებდა სიმპოზიუმში მონაწილეობას, მაგალითად, ლენინგრადის ერმიტაჟის მუზეუმის თანამშრომლები. უსახდვროდ მასტიმულირებელი იყო ეს ნაზავი ეროვნებებისა და შესაბამიდად, სხვადასხვა კონტაქტების დამყარების საშუალება, მით უფრო, რომ ყველაფერი კონცენტრირებული იყო ქართული კულტურის კვლევის ასპექტებზე.

გახსნა

სიმპოზიუმი თბილისის უნივერსიტეტში გაიხსნა და აღინიშნა გამოფენით, რომელიც ქართული ძეგლების დაცვასა და რესტავრაციას მიეძღვნა. გამოფენის შემდეგ სხდომა უკვე სააქტო დარბაზში გაგრძელდა, სადაც ყველა სახის მაღალი რანგის საპატიო საზოგადოება იყო მოწვეული საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის კათოლიკოს-პატრიარქით დაწყებული. კამერების თვალისმომჭრელი სინათლე ყველგან იყო და სიმპოზიუმის მსვლელობის ამსახველი დოკუმენტური ფილმიც მომზადდა. ერთ შაბათ საღამოს შემთხვევით ტელევიზორს ვუყურე, სადაც სიმპოზიუმის მუშაობის შედეგებს მიმოიხილავდნენ. ეს იყო სხდომა, რომელშიც უცხოელი მომხსენებლები მონაწილეობდნენ, ხოლო სხდომას თავჯდომარეობდა ვახტანგ ბერიძე, ვიცე-პრეზიდენტი საორგანიზაციო კომიტეტისა. პროფესორი ბერიძე არის არქიტექტურის ისტორიკოსი და გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი. მისი ხედვის და ენთუზიაზმის შედეგია, რომ უკანასკნელი წლების განმავლობაში ამდენი კარგი საქმე კეთდება ამ სფეროში და სწორედ მისი ძალისხმევითა და მეცადინეობით მოხდა შესაძლებელი ამდენი ხალხის საქართველოში სიმპოზიუმისათვის ერთდროულად ჩამოყვანაც. დიდი დრო არ იყო იმის სასწავლად საჭირო, რომ ფრაზა „საორგანიზაციო კომიტეტი“ ისეთივე ეფექტით მუშაობდა, როგორც ტერმინი „სეზამ გაიღე“.

ხალხი, რომელიც სოციალისტური ბანაკში ცხოვრობს, ალბათ დედის რძესთან ერთად იღებს ასეთ აზროვნებას, მაგრამ დასავლეთ ევროპას ნამდვილად სჭირდება ამ სისტემასთან ზიარება².

სექციები

მოხსენებები დაყოფილი იყო პარალელურად მომუშავე ექვს სხვადასხვა სექციად. ამდენად, დიდ ძალისხმევას საჭიროებდა, რომ ვყოფილიყავით საჭირო დროს დათქმულ ადგილას. ექვსი სექცია ეძღვნებოდა: 1. ქრისტიანობამდელი ეპოქის კულტურას და ხელოვნებას; 2. შუა საუკუნეების არქიტექტურას; 3. შუა საუკუნეების ფერწერას; 4. სკულპტურასა და მცირე პლასტიკას; 5. ახალ და უახლეს ხელოვნებას; 6. ძეგლთა დაცვასა და რესტავრაციას. შეუძლებელი იყო ყველა სასურველი მოხსენების მოსმენა და არჩევანის გაკეთებაც რთული იყო.

ჩემი მოხსენება, რომელიც ირლანდიურ ქვაჯვრებს ეხებოდა, მეოთხე სექციაში გაიმართა; მოხსენების შემდეგ დასმული კითხვებისა და კომენტარების სიმრავლე ცხადყოფდა, რომ ირლანდიური კულტურა და ირლანდია საკმაოდ დიდ ინტერესს იწვევს.

2 რა თქმა უნდა, ბევრი რამ, რაც ქალბატონ ჰილარის მეცნიერებისა და კულტურის სიყვარულად წარმოუდგა, ხელისუფლების მხრიდან პოლიტიკური ანგარიშის და პომპეზურობის სიყვარულით იყო ნაკარნახევი, რისი გათვალისწინება – და, შეძლებისამებრ, გამოყენებაც უწევდათ საბჭოელ, კერძოდ, ქართველ მეცნიერებსა თუ კულტურის სხვა დარგების წარმომადგენელთ (გამომც.).

ყველა მოხსენების ტექსტი ან თეზისები წინასწარ იქნა დაბეჭდილი და მათი მიზანმიმართული გავრცელება შესაძლებელი იყო მოხსენების დღეს საღამოს დარბაზებში. ხალხი ოთახიდან ოთახში ტრიალებდა სასურველი ტექსტების მოსაპოვებლად. წარმოიდგინეთ მოხსენებების რაოდენობის შესაბამისად რა წინასწარი შრომა იქნა ჩატარებული. თემები – საქართველოში ბრინჯაოს ხანის კულტურიდან დაწყებული და ფიროსმანის შემოქმედებაში სივრცის ინტერპრეტაციითა და ქართული შუასაუკუნოვანი არქიტექტურის განათების სისტემის სიმბოლიზმით დასრულებული. რესტავრაციის სექციაში მე შევეძელი დავსწრებოდი მხოლოდ ერთ სხდომას – მცირე აუდიტორიის წინაშე წარმოდგენილი იყო მთიანი სვანეთის ეკლესიებში არსებული კედლის მხატვრობის განმაცვიფრებელი აღმოჩენები.

აღნიშვნის ღირსია ერთი დამახასიათებელი ნიშანთვისება ქართული და ზოგადად საბჭოური აკადემიისა, როცა გადაამდგარი პროფესორები³ გამორჩეულ პატივში იმყოფებიან. ნაცვლად იმისა, რომ უკანა რიგებში იხდნენ და უჩინარდებოდნენ გადადგომასთან ერთად, ისინი იმავე ყურადღებას იღებენ, როგორც უწინ და ბევრმა მათგანმა მოხსენებაც კი წარმოადგინა. ამავდროულად, არ არის ნაკლებობა ახალგაზრდებისა. ცოცხალი, ფაქტიურად დაუნდობელი დისკუსია მოჰყვა მოსკოველი ახალგაზრდა მეცნიერი ქალის განსაკუთრებული გულგრილობით გაქედრებულ მოსაზრებებს არქიტექტურის ისტორიაზე, რომელიც რადიკალურად განსხვავდებოდა ქართველი კოლეგების ხედვისაგან.

მოგზაურობა

საღამოს დღეები მცირე ექსკურსიებით იყო გაჯერებული, მაგრამ კიდევ იყო სიმპოზიუმის ბოლოს მთავარი მოგზაურობა, როცა მივლმა საკონფერენციო ჯგუფმა გეზი სამი დღით საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთით არსებული მთიანი ბორჯომის ხეობის საკურორტო ზონისაკენ ავიღეთ. აქ ჩვენ გაგჩერდით ხის უშველებელ დასახვევებელ სახლში, რომელიც ახალი საზაფხულო სეზონისათვის გაეხსნათ და რომელიც მუსიკოსებისათვის იყო განკუთვნილი. იდუმალი ფორტეპიანოს არსებობა ჩვენს ნომერში სწორედ ასე იქნა ახსნილი. ტყიან გარემოში ჩაფლული სასტუმრო შესაფერისია ოჯახური დასვენებისა და მცირე დღესასწაულების მოსაწყობად.

ბორჯომიდან ჩვენ გასვლები გვქონდა რამდენიმე ღირშესანიშნავი ეკლესია-მონასტრის დასათვალიერებლად. ემოგზაურობით რა საათობით, ჩვენ საშუალება მოგვეცა გვენახა ისეთი ადგილები, რომლებიც ჩვეულებრივ ტურისტებისათვის მიუწვდომელია. მაგალითად, კედლის კომპლექსი ვარძია, რომელიც ჰყვავდა თამარ მეფის ხანაში, XII საუკუნეში. აქ ათობით ოთახი და სალოცავი კლდეშია გამოკვეთილი და ჯამში 12 დონეს ქმნის. ფრესკებს შორისაა მთელი სიმაღლით გამოსახული ახალგაზრდა თამარ მეფის პორტრეტი მამასთან ერთად, რომელიც ვარძიის მონასტერს ღმრთისმშობელს უძღვნის.

გამორჩეულად თვალსაჩინო მდებარეობა ქართული ეკლესიების დამახასიათებელი ნიშანთაგანია. ხშირად ეკლესიები დადგმულია მთის კიდეზე და მათი დანახვა შორი დისტანციიდანაც კი შეიძლება. ბუნება, თავის მხრივ, უმშვენიერესია, მაგრამ ეს ერთობა, სტრატეგიულად აღმართული შენობებისა გარემოსთან მიმართებით, განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს.

ერთხელ, მთიანი სამოვრების მხარეში, ხუთმა ჩვენგანმა მოინახულა მცირე ეკლე-

3 როგორც ვეროპელს, ქალბატონ ჰილარის, უთუოდ, ვერ წარმოედგინა, რომ მის თვალწინ „გადამდგარი პროფესორები“ ერთიც არა ყოფილა. დასავლეთისგან განსხვავებით, საბჭოთა კავშირმა არ იცოდა „ემერიტუსის“, „საპატიო პროფესორის“ წოდება და პენსიაზე გადასვლა, პირიქით, სრულ სამოქალაქო სიკვდილს, სამეცნიერო ცხოვრებიდან სრულ გამოთიშვას ნიშნავდა. ამიტომაც თუ არა რამ უმძიმესი ავადმყოფობა, მეცნიერები არათუ სამსახურს არ ტოვებდნენ, ადმინისტრაციულ თანამდებობებზეც გარდაცვალებამდე რჩებოდნენ... (გამომც.).

