

გიორგი ჩუგინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი
საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის საინფორმაციო ცენტრი

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

7-8

თბილისი
Tbilisi
2005

რედაქტორ-გამორჩეულები:

ნიკოლოზ ჯანჯიშვილი
იუზა ხუსკივაძე
მზია ჯანჯალია

Publishers:

Mzia Janjalia
Nikoloz Vacheishvili
Yuza Khuskivadze

სარედაქციო კომისია:

ნათელა ალადაშვილი
მიურეი აილანდი (კალიფორნია, აშშ)
დევი ბერძენიშვილი
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელში)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნხენი)
ანელი ეოლსკაია
ვერნერ ზაიბტი (ვენა)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
ენტონი ქაილერი (პენსილვანია)
რუსუდან ყენია
გიორგი ჭეიშვილი
დევიდა ხუსკივაძე
ქრისტეფორ ჰაასი (ვადანოვა, აშშ)

Editorial Board:

Natela Aladashvili, Tbilisi, Georgia
Devi Berdzenishvili, Tbilisi, Georgia
Beat Brenk, Basel, Zwisserland
Anthony Bryer, Birmingham, United Kingdom
Anthony Cutler, Pennsylvania, USA
Johannes Deckers, Munchen, Germany
Murray Lee Eiland, California, USA
Giorgi Gagoshidze, Tbilisi, Georgia
Christopher Haas, Villanova, USA
Rusudan Kenia, Tbilisi, Georgia
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Tamila Mgaloblishvili, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Vienna, Austria
George Tcheishvili, Tbilisi, Georgia
Aneli Volskaya, Tbilisi, Georgia

სარედაქციო საბჭო:

ნოდარ ბახტაძე
დიმიტრი თუმანიშვილი
ინგა ღორთქიფანიძე
მზია სურგულაძე
ირინა ღამბაშიძე

Reviewers:

Nodar bakhtadze
Irina Gambashidze
Inga Lortkipanidze
Mzia Surguladze
Dimitri Tumanishvili

მხატვარი

ეახტანგ რურუა

ჟურნალი „საქართველოს სიკეთეები“ გამოდის
გთხოვთ ღირსებას შეაფაროთ

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

ჟურნალის გარეკანზე: მცხეთის ჯვარი. სამხრეთი ფასადი
On the cover: Mtskheta. Church of st. Cross. south facade

- © 2005 - გიორგი ჭეიშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი
- © G. Chubinashvili Institute of History of Georgian Art
- © 2005 - საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის საინფორმაციო ცენტრი
- © The Georgian Cultural HeriTag Information Centre

ISSN 1512-1324

ანა კლდიაშვილი

წერის გამოსახულების სიმბოლური მნიშვნელობის
შესახებ მტკიცარ-არაქსის კულტურაში..... 11

ნინო გომელაური

ლქაშენ-წითელგორის არქეოლოგიური კულტურის ბრინჯაოს
მცირე პლასტიკის სემანტიკის შესახებ.....21

ნინო იაშანიძე

ახლად აღმოჩენილი ტრაპეზი სოფელ ბურდიანიდან.....31

ნათელა აღადაშვილი

VIII-IX საუკუნეების ქვაზე ქეუთილი რელიეფის ადგილი
შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში..... 49

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი, ნიკოლოზ ზაზუნაშვილი

ბოდბის ტაძრის რესტავრაციის შედეგები..... 64

ირინე ელიზბარაშვილი, ლალი ახალაია, მერაბ ბოჭორიძე

ტაძრის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიაზე ნატარებული
გაწმენდილ-ხარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები.....81

თამარ ხუნდაძე

ორჯაღარის რელიეფი ისტორიულ პირთა კერძოების გამოსახულებით..... 100

ლევია ხუსკივაძე

ხახულის კარედის გარემოტყედილობა.....110

მარინე ყენია

ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა:
ბოლოდროინდელი აღმოჩენები..... 124

დარეჯან კლდიაშვილი

გარეჯა – კონსტანტინოპოლი
თეოდორე გარეჯელის მიერ რომანას მონასტრის
ქართულ სკრიპტორიუმში 1070 წელს გადაწერილი ოთხთავი..... 143

მარინე ბულია

ისტორიულ პირთა გამოსახულებები „ნათლისმცემლის“
მონასტრის საკრებულო ტაძარში..... 168