სია, რომელიც კლდის თხემზე დგას და რამდენიმე ფუტის სიმაღლიდან დაჰყურებს გარემომცველ მინდვრებს. თუთრად მოელვარე ეკლესიის დანახვა 5-6 მილის დაშორებით დანაც შეიძლება. ჩვენ რომ მივუახლოვდით ეკლესიას, გზის გაყოლებაზე ბუჩქნარი ერთიანად ფერად-ფერადი ბაფთებით შემოსილი აღმოჩნდა – ნიშანი მომლოცველების აქ მყოფობისა. ეკლესია წმ. გიორგის სახელობისაა, რომელიც ამ მხარის რჩეული წმინდანია. ყველაზე გასაოცარი სანახაობა კი ის იყო, როცა ბუჩქნარის ძირში, წმინდა ადგილის პატივისცემის ნიშნად, აურაცხელი რაოდენობის ცხვრის თავის ქალები და დაგრეხილი რქები დაგვხვდა, რაც ფრიად უცნაურ დეკორაციას ქმნიდა. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ საქართველო ოქროს საწმისის ქვეყანაა და ვერძს აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

გამოფენები

სიმპოზიუმის თანადროულად თბილისში რამდენიმე გამოფენა მიეწყო. ერთი ექსპოზიცია ქართულ ხელოვნებაში პორტრეტს მიეძღვნა, მეორე კი, ხელოვნების მუზეუმში, წარმოადგენდა ქართულ ნაქარგობას. ნაქარგობა ძირითადად საეკლესიოა და განსაკუთრებული ხასიათისა და ღიზანისა. საგანძურის მუდმივმოქმედ ექსპოზიციაში კი ალბათ მთელს მსოფლიოში ყველაზე ბრწყინვალე კოლექციაა ხატების, ოქრომჭედლობისა და მინანქრისა.

იყო ასევე უაღრესად მრავალფეროვანი კონცერტები, რომლებიც სიმპოზიუმის პროგრამაში შევიდა. მაგალითად, თანამედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებებით დაწყებული კლასიკური მუსიკითა და ფოლკლორით დასრულებული. მაგრამ ყველაზე დიდებული იყო ოპერის თეატრში გერმანულ ენაზე შესრულებული „სალომეს“⁴ უბადლო წარმოდგენა.

კითხვები

ირლანდიიდან ჩასული ბევრ კითხვას ვიღებდი, მაგალითად, კელტებს თუ ჩამოუღწევიათ საქართველომდე, ირლანდიურ მუსიკაზე, და აგრეთვე, თანამედროვე ირლანდიელ პოეტებზე. ჯეიმს ჯოისმა, ცხადია, რომ მიმდევრები აქაც გაიჩინა. ერთი მათგანი არის შემდგარი მოქანდაკე ლამარა ქველიძე, რომელსაც არაერთი სკულპტურა შეუქმნია. პატარა და ელეგანტური ქალბატონი, ორი ბიჭუნას დედა, სულაც არ გამოიყურება ამ გრანდიოზული სტრუქტურების შემქნელად, თუმცა მას აშკარად გააჩნია დიდი შემოქმედებითი ენერჯია. მან მომიტანა ჯეიმს ჯოისისადმი მიძღვნილი ბრინჯაოში ჩამოსხმული მედალი და მთხოვა საჩუქრად გადამეცა ჯეიმს ჯოისის კოშკისთვის სანდიქოვში. მედალი ექსპოზიციაში მოათავსა მუზეუმის კურატორმა რობერტ ნიკოლსონმა. ლამარა და მისი მეუღლე დუბლინის განაშენიანებას ქალაქის რუკით იცნობენ, რომელიც მათ სახლში აქვთ, მაგრამ აქამდე არასოდეს ჰქონიათ საშუალება შეხვედროდნენ ვინმეს ირლანდიიდან, არადა რამდენი წელი ელოდნენ, რომ ბრინჯაოს მედალი თავისი დანიშნულების ადგილას გაეგზავნათ. ეს 16სმ დიამეტრის მედალია, ერთ მხარეს ჯოისის პორტრეტია, მწერლის სახელი J.Joice ინგლისურად და ქართულად იკითხება. რვეურსზე კი ორი წარწერა მარჯვენა კუთხეში იკვეთება: SOUL MIND BODY და ODYSSEY ULYSSES.

მედლები

რენესანსული მედლის ხელოვნება სპორადულად აგრძელებს აყვავებას. უკანასკნელი ხანის ავტორიტეტები მას უწოდებენ „ინდივიდუალიზმის საბოლოო დღესასწაულს“, რაც თავისთავად შესაბამისობაშია ჯეიმს ჯოისთან. ბრიტანეთის მუზეუმის მონეტებისა და მედლების განყოფილების თანამშრომლის, მარკ ჯონსის თანახმად, მედ-

4 იგულისხმება რიკ. შტრაუსის ოპერა (გამომც.).

ალი ევროპული კულტურისათვის დამახასიათებელი იყო იმდენად, რამდენადაც ევროპული ცივილიზაცია ისტორიულად გამოირჩეოდა წარმოდგენით, რომ „უმთავრეს დირებულაბას ინდივიდი წარმოადგენს“. ქართული კულტურა თავისთავად ინდივიდების კულტურაა და მრავალი საერთო აქვს ირლანდიურ კულტურასთან. ღამარა ქველიძე მედალზე უკანასკნელი წლებია ინტენსიურად მუშაობს და რამდენიმე გამოფენაც გაუმართავს. ბრინჯაოსთან ერთად მან მთხოვა გადაამეცა, რომ მისი ეს საჩუქარი არის ორი ქვეყნის – საქართველოს და ირლანდიის მეგობრობის სიმბოლო.

Irene Giviashvili
Hilary Richardson – My Irish Friend

Presented are minor memoirs on Hilary Richardson, art historian, scholar of the medieval Irish art; they are supplemented with the Georgian translation of the article on the IV International Symposium on Georgian Art, held in Tbilisi and published by H. Richardson in 1983.



დღეს ჩვენ პროფესიულ წრეში უკვე მრავლად არიან ადამიანები, ვისთვისაც სახელი და გვარი – ინა გომელაური – რიგი სამეცნიერო გამოკვლევების უპიროვნო ავტორის აღმნიშვნელია არის, მაგრამ არცთუ მცირერიცხოვანნი ვართ ჯერ-ჯერობით ისინიც, ვისაც გუშინდელივით თუ ამდღიანდელივით ახსოვს, როგორ შემოდის ქალბატონი ინა – ტანადი, წელში გამართული, არცთუ „მოკოხტავე“, ოღონდაც თან სადა, თანაც მოწესრიგებულ-„გამოწყობილი“; ასაკის მიუჩქმალავად ახალგაზრდული; ყველასადმი მეგობრული და წყრომისასაც მოზომილ-თავშეკავებული... ჩვენთვის ის უფროა ძნელი გასაცნობიერებლად, საქართველოს რესპუბლიკისა არ იყოს, მისი დაბადებიდანაც 100 წელი რომ გასულა...

ქალბატონი ინა არასოდეს ჩემულობდა მეცნიერებაში წამძლოლობას; ყოველთვის გვაგარძნობინებდა, რომ კვლევითი მუშაობა მისთვის ცხოვრების ერთი შემადგენელთაგანია; რომ, მის თვალში, თავკერძობა იქნებოდა, „საქმის“ გამო რამ დაკლებოდა დედობას და დიდედობას; რომ ვერც საქვეყნო ამბებს მოაკლებდა გულისყურს და ვერც, მაგ., მუსიკას, რომელსაც მუდამ უსმენდა და სავსებით პროფესიულად აკვირდებოდა... რასაკვირველია, ცხადი იყო მისი ჩვენი ხელობისადმი ფაქიზი დამოკიდებულებაც – მის გამო ხომ ორგზის არჩევანის გაკეთება მოუწია: როდესაც არქიტექტორობაზე ხელი აიღო და როდესაც შალვა ამირანაშვილის ასპირანტმა, გიორგი ჩუბინაშვილის მიმდევრად ჩათვალა თავი და მისი, ვითარცა მასწავლებლის, ხსოვნას მუდამ ესათუებოდა. არც იყო ძნელი დასანახი, როგორ მიჰქონდა გულთან თავისი საკვლევი, როგორ აღეგებდა, ვაითუ უზუსტობა ან შეცდომა გამეპარაო...

დღეს, როდესაც ი. გომელაურის არქივი დამუშავებულია, უკვე სრული სიცხადით ჩანს, რაოდენი გულდადებით ეკიდებოდა ორ ძირითად საკითხს, რაც სარკვევად აერჩია – XII, მეტადრე კი XIII-XIV საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებას და 1960-80-იანი წლების ქართულ საზოგადოებრივ ნაგებობათა ინტერიერის არქიტექტურას. ამას მხოლოდ დაწვრილებითი ჩანახატებიანი საველე დღიურები და მისთანანი როდი მოწმობს – უპირველეს ყოვლისა, სავსებით დასრულებული და დაუბეჭდავი, გადაღებული ნაშრომები; მათგან ერთი, მოზრდილი მონოგრაფია ქართლის მეტეხის ტაძარზე იმიტომ დარჩა „უჯრაში“, რომ დასახუსტებელი აღმოჩნდა განშრევის ერთი თუ ორი წვრილმანი, ეს კი გარემოებათა გამო სხვათა და სხვათა ვერა და ვერ მოხერხდა... ქალბატონ ინას არც თანამედროვე შენობათა შიდა გამართულობაზე ვრცელი ნაკვლევის დაბეჭდვაზე უფიქრია ოდესმე, ცალკეული მოხსენებების გამოტანასა და დასჯერდა, რომელნიც მიახლოებით წარმოადგენას თუ იძლევა ამოსავალ ნაშრომთა ანალიტიურ გამოწვლილვითობასა და საფუძვლიანობაზე.

ცხადია, ჩვენი მხრიდან ამ გამოკვლევათა გამოქვეყნების კვლავ დახანება გამართლებული ვერ იქნება. თუ ახლახანს ნახსენებ დიდ ნარკვევს ვერა, მომცროებს უახლოეს წლებში გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნული კვლევითი ცენტრის ბეჭდურ გამოცემებში უსათუოდ მოვათავსებთ. მათგან პირველს, წერილს ნაბახტევის ღმრთისმშობლის ეკლესიაზე (გამოსაცემად ის ნატ. ჩიტიშვილმა მოამზადა) „საქართველოს სიძველენი“-ს მოცემულ ნომერში გთავაზობთ.



ნაბახტევის ეკლესიის არქიტექტურა

ჩვენი კვლევის საგანი, ნაბახტევის ეკლესია, ძველი ადმინისტრაციული დაყოფით შიდა ქართლში მდებარეობს. ეს საკმაოდ მოზრდილი დარბაზული ეკლესიაა, რომელსაც ჩრდილოეთიდან გაკეთებული აქვს კარიბჭე. საუკუნეთა მანძილზე ძეგლმა მნიშვნელოვანი დაზიანებანი განიცადა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სავსებით შესაძლებელია მისი თავდაპირველი მხატვრული სახის სრული აღდგენა.

ძეგლმა არ შემოგვინახა რაიმე საბუთი მისი დათარიღებისათვის წარწერის ან სხვა რაიმე წყაროს სახით. ერთადერთ გზას ამ შემთხვევაში მისი არქიტექტურისა და მართულობის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი წარმოადგენს.

თუმცა ეკლესიის ინტერიერში გადარჩენილია ფრესკული მხატვრობის მნიშვნელოვანი ფრაგმენტები, რომელნიც საშუალებას იძლევიან ამ საინტერესო ძეგლის დათარიღებისას. ნაწილი ფრესკებისა ჩამოხსნილია ნაბახტევის ეკლესიის კედლებიდან და ჩამოტანილია თბილისის სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმში.

ლიტერატურაში ცნობებს ნაბახტევის ეკლესიის შესახებ უკვე ვახუშტის გეოგრაფიაში ვხვდებით¹. შემდეგ ძეგლს მრავალი მკვლევარი ეხება².

ნაბახტევის ეკლესიის არქიტექტურა დღემდე არ გამხდარა სპეციალური კვლევის საგნად. ძეგლი გაზომილია ხუროთმოძღვრების რუსუდან მეფისაშვილისა და თინათინ ქარუმიძის მიერ, მათ მიერვე ამ განაზომის საფუძველზე შესრულებულია სუფთა ნახაზები, რომელთა ფოტოები წარმოდგენილია აქ ჩვენს მიერ³.

სოფელი ნაბახტევი მდებარეობს როგორც აღვნიშნეთ, შიდა ქართლში, გზა მისკენ საჩხერის გადასახვევიდან ხელმარცხნივ მიემართება – ჯერ გზაზე სოფელი ვაყა გვხვდება, ხოლო მისგან სულ 3-4 კილომეტრის მოშორებით მდებარეობს თვით სოფელი ნაბახტევი. იგი ფართოდაა გაშლილი მთის კალთაზე – სოფლიდან რამდენადმე მოშორებით მდებარეობს სასაფლაო, რომლის ტერიტორიაზეც დგას ახლა ნაბახტევის ეკლესია.

ეს დარბაზული შენობაა, ჩრდილოეთიდან მიდგმული ერთნაწილიანი კარიბჭით (ნახ. 1). როგორც აღვნიშნეთ, დროთა განმავლობაში ძეგლი ძლიერ, და როგორც ჩანს არა ერთხელ დაზიანებულა. სრულიად დაღუპულია შენობის ნავის კამარა და ახლაც შენობა ღია ცის ქვეშ დაუფარავად დგას. დაზიანებანი შედარებით ნაკლებად შეეხო ინტერიერს, თუ არ ჩავთვლით კამარის ჩამონგრევას. უფრო ძლიერ შეღახულა იგი გარედან. თითქმის მთლიანადაა ჩამონგრეული შენობის ზედა ნაწილები. კარნიზი გადარჩენილია მხოლოდ სამხრეთით, სამხრეთის ფასადზე, მის ძალზე მცირე მონაკვეთზე. აქ კარნიზის მხოლოდ სამი ქვაა შემორჩენილი. ძლიერაა დაზიანებული

1 Wakhoucht, Description géographique de la Géorgie, S.-Petersbourg, 1842, გვ. 256.

2 А. Хаханов, წიგნში: Материалы по Археологии Кавказа, VII, Москва, 1898, გვ. 65, ტაბ. III; მნახველი, ძეგლ ნაშთთა და მოყვარულთა საზოგადოება. „დროება“, 1887, №179, გვ. 3; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. IV, თბ., 1967, გვ. 170; მისივე, ქართველი ერის ისტორია, წ. V, თბ., 1953; თ. ჟორდანია, ქრონიკები, წ. II, ტფ., 1897, გვ. 207-213; ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები, წ. III, 1913, გვ. 10; Н. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тиф., 1931, გვ. 20; ნ. ბერძენიშვილი, ფეოდალური ურთიერთობიდან XV საუკუნეში. მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკვ. I, თბ., 1937, გვ. 65; საქართველოს ისტორია (სახელმძღვანელო), გამოც. I და II; III. Амираншвили, Убиси, Тиф., 1929, გვ. 29.

3 ნახაზები ინახება ძეგლთა დაცვის სამმართველოს არქივში, აქვე ინახება შავი ანაზომებიც [ახლა – საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო. გამომც.]

სარკმელთა საპირეები და საერთოდ მოჩუქურთმებული ზედაპირები, ნაწილი მათგანი, როგორც, მაგალითად, სამხრეთის სარკმლის საპირე, აღმოსავლეთის სარკმლის საპირე, აგრეთვე ჯვარი დასავლეთის ფასადზე. ამ ელემენტების მორთულობა თითქმის აღარ იკითხება ან ძლიერაა გადაგლეხილი.

თითქმის მთლიანადაა განადგურებული აღმოსავლეთის ფასადზე (ნახ. 3) თლილი ქვის მოპირკეთება, გადარჩენილია, მხოლოდ ქვების ქვედა რიგები. დროთა განმავლობაში მთის ფერდიდან ჩამონარეცხი მიწა თანდათან ფარავდა ეკლესიას. ახლა იგი თითქმის ერთ მესამედზე ამ ჩამონარეცხი მიწის სქელ ფენაში ზის. განსაკუთრებით მაღალია იგი დასავლეთით, სადაც შესასვლელი კარი თითქმის ერთი მესამედითაა მიწაში ჩასმული – ჩრდილოეთით კარიბჭე ძალზე მაღლაა დაფარული მიწით, ასევეა აღმოსავლეთით სადაც ახლა ადამიანი სარკმლის დონეზე დგას⁴.

ძეგლისაკენ მისასვლელი გზა დასავლეთიდანაა გაკეთებული. პირველი ფასადი, რომელიც იშლება მნახველის წინ, დასავლეთისაა (ნახ. 4). და სწორედ ის იყო, როგორც ჩანს, ყველაზე უფრო სადღესასწაულოდ შემკული. შედარებით განიერი მისასვლელი პქონდა შენობას ჩრდილოეთიდანაც, საიდანაც, როგორც ჩანს უფრო გვიან, შემდეგში მიღებული იყო ერთნაწილიანი კარიბჭე (სურ. 10). ახლა ამ კარიბჭის არსებობის გამო ძალზე ვიწრო გასასვლელია რჩება, მაგრამ მის აგებამდე ბაქანი ჩრდილოეთის ფასადის წინ საკმაოდ განიერი იყო. სამხრეთით, საიდანაც შენობა თითქმის ებჯინება მთის ფერდს, იგი ყრუა. აქედან მხოლოდ ერთი სარკმელია გაჭრილი. აღმოსავლეთით შენობის წინ საკმაოდ განიერი ბაქანია. ძლიერი ნაყარი ფენის გამო არსად არ ჩანს შენობის ცოკოლი.

ნაბახტევის ეკლესია თავისი ტიპით დარბაზული შენობაა. მისი მარტივი სწორკუთხა მოცულობა, რომელსაც ორკალთიანი სახურავი პქონია, თავდაპირველად მოკლებული იყო რაიმე სხვა ელემენტებს, და მხოლოდ შემდეგ მას, უფრო გვიან კარიბჭე მიუშენეს.

ნაბახტევის ეკლესიის გეგმა და ინტერიერი თავისი სქემით დარბაზული ეკლესიებისათვის ჩვეულებრივ, ტრადიციულ გადაწყვეტას ეთანხმება ძირითადად. შენობის მთავარ ნაწილს – ნავს – აღმოსავლეთით ერთვის არაწესიერი ფორმის ნახევარწრიული აფსიდი. სწორედ შენობის ეს ნაწილი არის მეტად თავისებური (სურ. 1). იგი თითქოს ორი ნაწილისაგან შედგება თუმცა შიგნით, თვით საკურთხეველის აფსიდის ფარგლებში, ასეთ ნაწილებად გაყოფა რაიმე ხუროთმოძღვრული ელემენტებით არ ხდება. მაგრამ თვით აფსიდის ცალკეული ელემენტების მდებარეობა ქმნის ამ დაყოფას. საკურთხეველის აფსიდის ნიშები, განლაგებულნი ჩვეულებრივ დარბაზული ეკლესიების აფსიდებში, სიმეტრიულად ცენტრალური სარკმლის ორსავე მხარეს, აქ ასიმეტრიულადაა მოთავსებული და ერთი მეორისაგანაც განსხვავდება. ჩრდილოეთის ნიში უფრო ახლოა აფსიდის მხართან და მიწის დონიდანაც უფრო დაბლა იწყება. სამხრეთისა შედარებით აღმოსავლეთითაა გაწეული და მისი დონეც რამდენადმე მაღალია ჩრდილოეთის ნიშასთან შედარებით. მაგრამ თავისებურება გადაწყვეტაში აქ აფსიდის ნავისგან გამოყოფის ხერხშია. აქ საკურთხეველის მარცხენა, ჩრდილოეთის მხარე ყრუ კედლითაა გამოყოფილი, ამ კედლის ქვედა არეში კი გაჭრილია კარი, თაღოვანი გასასვლელის სახით, რომლითაც შეიძლება მოხვედრა საკურთხეველის აფსიდის ჩრდილოეთ ნაწილში. კედლის ეს მონაკვეთი ნავის სიგანის ერთ მესამედს შეადგენს, დანარჩენი ორი მესამედი ამ კედელთან ერთ სიბრტყეში მოთავსებული კედლის მეორე მონაკვეთს შეადგენს, რომლის ქვედა არეზე მოთავსებულია განიერი, მაღალი სატრიუმფო თაღი.