მარიამ დიდებულისძე

ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში.....211

ქეთევან შიქელაძე

დმანისის სიონის მოხატულობა..... 239

იუზა ხუსგივაძე ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა.....	261
ეკატერინე კვაჭატაძე ნიაბის ეკლესიის 1682 წლის რელიეფი.....	306
გერიკო შანიძე წმ. დავით გარეჯელის ღაერის ე.წ. „აღმესანდრეს კოშკის“ დათარიღებისათვის.....	315
მანანა სურამელაშვილი XVIII საუკუნის ერთი თბილისური ბანიანი სახლის შესახებ.....	326
მაია მანია თბილისის "შუაბაზრის" ერთი ქარეხლის ისტორიისათვის.....	337
ნინო ზაადიშვილი ახალი მონაცემები რეპრესირებული ქართველი მხატვრების ბიოგრაფიებისა და შემოქმედების შესახებ.....	354
სამსონ ღვებავა რაჭის ხის ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნიმუში.....	377
<i>პირველი პუბლიკაცია</i> ვახტანგ გაგნიძე ნატეორის ხუროთმოძღვრული ძეგლი.....	389
დიმიტრი თუმანიშვილი გიორგი ნუბინაშვილი.....	407
ვახტანგ ჯობაძე ნემი ხანმოკლე ასპირანტობა გიორგი ნუბინაშვილთან.....	410
რუსუდან ყენია ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წარსულიდან.....	415
ინგა ღორთქიფანიძე ბატონი გიორგი – როგორც მახსოვს.....	433
რუსუდან ჯანაშია მცირე მოგონება.....	445
<i>არქივიდან</i> გიორგი ნუბინაშვილი Отзыв о работе Р. О. Шмерлинг: Самтавро – памятник XI века XI века.....	448

Contents

Ana Kldiashvili

To the Symbolic Meaning of a Stork in Mtkvar-Arax Culture..... 11

Nino Gomelauri

Semantics of the Minor Bronze Sculpture of Lchashen-Tsitelgori Archaeological Culture... 21

Nino Iamanidze

Newly Discovered Altar from the Vill. Burdiani 31

Natela Aladashvili

Place of the 8th-9th C. Stone-carved Reliefs in the Development of the Medieval Georgian Sculpture 49

Tsitsino Chachkhunashvili, nikoloz zazuniSvili

Results of Restoration of Bodbe Church 64

Irine Elizbarashvili, Lali Akhalaia, Merab Bochoidze

Results of the Cleaning and Restoration Works on the Church of St. George in Tadzrisi Monastery 81

Tamar Khundadze

Orjalari Relief with the Blessing of Historical Persons 100

Leila Khuskivadze

The Chasing of the Outside of the Khakhuli Triptych..... 110

Marine Kenia

Initial Mural Decoration of the Lagami Church – New Findings..... 124

Darejan Kldiashvili

Gareja – Constantinople. Gospel Copied in 1070 in the Georgian Scriptorium of the Romana Monastery by Theodore Garejeli..... 143

Marina Bulia

Donor Portraits in the Main Church of the “Natlismtsemeli” Monastery in David-Gareji .. 168

M. Didebulidze,

National Character of Christian Art 211

Ketevan Mikeladze

The Murals of Sioni Church in Dmanisi..... 239

Yuza Khuskivadze

17th C. Murals of the Khobi Church..... 261

Catherine Kvachatadze	
Stone Relief of 1682 from the Niabi Church	306
Veriko Shanidze	
To the Date of the So Called “Alexander Tower” in the Laura of St David Garejeli	315
Manana Suramelashvili	
On One 18 th C. Tbilisian Residential House with the Flat Roofing	326
Maia Mania	
To the History of One Caravanserai in Tbilisi “Shuabazari”	337
Nino Zaalishvili	
New Evidences on the Life and Creative Activity of the Repressed Georgian Artists	354
Samson Lezhava	
Several Samples of the Timber Architecture in Racha	377
<i>First Publication</i>	
Vakhtang Gagnidze	
Architectural Monument of Natkora	389
Dmitri Tumanishvili	
Giorgi ChubinaSvili	407
Wakhtang Djobadze	
My Post-graduate Studies with G. Chubinashvili	410
Rusudan Kenia	
From the Past of the Institute of History of Georgian Art	415
Inga Lordkipanidze	
George Chubinashvili – as I Remember Him	433
Rusudan Janashia	
A Small Memoir	445
<i>Archive</i>	
George Chubinashvili	
Comments on R. Shmerling’s Work “Samtavro – an 11 th C. Monument”	448

წერის ინტერესის საგანს წარმოადგენს ქეცხელების სამაროვანზე, №2 სამარხში აღმოჩენილი, ძვ.წ. III ათასწლეულის დასაწყისით დათარიღებული, სპილენძის ღიაღემა, რომელიც თავზე ეკეთა აქ დაკრძალულ მანდილოსანს. უპირველეს ყოვლისა, ეს ღიაღემა მნიშვნელოვანია იმით, რომ იგი საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი უძველესი აღრეული ფიგურული გამოსახულებებით შემკული ნივთია¹ (ნახ. 1, სურ. 1).

ქეცხელების ღიაღემა დღემდე საგანგებოდ შესაწავლილი არ ყოფილა, თუმცა, არქეოლოგები და ეთნოგრაფები სოციალური საზოგადოების ნაშრომებში, ამა თუ იმ საკითხზე მოხელისა, მას სხვადასხვა კონტექსტში მოიხსენიებენ ხოლმე.² საგანგებოდ ეხება ამ ნივთს არქეოლოგი დ. დღონტი თავის სტატიაში „წარმინებული ქალის სამარხი ქეცხელების სამაროვანზე“ და მეტად საგულისხმო მოსასრებებს გამოიქვეყნა მის შესახებ.³

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ამ სამარხში ქალთან ერთად მამაკაციც იყო დაკრძალული, თუმცა იმ განსხვავებით, რომ ქალი უხედავ იყო შემკული სამკაულებით, ხოლო მამაკაცი ინვენტარის გარეშე, პრაქტიკულად „ცარიელ-ტარიელ“ იყო გახტეპრებული იმქვეყანას. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ღიაღემა ქალს რატიმდაც უძღვდა ეკეთა ანუ ისე, რომ გამოსახულებები თავდაღმა იყო მოქცეული.⁴

სპილენძისაგან⁵ დამზადებული ღიაღემის ფორმა სპეციფიკურია: მისი სიმაღლე ცენტრში 4 სმ-ია, ხოლო კიდებისაკენ 2 სმ-მდე მცირდება; მომრგვალებულ ბო-

¹ მოგვიანებით, გვიანდროს ათს ხანაში დიოთისის ნივთების სიუვეტური კომპოზიციებით შემკობა სისტემატურ საზოგადოების იღებს და ტრადიციად წამოყალიბდება (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლები, ცელები და სხვ.).

² მ. სიდაშვილი, სამკაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბ., 2001; ი. ლორთქიფანიძე, ძველი ქართული ციცილიზაციის სათავეებთან, თბ., 2002; О. Моракумовича, Население древней Грузии, Тб., 1989.

³ დ. დღონტი, წარმინებული ქალის სამარხი ქეცხელების სამაროვანზე, საქ. სახ. მეცნიერების აკადემია, XXXVI – II, თბ., 1982, გვ. 61-68. იგი დეტალურად აღწერს თავად სამარხს, დაკრძალვის წესს, სამარხზე ინვენტარს და საგანგებოდ სურდება ღიაღემის. დ. დღონტი ეხება ღიაღემის ციცილიზაციურ მხარეს, მოკლედ აღწერს მასზე დატანილ გამოსახულებებს, გამოიქვეყნა მოსასრებების მათი სემანტიკის შესახებ და შედეგად გამოიქვეყნა მეტად სარწმუნო დასკვნა, რომ ამ ღიაღემით შემკული, ქეცხელების №2 სამარხში დაკრძალული ქალი „უხედავ ყოფილიყო ნაყოფიერების საგუარეულო კელტის მხარეს“. ამასთან ერთად, იგი დასძენს: „უხედავობა ყოფიქროს, რომ ეს მნიშვნელოვანი ფიგურა ხელთ ქსნებოდა საგუარეულოში ექველასე უფროსს, წარმინებულ პიროვნებას, გვარში უფროს ქალს – დიდ დედას“.

⁴ თავად დ. დღონტი ამ ფაქტს დასაუფლებების რიტუალით ხსნის, აღ. ჯაფარიშვილი მიიჩნევს, რომ ღიაღემის თავდაღმა მდებარეობა დაუდგენლობით ან დაკრძალვისას ანქარებით შესილება აიხსნას. იხ. დ. დღონტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 68.

⁵ სპილენძის ოხელ ფიგურების სიხვე 0,5-0,7 მმ-ს შორის მერყეობს. ღიაღემის ღიაღეტი დაახლოებით 14 სმ-ს შეადგენს, ეს უბრალო სპილენძის რილია, რიგორც ქიმიურმა ანალიზმა დადასტურა, ეს არის შენადილი, რომელშიც შულის სხვადასხვა მინარევი: 1,5% დარიშხანი, მცირე

დღეებში სამ-სამი ხერეღია გაკეთებული, რომლებშიც, როგორც ჩანს, თახმები იყო გაყრილი და მათი საშუალებით შეზღუდულ შემორტყმული ფირფიტა კეფაზე იკერებოდა.

ღიაღემა საკმაოდ დაზიანებულია.⁶ მაგრამ, საბედნიეროდ, მისი დეკორის სრულად წარმოდგენა მაინც ხერხდება. ღიაღემის მთელი არე სამმაგი ევრტიკალური და დამრეცი ხაზებით ხუთ არათანაბარ მონაკვეთადაა დაყოფილი. ყველაზე დიდი ცენტრალური არეა, რომელიც დამრეცი სამმაგი ტეხილი ხაზებითაა შემოსაზღვრული ორივე მხრიდან და მასზე ყველაზე მარტივი გამოსახულება – წრეა დატანილი. მის ორსავე მხარეს თანაბრად და სიმეტრიულადაა განაწილებული ორ-ორი მონაკვეთი. ცენტრთან ახლოს მდებარე მონაკვეთებზე ხარკისებრი სიმეტრიის პრინციპით გამოსახულია დატოტვილტყიანი ორი ხარირემი. კიდურა მონაკვეთებზე კი, ასევე ხარკისებრი პრინციპით, განთავსებულია ორი წეროს გამოსახულება, მათ უკან კი, ღიაღემის მომრგვალებულ ბოლოებთან ახლოს, კიდევ ორი წრეა.