სატრიუმფო თაღს თავის დროზე კანკელი პქონია. ამას მოწმობს ღრმა ბუდეები

4 რაც შეეხება ინტერიერს, იგი ნაბახტევის ეკლესიის მხატვრობის შესწავლისას და ჩამოხსნისას გაწმენდილი იყო უშუალოდ ლადო გუდიაშვილის, საქართველოს სახალხო მხატვრის ხელმძღვანელობით.

ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლების პილასტრებზე. საკურთხეველში, ამავე დროს, სარკმელი გაჭრილია ნახევარწრის გეომეტრიულ ღერძზე. ეს მაღალი თაღოვანი სარკმელია, რომლის ხერხელობი ფართოდ იშლება სიგანეზე. სარკმლის ქვემოთ ქვის დიდი ტრაპეზია მოთავსებული, რომელიც მიდგმულია ეკლესიის კედელზე, მოშენებულია მასზე. ახლა აქვე, ამ ტრაპეზის გვერდზე დგას მეორე, უფრო მომცრო ზომის მეორე ტრაპეზი – რომელიც, ყველა ნიშნით, თავის დროზე აქ არ უნდა მდგარიყო. ახლა ეს მეორე ტრაპეზი მიდგმულია კედელთან, მაგრამ უშუალოდ მასზე არ არის მიშენებული. საფიქრებელია, რომ იგი იღვა უფრო მარცხნივ, ჩრდილოეთისკენ, ნიშის მახლობლად; თუმცა ამის კვალი სქელი, გვიანი შეღესვის გამა ახლა არ ირკვევა. საკურთხევლის აფსიდი ჩვეულებისამებრ შემადგენელია ეკლესიის ნავთან შედარებით ერთი საფეხურით. შენობის განიერი, შემოკლებული პროპორციის ნავი მაღალია, იგი საბჯენი თაღებისა და პილასტრების სამი ზოლით იყოფა სამ მონაკვეთად, სამ-სამ კომპარტიმენტად (ნახ. 2, სურ. 2) – საყრდენი თაღები და პილასტრები ერთ საფეხურია, საკმაოდ ბრტყელი, ზემოთ თაღის ქუსლთან ჩვეულებრივი ტიპის ბრტყელი ბალიშისმაგვარი კაპიტელებია გაკეთებული. შენობის გრძივი კედლები დანაწევრებულია დეკორატიული თაღებით. ასეთი თაღი, როგორც ჩრდილოეთის, ისე სამხრეთის კედელზე სამ-სამია გაკეთებული. სამხრეთით, პირველ, აფსიდისკენ მიმართულ თაღში – გაჭრილია თაღოვანი სარკმელი – იგი ეკლესიის ინტერიერში მდგომი მაყურებლისთვის მაღლაა მნიშვნელოვნად გაჭრილი, გარედან კი ადამიანი დანაყარი მიწის გამა თითქოს მასთან ერთ დონეზე დგას. დანარჩენი ორი თაღი ყრუა, სწორედ ამ თაღებში იყო მოთავსებული ნაბახტევის მაშენებელთა, ქტიტორთა პორტრეტები, რომელნიც ჩამოხსნილია და ჩამოტანილია თბილისში. მოპირდაპირე, ჩრდილოეთის კედელში განთავსებულია ეკლესიაში შესასვლელი კარი და სარკმელი. სარკმელი მოთავსებულია საკურთხევლის გვერდზე მოთავსებულ პირველ თაღში, კარი კი ცენტრალურში. სარკმელი და კარი ორივე თაღოვანია – კარი კი გარედან სწორკუთხაა. ეს კარგად ჩანს მიუხედავად მიშენებული კარიბჭისა, რომელიც გარედან ფარავს შესასვლელის პორტალის მოჩუქურთმებულ საპირებს.

დასავლეთის კედელში (სურ. 3) მოთავსებულია მთავარი შესასვლელი კარი, იგი კედლის ცენტრალურ ღერძზეა გაჭრილი, და შიგნიდან თაღოვანია⁵. ზევით კი მოთავსებულია ორი ისრისებური მოხაზულობის მქონე თაღის ზედა ნაწილში ორი პატარა სარკმელი, რომელნიც ფასადზე მრგვალია. შენობის ინტერიერი მთლიანად თლილი ქვითაა მოპირკეთებული. ეს საკმაოდ დიდი ზომის კარგად გათლილი და კარგად მორგებული ქვებია. ყურადღებას იპყრობს წყობაში აგურის გამოყენების ხერხიც. აგურის საღტე-ზოლი გასდევს შენობის მთელ პერიმეტრს, აღმოსავლეთის ნაწილის გამოკლებით, სამივე კედელზე – სამხრეთით, ჩრდილოეთით და დასავლეთით. ეს საღტე-ზოლი თაღის ქუსლის დონეზეა მოთავსებული. ამ ზოლზეა შემორჩენილი ფრესკული მხატვრობის ფრაგმენტები, ორნამენტული ზოლის სახით⁶.

თავისებურად თავისუფალია არასისტემური წყობა საკურთხევლის აფსიდის კონქისა, რაც გამოწვეულია თვით კონქის არასიმეტრიული მოხაზულობით. ქვა ერთი ტონისაა – რუხი მოყვითალო. ეკლესიის ნავს გარს უვლის საკმაოდ განიერი ქვის საფეხური. განსაკუთრებით განიერია საფეხური გრძივი კედლების გასწვრივ, ეკლესიის იატაკი ახლა მიწისაა.

ეკლესიასთან გვიან მიდგმული კარიბჭე ინტერიერში მარტივ სწორკუთხა სათავსოს წარმოადგენს. თავის დროზე მისი სამივე კედელი ღია თაღებით იყო გახსნილი, ახლა კი ისინი ამოშენებულია, დასავლეთისა და აღმოსავლეთისა მთლიანად, ჩრდილოეთისაში

5 ახლა ეს კარი გარედან ამოშენებულია თლილი ქვის დიდი ბლოკებით.

6 ორნამენტული ფრესკული მოხატულობის ფრაგმენტებია შემორჩენილი დასავლეთისა, სამხრეთის და ჩრდილოეთის სარკმლების წითხლებზე და თაღოვან მონაკვეთებზეც.

კი დატოვებულია სწორკუთხა შესასვლელი. გადახურვა აქ კამარულია. კამარა ბრტყელი არაწესიერი მოხაზულობისაა – გადასვლა კვადრატიდან წრეზე მარტივი, კუთხით დაყენებული ქვების საშუალებით ხდება. შიგნით შენობა უხეშად დამუშავებული ფლეთილი ქვისაა.

მხატვრობის ფრაგმენტები ეკლესიაში ძირითადად შემორჩენილია საკუროთხევლის აფსიდში და მცირე ნარჩენები გვაქვს აგრეთვე დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზეც. საკუროთხევლის აფსიდში კარგადაა გადარჩენილი მთელი კომპოზიციები. მშვენივრად შეინახა ჩვენ დრომდე საღებავები, რომელთაც მშვენივრად შეინარჩუნეს თავისი ელვარება და ინტენსიურობა.

როგორც აღვნიშნეთ, შენობას მაყურებელი დასავლეთიდან უახლოვდება (ნახ. 4). ეს საკმაოდ განიერი, ფრონტონით დასრულებული სიბრტყეა. ფასადის ღერძზე მოთავსებულია შესასვლელი კარის პორტალი (სურ. 4, 5), იგი თავისებურადაა გადაწყვეტილი. წყობის თაღოვანი მონაკვეთი კედელთან ერთ სიბრტყეშია მოთავსებული. ხოლო პილასტრებს შეადგენენ სხვადასხვა ხასიათისა და სიგანის მოჩუქურთმებული ფრაგმენტები. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს საიდანაც სხვა ადგილიდან მოტანილი და ამ შემთხვევისათვის გამოყენებული ფრაგმენტებია.

პორტალის მარცხნივ, ჩრდილოეთისკენ მოთავსებულია თავისებური დეკორატიული ჯვრების გამოსახულებანი. ეს გამოსახულებანი ორ ქვაზეა ამოჭრილი. ჯვრები ორნამენტული ხასიათისაა – ჯვრის მკლავები არათანაბარი მოძრაობით მოხაზული საწნავი ლენტითაა შედგენილი, ნახატი როგორღაც დუნე და დაუსრულებელია და სრული ხელოსნურობის იერს ატარებს. საწნავი ლენტი მოკლებულია ღარებს და მსხვილ მარტივ ლილვს წარმოადგენს. ქვედა მკლავები ჯვრებისა წაგრძელებულია. ნახატი რელიეფურია ქვის ზედაპირის მიმართ.

პორტალს ზემოთ, კედლის მთელ სიბრტყეზე გადაშლილია დიდი დეკორატიული ჯვარი (სურ. 6), რომლის ჰორიზონტალური მკლავები ფართოდაა გადაშლილი. ჯვრის სიგანე ძალიან მცირეა – მოჩუქურთმებული ზედაპირი ამობურცულია და შემკულია სხვადასხვა, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი (ხასიათით, ნახატი) სახეებით. ჯვრის მკლავების ბოლოები დამუშავებულია თავისებურად – ჯვრის განივ მკლავებს შორის მოთავსებულია მრგვალი სარკმლების ხერცელობები შემოვლებული განიერი, უხეშად შესრულებული გრეხილებით. ამ ფასადზე შედარებით კარგადაა გადარჩენილი კედლის წყობა. მოსაპირკეთებელი ქვა იგივეა, რაც ინტერიერში – რუხი მოყვითალო ფერისა – წყობის ხასიათი ირეგულარულია – ჰორიზონტალური რიგები ყოველთვის არაა დაცული; ხშირად დიდი ზომის ქვებთან მცირე არაწესიერი ფორმის კვადრები ჩაჩხერილი – კვადრების წიბოები ყოველთვის არაა ვერტიკალური და ჰორიზონტალური, არამედ მრავალ შემთხვევაში დაირიბებული. ყოველივე ეს თავისებურ ხასიათს, იერს ანიჭებს კედლის ზედაპირს, კედლის წყობას, რომელიც გვიანდელი ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი⁷ – დასავლეთის ფასადზე მოთავსებულია კიდევ ერთი მეტად საინტერესო დეტალი. ეს არის მრგვალი როზეტი (სურ. 7), რომელსაც მეტად თავისებური ხასიათის ჩუქურთმა ამკობს. როზეტი რელიეფურია კედლის ზედაპირის მიმართ, მის მოჩუქურთმებულ საპირეს გლუვი ლილვი საზღვრავს.

ამ როზეტის ჩუქურთმა⁸ თავისი ხასიათით ქართული ჩუქურთმის სრულ გადაგვარებას მოწმობს. დარღვეულია ნახატის შექმნის ტრადიცია – საწნავი ლენტი უღონოა – ჩვენს წინაშეა სრულიად დაბალი ხელობის ნიმუში, რომელიც დიდი ტრადიციების დაქვეითების აშკარა მოწმეა. ჯვრის ზედაპირი შემკულია რამდენადმე უფრო წესიერად შესრულებული მოტივებით – ეს ერთ შემთხვევაში წრეების ხლართია – მეორე შემთხვევაში წრეებისა და რომბების შეხამება – განივი მკლავის ფარგლებში ნახატი

7 გავიხსენოთ XIII ს-ის II ნახევრის აბელია, XIII ს-ის მიწურულის ლიხაური და სხვა.

8 ჩუქურთმა და როზეტიც თვით ძეგლის თანადროულია, მისი ორგანული ნაწილია.

ისეა გადაგლესილი, რომ აღარ ირკვევა. ჩრდილოეთის კარის მორთულობა კარიბჭის მინაშენის წყალობით ახლა აღარ ირკვევა, აქა-იქ ძლივს შეიმჩნევა ნახატის ხასიათი.

თითქმის სრულიად გადაგლესილია დროთა განმავლობაში აღმოსავლეთისა და სამხრეთის სარკმლების სარკმელთა (სურ. 8) მოჩუქურთმება. საპირები აქ ორივე შემთხვევაში უწყვეტი ლილვებითაა შემოხაზული – თაღის ქუსლებთან და ქვემოთ კუთხეებში აღარ არის გაკეთებული თაღის იმპოსტები და კუთხის ქვები. საინტერესოა, რომ მომხარჩობელი ლილვები სრულიად გლუვია – მაგრამ რელიეფურია, კედლის ზედაპირთან შედარებით. მაგრამ სპეციალური საფეხური, საფუძველი აღარ გვაქვს.

კარნიზი, რომლის ფრაგმენტებიც გადარჩენილია სამხრეთის ფასადზე (სურ. 9) სადა ფორმისაა. პროფილს აქ ბრტყელი წრეთარგი შეადგენს, რომელიც ზემოთ, როგორც ბუნდოვნად, გაურკვევლად გადადის თაროში, ქვემოთ კი – ლილვში. დამახასიათებელია წრეთარგის დახრის კუთხე კედელთან შედარებით. ასეთი კუთხე თითქმის აღარ არსებობს, წრეთარგი თითქმის ვერტიკალურია და განაგრძობს კედლის მიმართულებას, რაც შეეხება კედლის წყობას და მასალას ისინი სხვა ფასადებზეც ისეთივეა, როგორც დასავლეთისაზე. აღსანიშნავია, რომ განსაკუთრებით დიდი ზომის ქვები მოთავსებულია ფასადებზე წყობის ქვედა რიგებში. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს აღმოსავლეთით და ნაწილობრივ ჩრდილოეთითაც.

საინტერესოა, რომ გარედან ნაბახტევის ეკლესიის აფსიდი სწორკუთხა კი არ არის, არამედ, შვიდწახნაგოვანია და ამრიგად შვერილ აფსიდიან ძეგლთა ჯგუფს უკავშირდება.

ნაბახტევის ეკლესია არ ატარებს განახლებისა და რემონტების კვალს. შენობაში ყველაფერი თითქოს თავდაპირველი სახითაა შენახული. დაზიანებანი ამის გამო განსაკუთრებით თვალში საცემია.

ნაბახტევის ეკლესია, არ არის აზიდული, მაღალი პროპორციისა. განიერი ნავი საკმაოდ ბრტყელი ფრონტონებით დამოკლებული პროპორციისაა, რითაც ძეგლი მომწიფებული შუა საუკუნეების განვითარების გვიანდელი ეტაპის ძეგლებს უკავშირდება. როგორც ცნობილია, ეს ტენდენცია, მიუხედავად განვითარების არასწორხაზობრივობისა, მაინც დაისახა და XIII საუკუნის დასასრულისთვის გარკვევით იჩინა თავი. ასეთი პროპორცია ნავისა ახასიათებს XIII საუკუნის დასასრულის ძეგლს ყორანთას⁹, XIV საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლს ნათლისმცემელს – დაბის დარბაზულ ეკლესიას¹⁰ ბორჯომის მახლობლად. უფრო გვიან ასეთი დამოკლებული პროპორციის დარბაზული ეკლესიები ვიცით წყარძაში¹¹ (XIII ს-ის მიწურული) და აგრეთვე ბევრად გვიანდელი – XV-XVI საუკუნეებით დათარიღებულ სადგერის ეკლესიაში¹². ეკლესიის ინტერიერში გრძივი კედლების დაყოფა დეკორაციული თაღებით – საუკუნეების მანძილზე გაერცვლებული ხერხია და მას იშვიათად შედარებით მომწიფებულ შუა საუკუნეების განვითარების გვიანდელ ეტაპზეც ვხვდებით. ასეა დანაწევრებული გრძივი კედლები სწორედ ზემოთ უკვე ნახსენებ დაბის ეკლესიაშიც¹³, რომელიც 1333 წლით თარიღდება.

განივი დამჯდარი პროპორციები შენობისა იგრძნობა გარედანაც – შედარებით კარგად შენახულ დასავლეთის ფასადზე ეს მკვეთრად ჩანს – აქ ფასადი სიგანეზეა განვითარებული – იგი დამჯდარია, მოკლებული აზიდულობას, ფრონტონის კალთები დამრეცია. ეს ის ნიშნებია, რომელნიც კვლავ დამახასიათებელია მომწიფებული შუა საუკუნეების გვიანდელი ეტაპის ძეგლებისათვის; ასეთია ფასადთა ხასიათი არა

9 ი. გომელაური, ყორანთა შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ძეგლი, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, №3, 1966, გვ. 260-280.

10 P. Шмерлинг, Постройка Моларет-ухуцеса царя Георгия Блистательного в сел. Даба Боржомского рай-она. ქართული ხელაწილება, 2, 1942, გვ. 111-122.

11 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 177, სურ. 49, გვ. 178, სურ. 50.

12 იქვე, გვ. 198, სურ. 70.

13 P. Шмерлинг, Постройка Моларет-ухуцеса...

მარტო დარბაზულ ეკლესიებში, არამედ დიდ გუმბათიან ტაძრებშიც – საფარში¹⁴ ზარზმაში¹⁵. როგორც ცნობილია, ტენდენცია ფასადების პროპორციების დადაბლებისა, დამჯდარობისა ისახება უკვე XIII საუკუნის ნახევრიდან (ერთაწმინდა¹⁶) და შემდეგ თანდათან უფრო იჩენს თავს.

როგორც ზემოთ აღწერისას აღინიშნა, ძველის ინტერიერი თავისი სქემით დარბაზული ეკლესიებისათვის ჩვეულებრივ, ტრადიციულ გადაწყვეტას იძლევა – მაგრამ აქ ტრადიციული ხუროთმოძღვრული ფორმები ისეთი თავისებურებებითაა აღბეჭდილი, რომელნიც სრულიად გარკვეულ ინდივიდუალობას ანიჭებს შენობას. აქ ლაპარაკია აფსიდის გადაწყვეტაზე – მის ხასიათზე. ძველებთან შედარებამ გვაჩვენა, რომ ანალოგიური გადაწყვეტა უცნობია თითქოს ქართული დარბაზული ძეგლებისათვის, საერთოდ ჩვენ ვერცერთი მიხსლოვებული ანალოგიაც ვერ ვნახეთ ნაბახტევის ეკლესიის აღმოსავლეთის, ნავისა და საკურთხევლის გამყოფი კედლის გადაწყვეტისათვის, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ – სხვა ხუროთმოძღვრული ელემენტების ანალიზის საფუძველზე შენობა მომწიფებული შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გვიანდელ ეტაპზე, სახელდობრ XIV საუკუნის დასასრულზე ადრე არ უნდა იყოს შექმნილი. ამას ეთანხმება ძველის ფრესკულ მხატვრობასთან დაკავშირებული ისტორიული ცნობებიც – ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი¹⁷. ეს ის დროა ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარებაში, როდესაც შეირყა მრავალი ადრინდელი ურდვევი ტრადიცია, როდესაც გვაქვს მთელი რიგი ულოგიკო, გაუმართლებელი გადაწყვეტებისა, როდესაც ხშირად პრიმიტიულად, გაუგებრად გადმოაქვთ გამარტივებული სახით ადრინდელი ფორმები. აქ, როგორც ჩანს, შეგვიძლია გავიხსენოთ ისეთი მაგალითები, როგორიც არის, მაგალითად, მღვიმევის ეკლესიის ინტერიერში სრულიად გაუმართლებლად და გაუგებრად დატოვებული ნაწილები, ძველი, როგორც ჩანს თავდაპირველად სხვა გეგმით წამოწყებული შენობისა – ნაწილები, რომლითაც ხუროთმოძღვარი ცდილობს შეიტანოს ახალი შენობის ორგანიზაციაში – საფარის, ზარზმის ეკლესიის პატრონიკენი¹⁸ მოკლებული იატაკს და, ამრიგად, სრულიად მოცლილი რაიმე აზრს და სხვა. ნაბახტევიში ასეთი გადაწყვეტა საკურთხევლის აფსიდისა, საფიქრელია, უნდა აიხსნას ფუნქციური მოსაზრებების საფუძველზე რომელიც უნდა გადაეჭრა – ხუროთმოძღვარს – დამხმარე სათავსოს, კუთხის ოთახის უქონლობა მარტივ დარბაზულ ეკლესიაში სირთულეს წარმოადგენდა ლიტურგიული წესების შესრულებისას – როგორც ჩანს, ხუროთმოძღვარი ცდილობდა რა გამოეყო საკურთხევლის აფსიდის ერთი მონაკვეთი როგორც დამხმარე, კუთხის ოთახი, ხელმძღვანელობდა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში საკმაოდ ცნობილ, და კიდევაც გავრცელებული ორნავიანი ეკლესიების ტიპით – ასეთი ეკლესიები ცნობილია უძველესი დროიდან – ტაბაკინი, რომელიც ადრინდელ ხანასთანაა დაკავშირებული (როგორც ჩანს, იგი X ს. უნდა უკავშირდებოდეს), მღვიმევი (XIII ს-ის II ნახევარი)¹⁹,

14 ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 72-73.