როგორც დაეინახეთ, ღიაღემაზე სულ რამდენიმე გამოსახულებაა: სამი წრე და ორმებისა და წეროების თითო წყვილი. მხატვრული ეს უკიდურესად ლაკონური, ძუნწი და, შეიძლება ითქვას, ეკონომიურია. პუნსოპნებით დატანილი გამოსახულებები სქემატური და მარტივია, მაგრამ ძალზე მეტყველი და ინფორმაციული: ერთი ხაზით დატანილი კონტურით იმდენად სუსტადაა გადმოცემული ირმის ფიგურა თუ წეროს სხეული, რომ მათი იდენტიფიკაცია ხირთულეს სულაც არ წარმოადგენს. ამგვარად გამოსახული ფიგურები წართული არიან ღიაღემის საერთო დეკორის საკმაოდ რთულ, თუმცა მოწესრიგებულ ხუთნაწილიან სტრუქტურაში. ამგვარი სტილისტიკა ნათლად მიგვანიშნებს, რომ ეს მარტივი სქემატური გამოსახულებები არა მხოლოდ სამკაულია ღიაღემისა, არამედ მათ გარკვეული ნიშან-სიმბოლოს ფუნქციაც აკისრიათ. ნიშან-სიმბოლოები სახოგადოდ დამახასიათებელია ადრესამიწათმწველი ეულტურებისათვის და, მათ შორის, მტკეპარ-არაქსის ეულტურისთვისაც, რომელშიც ეს ღიაღემა შეიქმნა.⁷ ერთი შეხედვისთანავე ეჩადია, რომ ესაა ნივთი, რომელიც გამოსახულებათა რაოდენობის სიმცირის, ლაკონიურობისა და ე.წ. ეკონომიური მხატვრული ენის მიუხედავად, საკმაოდ დიდ დაშიფრულ-კოდირებულ ინფორმაციას შეიცავს ანუ მის მიღმა დგას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ვრცელი "ტექსტი", რომლის ნაწილობრივ წაკითხვასაც⁸ ამჟამად წეროს გამოსახულების მაგალითზე შეუძლებელია.

უძველესი რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, წერო გასაფხელის, ანუ ბუნების განახლების, ხელახალი აღორძინების სიმბოლოა. იგი ბუნების სამთრის ძილისაგან (სიკელილისაგან) გამოდევნებისა და ახალი სამეურნეო წლის დასაწყისის მაუწყებელია. ამიტომ სრულიად სამართლიანად უკავშირებენ მეცნიერები მას ნაყოფიერებას.⁹ ამგვარად, ამ გამოსახულებაში უკვე ბუნების წლიური ციკლური წრებრუნვაა კოდირებული. მაგრამ აქ აუცილებლად გაგვინდება კითხვა: რატომაა ბუნების განახლების სიმბოლო

რაოდენობით ტყვია, რკინა, ანთიმონი, ვერცხლი და ოქრო. ასეთი შემადგენლობის ღიაღემა კარგი მექანიკური თვისებებით ხასიათდება, და, როგორც ჩანს, საგანგებოდ არის მიღებული. რადგან მისგან უნდა დაეშალა ღიაღემისათვის თხელფეხი ფიგურა და სხვა, რომელიც თავის დროზე მეტად ღრუკადი იქნებოდა (იხ. ლ. ლლონტი, დასახ. ნაშრ. გვ. 65).

⁶ ის ძლიერ კოროზირებულია, გატეხილია სამად, ალაგ-ალაგ ამოტეხილია, ნაპირებში მომტვრეულია და ნაკლული.

⁷ იხ. Б. Рыбаков, Религия и миропонимание первых земледельцев Юго-Зап. Европы (IV-III тыс. до н.э.). VII международный конгресс доисториков и протоисториков. Доклады и сообщения археологов, М., 1966, გვ. 107; მ. ხიდაშელი, საქართველოს ხერათი არქაულ..., გვ. 61; Н. Урушадзе, Древнегрузинское пластическое искусство, Тб., 1988, გვ. 28.

⁸ ლ. ლლონტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 67.

სწორედ წერს და არა მერცხალი, რომელიც, როგორც საყოველთაოდან ცნობილი, ფრინველთა შორის გასაფხულზე პირველი მოფრინავეს და ამიტომაც სწორედ იგია მისწვლელი გასაფხულის პირველ მაცნედ? როგორც ჩანს, აქ რაღაც სხვა ლოგიკა უნდა ეკითხეთ და წეროს, როგორც სიმბოლოს, სხვა, უფრო ღრმა შრეებს უნდა ჩაეწვდეთ.