15 იქვე, 100-103

16 ი. გომელაური, ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, მოხსენების თეზისები, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XV სამეცნიერო სესია [იხ. ახლა: ი. გომელაური, ერთაწმინდა, 1976. გამომც.].

17 როგორც ირკვევა, ძველის ფრესკული მხატვრობის შესწავლის შედეგად, ეს უკანასკნელი უნდა იყოს შექმნილი სწორედ XIV ს. მიწურულს – ამას მოწმობს როგორც აქ მოცემული ისტორიული პირების ვინაობა, ისე თვით მხატვრობის სტილისტური ანალიზი. იხ. ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის ეკლესიის მოხატულობა, მოხსენება. ი. გომელაური, მღვიმევის ტაძარი, მოხსენების თეზისები [მოგვიანებით ი. ლორთქიფანიძემ მხატვრობის ქრონოლოგიური ჩარჩოები 1412-1431 წლებით განსაზღვრა: ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973, გვ. 17. გამომც.].

18 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება..., გვ. 68-69.

19 ი. გომელაური, მღვიმევი, XIII ს. ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლი, მოხსენების თეზისები [იხ. ასევე: ი. გომელაური, მღვიმევი, თბ., 1982, გამომც.].



ქვემო წერაქვი – კვლავ XIII საუკუნესთან დაკავშირებული ძეგლი და სხვა.

ნაბახტევის ხუროთმოძღვარი ხელმძღვანელობს თითქოს სწორედ ამ ორნავიანი ეკლესიების ტიპით, მაგრამ პრიმიტიულად, ხელოსნურად ამარტივებს მათ – ეკლესიის ფართე ნაწიში აღარ გვაქვს ორნავიანი ეკლესიების გამყოფი დია თაღები, დაყრდნობილი სვეტებზე, როგორც მაგალითად ტაბაკინში, მღვიმეში, ქვემო წერაქვიში – და არც საკურთხევლის აფსიდის გამოყოფა დიდი და მცირე ნაგებობის შესაბამისად – ასეთი გზით მიღებული ამორფული ხასიათის აფსიდი – ულოგიკო მოხაზულობისა – თითქოს ორნავიანი ეკლესიის აღმოსავლეთის მონაკვეთის გადაწყვეტის რუდიმენტს წარმოადგენს. ხუროთმოძღვარი არ დრეკება, მას არ აწუხებს ნავისა და საკურთხევლის გამყოფი კედლის გადაწყვეტაც – ეს ნაწილი შენობისა სრულიად ულოგიკოდ გამოიყურება სხვა მხრივ. სიმეტრიულად რიტმულად გადაწყვეტილ ნავთან მიმართებით – სადაც გრძივი კედლების თაღები და თავის დროზე არსებული საყრდენი თაღები ქმნიდნენ ამ სიმეტრიულ რიტმულობას; ეს ულოგიკო, თითქოს ყავარჯენზე შემდგარი, ნაწილი შენობისა – სრულიად გამოთიშულია შენობის მთელი სქემიდან, არაბუნებრივ, უსიამოვნო იერს ანიჭებს მთელ ინტერიერს – და გარკვევით დაბალი გემოვნების, ხელოსნურ ნახელავად აქცევს შენობას. გემოვნების ნაკლებობა, ხელოსნურობა იგრძნობა ინტერიერის სხვა ნაწილებშიც – ასეთია ნიშების ასიმეტრიული მოთავსება საკურთხევლის სარკმლის მარჯვნივა და მარცხნივ. გემოვნების ნაკლებობაზე, ხელოსნურობაზე მიგვითითებს პატარა, ინტერიერის ხასიათისათვის შეუფერებელი დასავლეთის სარკმლები თავისი უშნო ისრული ზედა მონაკვეთებით; დაბალი ხელობის მოწმეა თაღების არათანაბარი სიგანე გრძივ კედლებზე – ეს არათანაბარი ზომები, აქ რაიმე კანონზომიერებას როდი ემორჩილება, ყველა თაღი აქ პილასტრებისა და თაღების სიგანის სხვადასხვაობის ხარჯზე მერყეობს საერთოდ – მთელი სქემა თაღებისა, როგორღაც მინგრეული, არამყარი სისტემის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

საინტერესოა თვით ნიშების ფორმაც ისინი ზემოთ დავიწროვებულია – ასეთი ხერხი ნიშების ზემოთ შევიწროვებისა ცნობილია აღნიშნულ დროს, შევიწროვებული ნიშები გვაქვს უფრო ადრეც. მაგალითად აბელიის ეკლესიაში²⁰ – რაჭის ძეგლებში და სხვა. . .

რაც შეეხება თვით ხერხს თაღოვანი ნიშების მოთავსებისა საკურთხევლის აფსიდში, იგი ფართოდ გავრცელებული ხერხია მომწიფებული შუა საუკუნეების დარბაზულ ეკლესიებში. ასეთი ძეგლები მრავალი შეიძლება დავასახელოთ – XI საუკუნის ხცისი²¹, XIII საუკუნის მიწურულის ყორანთა²², XIV საუკუნის დაბა²³ და სხვა. XIII საუკუნის დიდი ეკლესია ქობერში²⁴, აბელია 1250-59 წლები²⁵.

თავისებურად საინტერესო სურათს გვაძლევს შენობის ფასადების განხილვაც. პირველივე შთაბეჭდილებაა, რომ ძეგლის გარეგანი სახე ლაკონიური და სადაა. გარკვეული დეკორატიული აქცენტები კარ-სარკმელთა საპირეების სახით მხოლოდ მსუბუქი აქცენტების ხასიათს იძენენ ფასადთა სიბრტყეებზე. ნაბახტევის ეკლესია უკვე სავსებით იმ ტენდენციის სრული განვითარების გამოსახულებაა, იმ გარდატეხის გამოსახულება, რომელმაც თავი იჩინა მომწიფებული შუა საუკუნეების ძეგლთა დეკორის კონცეფციაში უკვე XIII საუკუნიდან და რამდენადმე უფრო ადრეც. ამის მომასწავებელი იყო ფასადების განტვირთვა ჭარბი სამკაულებისაგან, დეკორატიული

20 ი. გომელაური, ხუროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ აბელიაში, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, №1, 1968, გვ. 255-274.

21 P. Шмерлинг, Древний Цвимоетский храм близ сел. Хциси, ქართული ხელოვნება, №4, 1955, გვ. 139-168.

22 ი. გომელაური, ყორანთა შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ძეგლი...

23 P. Шмерлинг, Постройка Моларет-ухуцеса...

24 Егназарян, Памятники культуры Алавердского района. Путеводитель, Ереван, 1952.

25 ი. გომელაური, ხუროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ აბელიაში...

თაღებისაგან, საერთოდ დეკორატიულ ფორმათა გამარტივება. აღნიშნული პროცესი მრავალფეროვანი, წინააღმდეგობებით სავსე და რთული იყო. ამ გარდატეხის გამოვლინებას წარმოადგენდა ძველი ფორმების რღვევა და ახლის შექმნა, ახლის ძიება. ახალი ფორმები ამ დროს ხშირად არა მარტო შორს იყო სრულყოფისაგან, არამედ ბევრი მათგანი უპერსპექტივოც, უღლეურიც გამოდგა. მაგალითად, ერთაწმინდისა და თბილისის „მეტეხთა“ ეკლესიებში ფასადთა სწორკუთხა დეკორატიული მოხარჩოებანი. ამ დროს, ძველის რღვევისა და ახლის ჩამოყალიბების დროს, როგორც ცნობილია, თავი იჩინეს რემინისცენციებმაც. გახშირდა უძველესი დროიდან გავრცელებული მხატვრული ფორმებისა და ხერხების გამოყენება, სესხება, რასაც თან სდევდა მრავალ შემთხვევაში უკანასკნელთა მექანიკური, ახალ პირობებში გაუაზრებელი, შეუთანხმებელი გადმოტანა. ნაბახტევი ამ პროცესების, ამ გარდატეხის უკვე მკვეთრი გამოვლინებაა. ძველის მხატვრულ სახეში აღნიშნული ხანისთვის დამახასიათებელი ნიშნები მკვეთრად ჩანს.