არქაული სახე-ხატების მრავალშრიანობა ნეუელი მოვლენაა და როგორც მ. ელიადე ამბობს, მნიშვნელობათა სიმრავლე, რომელიც ერთსა და იმავე სახე-ხატსა თუ სიტყვას ენიჭება არქაულ კულტურებში, მიზეზითთებს იმაზე, რომ მათი წარმოშობი ცნობიერება სამყაროს ორგანულ მთლიანობად წარმოისახავდა.⁹ ნეენ უნდა მოეძიოთ და მოვიხედოთ ის მთლიანობა ამ სახე-ხატისა არუ წეროსი, რომელიც სხვადასხვა მნიშვნელობებსა და შრეებს მოიცავს. ამ შემთხვევაში კი ეველაზე გამართლებული იქნება წეროს და მისი ცხოვრების წესის შესახებ სრული ინფორმაციის ფლობა, რაც, რა თქმა უნდა, უძველესმა ადამიანმა ამ ფრინველზე უშუალო დაკვირვების შედეგად იცოდა.

წეროები მეხდსახსროვანთა ოჯახის გუთენიან და ეს ოჯახი ოთხი რიგისაგან შედგება: ეარეატი, იბისი, ყანა და წერო. მათი ნეუელი გარემო თავთხელი წყალია – ტბა, მდინარე, ჭაობი, ტბორი. ისინი ცხოვრობენ ნაპირთან ახლოს, წყალში და აქ მოიპოვებენ ხარის-საბადებელს. ეს ფრინველები მტაცებლები არიან¹⁰, მაგრამ ამ ოჯახის ოთხ წერს შორის მხოლოდ წერო არ ამჟღავნებს მტაცებლურ თვისებებს, ამ მხრივ კი განსაკუთრებით გამოირჩევა თეთრი წერო და სწორედ იგია უძველეს ხანაში თავყანისცემის ობიექტი. ამავე დროს, წერო ერთადერთია ამ რიგის მტაცებლების შორის, რომელიც მოყრენისას ადამიანის სიახლოვეს სახლდება; უფრო მეტიც, ხშირად წეროები ადამიანის საცხოვრებლის თავზე იკეთებენ ბუდეს და ეოველ გასაფხულზე ერთსა და იმავე ადგილას ბრუნდებიან.¹¹ მოვლი ამ მოკლე ინფორმაციიდან ნეენთვის საინტერესოა ორი ფაქტი:

1. ის რომ წერო ბინადრობს თავთხელ წყალში.

2. ის, რომ იგი ადამიანთან ახლოს იღებს ბინას.

თავდაპირველად პირველ საკითხს შეეხებით. ძალზე მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ წეროს საცხოვრებელი სიერცე დაბალი წყლის ზონა არუ მენიერი წყალია. ეს ამ ოჯახის ოთხივე წერს ერთნაირად ახასიათებს. წყალშია და ამავე დროს მოწას არუ ფსკერს ეხება მისი ფეხები. წყალშია ღროგამოშვებით ჩისკარტიც, ხოლო მოვლი სხეული ფრინველის ნეუელ სტიქიაში – ჯერში რჩება. ამგვარად, წეროთა ოჯახი ხამი სტიქიის – მიწის, წყლისა და ჯერის სღვარზე ბინადრობს. ეს ერთერთი პირობაა იმისათვის, რომ უძველეს ადამიანს იგი გამოერსია დანარჩენი ფრინველებისაგან, მაგრამ არსებობს სხვა პირობებიც. აღსანიშნავია ერთი საგულისხმო ფაქტი: წეროთა ოჯახის წარმომადგენლები ისეთ წყალსატევებთან ბინადრობენ (ტბა, მდინარე, ტბორი, ჭაობი და ა.შ. და არა სღვის ან ოკეანის ნაპირას), რომლის ერთი ნაპირიდან შესაძლებელია ადამიანის მხერა მეორეს მისწვდეს. ამგვარი წყალი მრავალი ხალხის მითოლოგიაში (თუ ეველაში არა) სააქოსა და საიქიოს მოჯნად მოიაზრება (მდ. სტიქსი – ბერძნულ მითოლოგიაში, მიწისქვეშა ნილოსი და იაირეს ტბა – ეგვიპტურში, და ა.შ.). ამავე დროს, წყალი, და ძირითადად კი გამდინარე წყალი, ამ სამყაროებს შორის ინფორმაციის გადამტანად გეველინება.¹²

⁹ М. Элиаде. Очерки сравнительного религиоведения, М., 1999, гл. 184.

¹⁰ К.Кёниг. Брат Зверь. Человек и животные в мифах и ритуалах. Калуга, 1997, гл. 121.

¹¹ К.Кёниг, დასახ. ნაშრ., გვ. 122.

¹² აღსანიშნავია, რომ განმები ეოველთვის სწორედ ამგვარი წყლის, ძირითადად კი მდინარის უკუერთულ ხანაპირისე იყო დაყოლილი, არუ იმ ადგილას, სადაც შესაძლებელი იყო მისი წარგზავნა აქედან იქით. განმების შესახებ იხ. ოკლორთიქოფანოსე, "განმები" კოლხურ ბრინჯაოს კულტურაში (ყუჩქეთის დეფინიციისა და კულტურულ-სოციოლოგიური ინტერპრეტაციის ცდა), კრ. კაეკასია, ნეოლით-ბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიის საკითხები, თბ., 2001, გვ. 178-189.

ერთი სიტყვით, წერო, თავისი ბინადრობის ადგილის მიხედვით, ორ სამყაროს – სააქაოსა და საიქიოს, საკრალურ და პროფანულ სივრცეებს შორის შუამავლად გვევლინება. მაგრამ რაში მდგომარეობს მისი შუამავლობა კონკრეტულად? სწორედ ეს არის მეტად საინტერესო. ამისათვის უძველესი რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით ჩამოყალიბებული წყლის კიდევ ერთი ასპექტი უნდა განვიხილოთ. წყლის გარეშე არ არსებობს სიცოცხლე: წყალი წვიმის თუ ხარწყავი, ბუნების ნაყოფიერების საწინდარია. იგი ერთნაირად სჭირდება მიწასაც და ეველა ცოცხალ არსებასაც დედამიწას, ის არის ნაყოფიერების საწინდარი. ეს აქსიომაა, რომელიც შესანიშნავად იცოდა უძველესმა ადამიანმა „...вода символизирует полную совокупность возможного, она есть fons et origo (источник и начало), средоточие всех потенциалов бытия“.¹³ წყლის ეს ეოვლისმომცველი განსაზღვრება მთიკავს წყლის, როგორც სტიქიის კიდევ ერთ მეტად მნიშვნელოვან ასპექტს: წყალი ძველ ქულტურებში ძალიან ხშირად მასკაცის სპერმასთანაა გაიგივებული.¹⁴ ამ თეატლასწრისის დამადასტურებლად მ. ელიადეს მოქმედებს შემერული ენის მაგალითი, სადაც სიტყვა „ა“ ერთდროულად წყალსაც ნიშნავს და სპერმასაც. ამავ დროს იგი ნახახეის აღმნიშვნელი ტერმინიცაა.

ამგვარად, სემოთქმულიდან გამომდინარე, გამოიკვეთა წყლის ორი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი წეროსთან მიმართებაში:

1. წყალი როგორც პროფანულ და საკრალურ სივრცეთა მაკაემორებული ან პირიქით, გამმოჯნაუ და წერო, რომელიც ამ მოჯნასე ცხოვრობს და ამ სივრცეებს შორის შუამავლად გვევლინება.

2. წყალი, როგორც გამანაყოფიერებელი სტიქია, ადამიანთან მიმართებაში – სპერმა.

წყლის მეორე ასპექტი, ერთი შეხედვით, არანაირ კავშირში არ უნდა იყოს წეროსთან, მაგრამ თუ გავეხსენებთ, რომ მრავალი სახლის მითოლოგიაში, განსაკუთრებით კი ევროპის სახლების რწმენა-წარმოდგენებში, წერო ან კარეაცი ბავშვის დაბადებასთან არის დაკავშირებული¹⁵ და რომ სეილი ბავშვები თჯახში გასაფხულზე სწორედ ორი სამყაროს მიჯნზე მცხოვრებ და ამ ორი სამყაროს მაკაემორებელ წეროებს მოქმედთ, ამ შემთხვევაში წყლის სემონასხეუბი ასპექტის წინ წამოწევა წეროსთან მიმართებაში სრულიად მართებულიად მოგვეჩვენება. გერმანიაში დღემდეა შემორჩენილი საბავშვო სიმღერა:

Аист, аист маленький
Братца принеси мне,
Аист чудо-птица
Принеси сестрицу!¹⁶

სღავეები კი დღესაც თვლიან, რომ თუ წერომ გასაფხულზე მათი სახლის სახურავზე გაიკეთა ბუდე, მაშინ ამ სახლში მცხოვრებ თჯახში ცოტა ხანში აუცილებლად დაიბადება ბავშვი.¹⁷

გასაფხულის ცაზე სამხრეთიდან მოფრენილი წეროების გამოჩენა უძველეს ხანაში მომავალი დედებისათვის ჯერ არშობილთა დაბადების ნიშანი იყო და წეროს

¹³ М. Елиаде, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 184.

¹⁴ იქვე.

¹⁵ М. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe. 6500-3500 B.C. Myths and Cult Images*, Berkley, Los-Angeles, New-York, 1932, გვ. 135.

¹⁶ К. Кёниг, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 139.

¹⁷ К. Кёниг, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 140.