როგორია აბელიის ეკლესიაში გამოყენებული ცალკეული ხუროთმოძღვრული ფორმები? ნაბახტევის კარნიზი მთელი თავისი ხასიათით სწორედ მომწიფებული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების განვითარების გვიანდელი ეტაპისთვისაა ტიპიური. შეიძლება ითქვას, რომ კარნიზის ასეთი პროფილი, წრეთარგი თაროსა და ლილვს შორის, მოყოლებული XII-XIII საუკუნეების მიჯნიდან მომწიფებული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებაში ყველაზე უფრო ფართოდ გავრცელებული და საყვარელი სახეა კარნიზისა. ნაბახტევის კარნიზი არ არის შემკული და ეს მნიშვნელოვანი გარემოებაა. როგორც ახლა მტკიცეა და დღეინი, შეუმკველი სადა კარნიზები ქართულ ხუროთმოძღვრებაში გავრცელებას პოულობს მხოლოდ XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მანამდე კი ისინი, როგორც წესი, მოჩუქურთმებულია²⁶. ამრიგად, ამ ნიშნითაც ნაბახტევი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გვიანდელ ეტაპს უკავშირდება. მტკიცედ აკავშირებს მასთან და, კერძოდ, მის გვიანა ხანასთან, სახელდობრ, XIV საუკუნესთან, მის მიწურულთან კარნიზის პროფილის ხასიათი – წრეთარგის თითქმის ვერტიკალური მდგომარეობა კედლის სიბრტყის მიმართ.

XIII საუკუნის პირველი ნახევრის აბელიაში წრეთარგის ქანობი ჯერ კიდევ ძლიერია – იგი კლებულობს XIII საუკუნის მიწურულისა და XIII და XIV საუკუნეების მიჯნის ყორანთაში, ხოლო ნაბახტევი თითქმის მთლიანად ვერტიკალურია.

ნაბახტევის ეკლესიის ოსტატის მიერ მეორე, აღნიშნული დროიდან ფართოდ გავრცელებული ფორმის გამოყენების მაგალითია სარკმელთა მოხარჩოებანიც, ნაბახტევის სარკმელთა საპირეები სწორედ იმ სქემას ეთანხმებიან, რომელიც გავრცელებას პოულობს XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან დარომელშიც მომაჩარჩოებელი ელემენტები უწყვეტად უვლიან გარს სარკმლის ხერხელობს იმპოსტებისა და ბაზისების გარეშე. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ნაბახტევის ეკლესიის აგების ხანისათვის, ე. ი. XIV საუკუნისთვის გავრცელებას პოულობს ძირითადად სწორედ ეს სქემა – აღსანიშნავია ისიც, რომ ნაბახტევის ეკლესიაში ყველა საპირე და მოხარჩოება რელიეფურია – ამ მხრივ ნაბახტევის ოსტატი ძველ ტრადიციას იცავს. როგორც ცნობილია, აღნიშნულ დროს თანდათან ფართო გავრცელებას პოულობს, ადრე მხოლოდ გამონაკლისის სახით ცნობილი ხერხი საპირეებისა და ყველა დეკორატიული ელემენტის (ლილვების, გრეხილების) კედლის სიღრმეში ჩაღრმავებისა. უკანასკნელი წამყვანიც ხდება, მაგრამ სწორედ ამ დროს, XIII საუკუნის დასასრულს და XIV საუკუნეში მაინც განაგრძობს არსებობას რელიეფური პროფილიც. ისე რომ, ამ მხრივ ნაბახტევი რაიმე ანომალიურ მოვლენას არ წარმოადგენს – რელიეფურია ნაწილობრივ, მაგალითად, საფარაში (XIII ს-ის მიწურული) მომაჩარჩოებელი დეკორატიული ელემენტები (დასავლეთის

26 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 80; მისივე, მაღალანთ ეკლესია, ქართული ხელოვნება, 5, 1959, გვ. 212.

სარკმელი²⁷, ქარზამეთის პორტალის მოჩარჩოება²⁸ და სხვა. განსაკუთრებულ საინტერესოა ნაბახტევში დასავლეთის ფასადის დიდი დეკორატიული ჯვარი – ამ ჯვარს, როგორც ვთქვით, კედლის ცენტრალური მონაკვეთი უჭირავს, იგი ფართოდაა გადაშლილი კედლის სიბრტყეზე, დომინირებულა მთელ მორთულობაში. იგი ძირითადი დეკორატიული მახვილია არა მარტო დასავლეთის ფასადის, არამედ მთელი შენობის მორთულობაშიც. აღნიშნული მოტივი მორთულობისა, რომელიც უკვე XIII ს. პირველ ნახევარში იწყებს არსებობას – ბეთანიის²⁹, ქვათახევის³⁰, ფიტარეთის³¹, წოდურდაშენის, ერთაწმინდის³², დიდი დეკორატიული ჯვრები შეწყვილებულ სარკმლებს შორის. უფრო გვიან, XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეს ჯვარი თითქმის განთავისუფლებულია ამ, შეწყვილებული სარკმლების კომპოზიციისგან. ჯვარი როგორც დამოუკიდებელი დეკორატიული ელემენტი ჩნდება ფასადთა მორთულობაში. ასეთია დიდი დეკორატიული ჯვრები საფარაში³³, ხარზმაში³⁴, წყორძაში³⁵ და სხვა. მაგრამ თუ საფარაში, ხარზმაში, წყორძაში – დეკორატიული ჯვრები, მნიშვნელოვანია თავისი სიდიდით, მასიურობით; თუ პირველ ორში ისინი მშვენივრადაა შეთანხმებული კედლის სიბრტყეს, ფასადის ხასიათს – ნაბახტევში კვლავ ხელისნის ნახელავი გვაქვს თვალწინ. ნაბახტევის ოსტატი იღებს კარგად ცნობილ მოტივს მორთულობისას, დეკორატიულ ჯვარს – მაგრამ არც მოხაზულობით, არც პროპორციით, არც მორთულობით, ნაბახტევში არ შეიძლება ლაპარაკი შემოქმედებაზე, მხატვრულობაზე – ჯვარი როგორც დაცურავს კედლის ზედაპირზე; მისი მკლავები არ არის დიფერენცირებული სიგრძის მხრივ – რაც ტექტონიკურობას აკლავს მთელ კომპოზიციას; მკლავების სიგანე მცირეა – მოჩუქურთმებული ზედაპირები იმდენად ვიწროა, რომ ხასიათი შედარებით მალეა მოთავსებული მკლავების ჩუქურთმისა სრულიად იკარგება, ჩუქურთმის აღქმა შეუძლებელია – მთელი სახე მიჩქმალული გამოდის. ხისტი, ვიწრო მკლავები ჯვრისა მშრალი და უძღურია, ამის გარდა, ჯვრის გამოსახულება უახლოვდებულ-გაჭიმული ჩანს.

ამრიგად, ნაბახტევის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების განხილვა საინტერესო სურათს გვაძლევს. ხუროთმოძღვრულ-ისტორიული ანალიზის საფუძველზე ძეგლის აგება შეიძლება დაუკავშირდეს XIV საუკუნეს, კერძოდ, მის მიწურულს, როდესაც შექმნილია ძეგლის მხატვრობაც – ამაზე მიგვიბრუნებს მრავალი სტილისტური ნიშანი, როგორიცაა კარნიზის პროფილის ხასიათი, უწყვეტი საპირეები, კედლის წყობის ხასიათი.

ნაბახტევი ინტერიერის თავისებური გადაწყვეტის წყალობით წარმოადგენს ინდივიდუალური ფიზიონომიის მქონე შენობას – მჭიდროდ დაკავშირებულს, ამავე დროს, მისი აგების ხანასთან. ხუროთმოძღვრული ძეგლის შესწავლა სოფელ ნაბახტევში თავისებურად ამდიდრებს ჩვენ წარმოდგენას აღნიშნული ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ. იგი გარკვეულ დასაყრდენს ქმნის ცალკეული სპეციალური საკითხების, ცალკეული სტილისტური ნიშნების ხასიათთან დაკავშირებული საკითხების დასაზუსტებლად, რაც მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ აღნიშნული ხანით დათარიღებული ძეგლების რაოდენობა არც თუ ისე დიდია.

27 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება...

28 ც. გაბაშვილი, პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბ., 1955, გვ. 36, ტაბ. 48-49.

29 Н. П. Северов, Памятники грузинского зодчества, М., 1947.

30 იქვე.

31 Г. Н. Чубинашвили, К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, ქართული ხელოვნება, 3, 1955, გვ. 191-200.

32 ი. გომელაური, ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, მოხსენების თეზისები...

33 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 37, 73, სურ. 10, ტაბ. 8₂.

34 იქვე, გვ. 101-102 სურ. 32, ტაბ. 38₂, 40₁, 41, 42₂.

35 იქვე, გვ. 178-179, სურ. 50, ტაბ. 87.

Ina Gomerauli Architecture of Nabakhtevi Church

Church of the village Nabakhtevi (hist. Inner Katli, eastern Georgia) is a largish single-nave church. Although it is severely damaged (naos vault is fallen down, for the greatest part cornices are missing, as well as the major part of the east façade facing, ornamentation is damaged in many places), its initial appearance can be reconstructed; likewise, it is ascertained that the north porch (initially it was open by the arches from three sides) was added somewhat later.

Composition of the church is simple – a rectangular naos with the blind arches on the longitudinal (three – on each) and west (two) walls, two doors (west and north) – rectangular in the exterior and arched in the interior, four windows (one – in the east part of each longitudinal wall and two – in the west wall; fifth window is in the chancel). Most peculiar is the plan layout of the east part – irregular semicircular apse is separated from the naos by a wall, north part of which is blind and south one – open by a wide arch (in the past, a chancel-barrier was installed in the arch); the chancel is flanked by two niches arranged asymmetrically, on different levels; the apse is inscribed into a heptahedron. Both in the interior and exterior, the church is faced with the hewn stone, but on the level of the arch springer, a brick band is laid all around the naos; in the lowest part of the walls a step for sitting is arranged. Among the facades, distinguished is the decoration of the west façade (main access road to the church is from this side) – the portal is supplied with the arch embedded in the wall surface and pilasters composed of diverse details with the images of Crosses, ornamented rosette and, what is important, big ornamented Cross. Ornamentation on the framing of the east and south windows is severely deteriorated, but it can be seen that they were framed with plain shafts, without imposts and bases. The cornice is also plain.