ნისკარტის ტკაცუნის ამის დადასტურება გახლდათ. გერმანიაში ახლაც, როდესაც გა'საფხულ'სე, წითელ პარასკევს ახალგა'სრდები საგანგებო სანსაკუნებლებით გამოდიან ქუჩაში, სწორედ წეროს მიერ გამოცემული ხმის იმიტაციას ახდენენ¹⁸.

ძველი ადამიანი თვლიდა, რომ სულეთის სამყაროდან „წამოსული“, დასაბადებლად მსადმყოფი სულები გა'საფხულ'სე წეროებს მოსეუებოდნენ და იწუებოდა ქორწილების ხანა. გამოთქმულია მოსა'სრება, რომ ძველ დროში ადამიანის გამრავლებაც, ისევე როგორც ცხოველთა, ერთ ქრონოლოგიურ პრინციპს ექვემდებარებოდა და იმგვარად რეგულირდებოდა, რომ ნასახეა გა'საფხულ'სე ხდებოდა, ხოლო დაბადება კი ძირითადად ზამთარში, შობის პერიოდ'სე მოდიოდა¹⁹ (აქი ქრისტეშობაც ამ პერიოდ'სე მოდის).

ის, რომ თეთრი წერო ადამიანის საცხოვრებლის უშუალო სიახლოვეს, ანდა სულაც მას'სე იკეთებს ბუდეს, კიდევ ერთხელ არწმუნებდა უძველეს ადამიანს წეროს კეთილშობილურ მისიაში, იმაში, რომ წერო ეხმარებოდა სულების ინკარნირებაში, განსხეულების უშუალო ადგილთან მიახლოებაში ანუ იგი სულების გამცილებლის, მეგ'სერის ფუნქციას ასრულებდა (ღოში პირიქით, მიცვალებულის სულს აცილებდა აქედან იქით). ეს მითოლოგიური ხატი – წერო, რომელსაც ნისკარტით უჭირავს ქსოვილში გახვეული წილი – დღესაც საკმაოდ გავრცელებულია დასავლეთის ქვეყნებში, თუმცა კი იგი დღევანდელ ადამიანს ფაქტობრივად აღარაფერს ეუბნება, მას იგი გულებრევილო და სღაპრულ ხატად მიაჩნია, რადგან დაკარგულია მისი იდეური საფუძვლების ცოდნა.

წეროს კავშირი ბავშვის დაბადებასთან ქართულ მასალაშიც დასტურდება. სამცხე-ჯავახეთში, სოფ. მურჯახეთში იდგა ორი ქვის სვეტი, მეწიერი – ღალია და ძიქა (ანუ რძის ქვა)²⁰. ამ უკანასკნელთან მოდიოდნენ უშვილო ქალები და ის ქალები, რომლებსაც არ აქონდათ რძე, თან მიჰყავდათ შესაწირი – შავი ქათამი, მტრული, ბატკანი და აქ ათუდნენ ღამეს. უშვილონი ქვას კარაქს უხეამდნენ. ეს რიტუალები შვიდოსნობასთან იყო დაკავშირებული. მეწიერი ძაღვის ადგილ'სე იდგმებოდა ანუ იქ, სადაც ძველი ადამიანის წარმოდგენით, სკნელებს შორის კავშირის დამყარება იყო შესაძლებელი და უნაიდან ითვლებოდა, რომ ახალშობილები სულეთის სამყაროდან ანუ ერთ-ერთი სკნელიდან მოდიოდნენ, სწორედ ამიტომაც მოდიოდნენ ძიქვასთან შვიდოსნობის მაგიური რიტუალის ნახატარებლად უშვილო ქალები. აღსანიშნავია, რომ სოფ. განძაში მდგარ მეწიორ'სე სწორედ მფრინავი წეროების წყვილია გამო-სახული²¹. ამგვარად, წეროს ბავშვის დაბადებასთან კავშირი სხვადასხვა ხალხის მითოლოგიაში და, მათ შორის, ქართულ მასალაშიც დასტურდება.

ამგვარად, წყენი წინარე მსჯელობის საფუძველ'სე აშკარად გამოიკვეთა წეროს უშუალო კავშირი ადამიანის დაბადებასთან, მაგრამ როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, წეროები ქვაცხელების დიალემას'სე მათთვის განკუთვნილ სეგმენტებში დამოუკიდებლად როდი არიან წარმოდგენილი; მათი გამოსახულებების უკან თითო წრეა დატანილი. ცხადია, ეს შემთხვევითი არაა, ამიტომაც ჯერ წრის მნიშვნელობას უნდა შევხებით და შემდეგ უნდა განესაზღვროთ, როგორ იდეურ კავშირშია ეს ორი ნიშან-სიმბოლო ერთმანეთთან.

წრის სიმბოლოა ძველ კულტურებში არც თუ ისე მრავალფეროვანია და

¹⁸ R. Scheiner. Weihnachten in schicksalsschwerer Zeit. 21.12.1916, GA 173.