Squat proportions of the church, shape of the window framings and of the cornice, treatment of the ornamentation – all point to the stage in the history of Georgian architecture, which started in the second half of the 13th c. Big Cross, unconnected with the windows also emerged at that time (in the churches on the turn of the 12th c. to the 13th c., more frequently, the Cross is placed in-between the windows). At the same time, the Cross is no longer as expressive, as in the examples of the 13th c. to the 14th c. (e.g., Sapara, Zarzma, Tskordza), implying mechanical, non-masterly repetition of the motif, which is, generally, characteristic of Nabakhtevi church. Accordingly, the latter should rather be one of the rare monuments of late 14th c., which is also confirmed by the painted donor portraits in the church interior.

As for the general composition of the chancel, it seems likely to be preconditioned by the need in pastophories, while its plan layout proper, can, presumably, be traced to the two-aisled churches, in which at the end of the aisle (more frequently, the north one) a pastophory is asymmetrically located.



სურ. 1. ინტერიერი, ხედი აღმოსავლეთისაკენ



სურ. 2. ინტერიერი, ჩრდილოეთი კედელი



სურ. 3. ინტერიერი, დასავლეთი კედელი



სურ. 4. დასავლეთი ფასადი, პორტალი



სურ. 5. დასავლეთი ფასადი, პორტალის
ფრაგმენტი



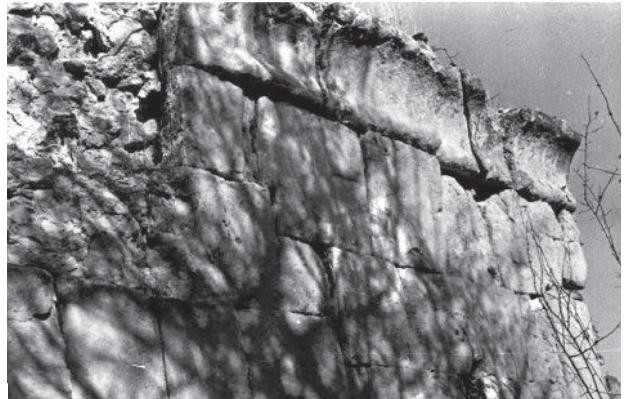
სურ. 6. დასავლეთი ფასადი, ჯვარი



სურ. 7. დასავლეთი ფასადი, როზეტი



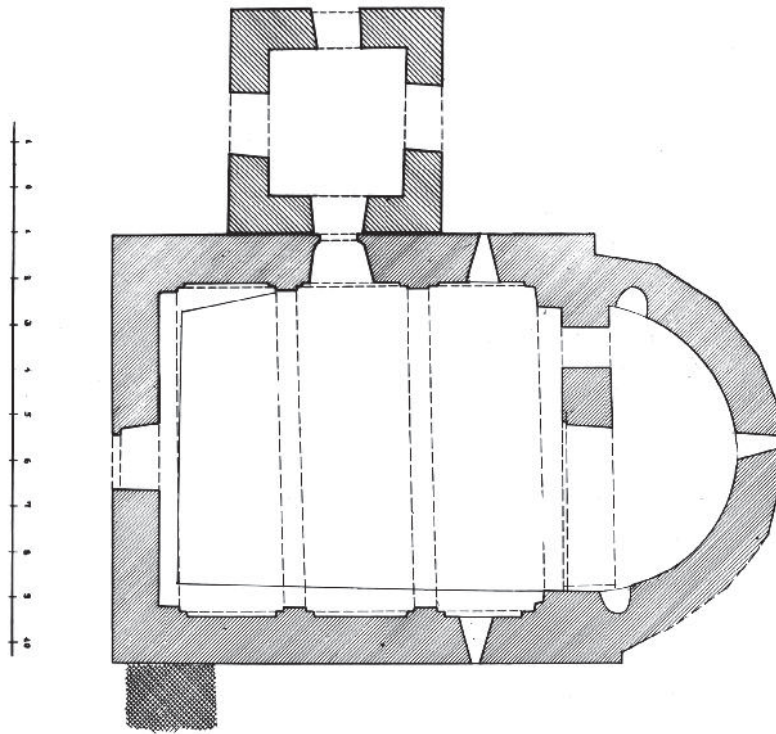
სურ. 8. აღმოსავლეთი ფასადი, სარკმელი



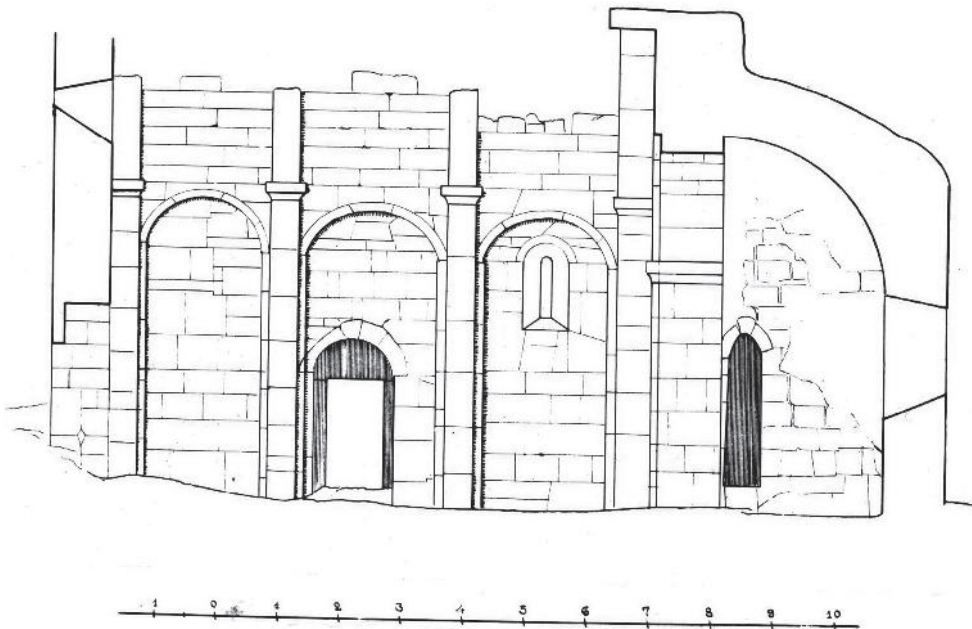
სურ. 9. სამხრეთი კედელი, კარნიზი



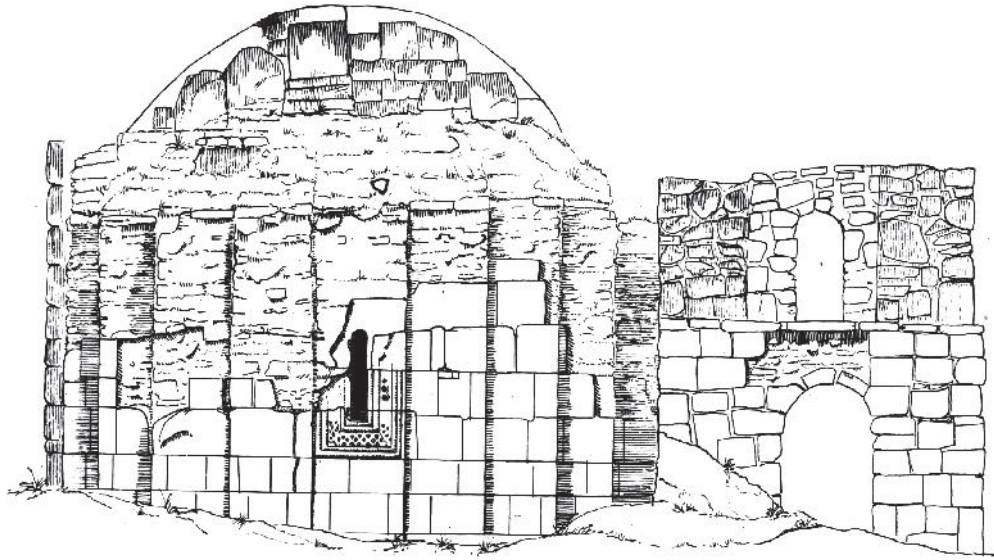
სურ. 10. კარიბჭე



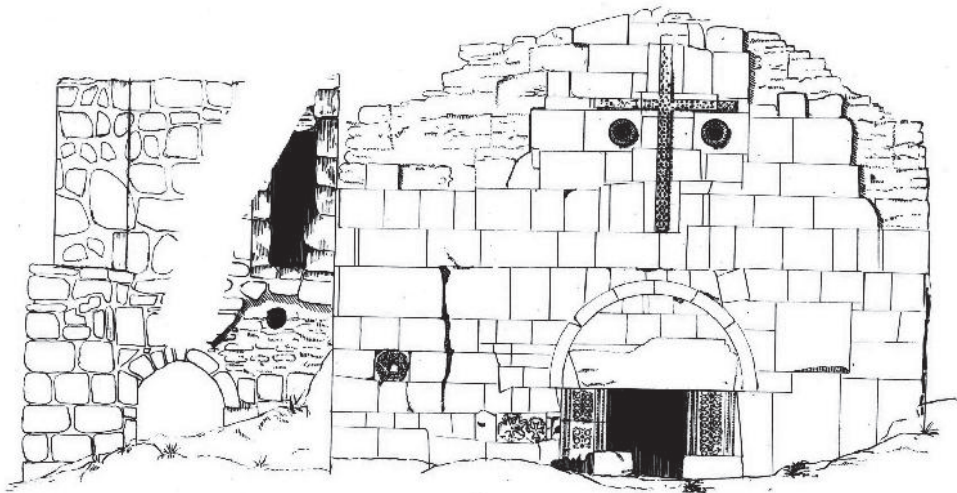
ნახ. 1. გეგმა (თ. ქარუმძე, 1947)



ნახ. 2. ჭრილი ჩრდილოეთით (თ. ქარუმძე, 1947)

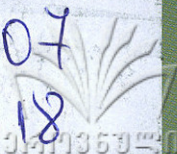


ნახ. 3. ადისაკველითი ფასადი (თ. ქარუმბიძე, 1947)



ნახ. 4. დასაკველითი ფასადი (თ. ქარუმბიძე, 1947)

F 1507
2018



საქართველოს
წიგნების ეროვნული
არქივი