¹⁹ აღსანიშნავია, რომ ექსპედიტორები წყლის პირას იდგმებოდა, უნაიდან ეს ძაღვის ადგილად ითვლებოდა. იხ. M. Макалатиа, Пережитки культа воды в Грузии. Тб., 1985.

²⁰ H. Абакелия, Миф и ритуал в западной Грузии, Тб., 1991, გვ. 33.

²¹ ა. კლდიაშვილი, მ. ილიაშვილი, საქართველო 1, გვ. 29, ილ. 60.

გარკვეული უნივერსალობით გამოირჩევა²². ერთი მხრივ, იგი წარმოადგენს სამყაროს მარადიულობის, მისი უსასრულო წრებრუნვის სიმბოლოს. რაც განერთარებული ცივილიზაციებისათვის (ეგვიპტე, შუამდინარეთი) არის დამახასიათებელი მეორე მხრივ კი, უფრო ადრინდელ ეპოქებში იგი მზის ნიშანია.²³ ცნობილია, რომ წერტილით, ღრმულით, წრით უძველესი ადამიანი სწორედ მზეს გამოსახავდა²⁴. როგორც უკვე ვიცით, ქვაცხელების დიადემაზე სამი წრე გვხვდება. ღ. ღლონტის აზრით, დიადემის ცენტრში გამოსახული წრე მართლაც მზეს წარმოადგენს, ხოლო დანარჩენი ორი (ანუ წეროების უკან წარმოდგენილი) – ცისკრის ეარსკეულახა და მთუარეს, თღონდ რომელი რომელია ამას იგი თავის ნაშრომში არ აკონკრეტებს. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან მათი იდენტიფიკაცია პრაქტიკულად შეუძლებელია. სამივე წრე აბსოლუტურად იდენტურია ფორმითა და სიზოთ; ეს კი არ გვაძლევს საშუალებას ისინი სხეადასხეა ასტრალურ სხეულად წაეთვალოთ. თუ ამ ღოგისკას გავეყვებით, გამოდის, რომ დიადემაზე ერთდროულად სამი მზეა გამოსახული. რაც ერთი შეხედვით, ასევე აბსურდულად შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ თუ თვით დიადემას არ მოეწვევებთ საკუთარ კონტექსტს, ამის ახსნა საკმაოდ მარტივად შეიძლება.

საერთოდ ადრესამიწათმოქმედო ტომების მიერ შექმნილ მატერიალური კულტურის ძეგლებზე და კონკრეტულად მტკეპარ-არაქის კულტურაშიც, აშკარაა ცალკე მბრუნავი მნათობთა, ციურ სხეულთა ასახვის ტენდენცია.²⁵ ამ კულტურაში არ არსებობდა „დამდგარი“ მნათობთა, ციურ სხეულთა გამოსახულებები; პირიქით, ისინი ყოველთვის მოძრაობაში იყვნენ მოცემულნი²⁶. ამ ეპოქის კერამიკულ ჯვრკელზე ფართოდ იყო გაერთკელებული ჯვრის წვეროებზე გამოსახული ოთხი სპირალი, რაც ირაკლი სურგულაძის აზრით, ოთხ მნათობს კი არ ასახავდა, არამედ – ერთი მნათობის ოთხ სხეადასხეა მდგომარეობას, რაც სრულიად სარწმუნოა²⁷. ამ კულტურაში გაერთკელებული ორი შეწყვეტილებული სპირალით შექმნილი ე.წ. სათვალისებრი კომპოზიციაც მზის ბრუნვას, მის ორ მდგომარეობას – ამოსვლასა და ჩახვლას – აღნიშნავდა, რაც მზის „სიკვდილისა“ და სელახალი „დაბადების“ იდეას გულისხმობდა.²⁸ დიადემის შემთხვევაში კი სწორედ დამდგარი მნათობია ასახული, და თანაც სამჯერ, მისი ხილული ფორმით – წრით, რაც ერთი შესხედვით წინააღმდეგობაში მოდის ეპოქის წამყვან ტენდენციასთან. მაგრამ თუ ხეყრ ამ ნიუთს – დიადემას – ცალკე, დამოუკიდებლად კი არ განვიხილავთ, არამედ მისივე ფუნქციისა და დანიშნულების კონტექსტში წაყვამთ, სულ სხეაგვარ სურათს მიუიღებთ. იმ შემთხვევაში, როდესაც დიადემა მის მფლობელს რიტუალის შესრულებისას თავზე ექნებოდა გაკეთებული (ანუ ნიუთის უშუალო ფუნქციის განხორციელებისას). კიდურა „მზეები“ უკან, კეყვის არეში მოექცეოდა, ცენტრალური კი – შებღზე და ამ წრეებს მხილველი ერთდროულად ვერაფრით დაინახავდა; ყოველმხრივ შემოუღლის კი თითოეულ მათგანს ცალ-ცალკე, თანმიმდევრულად, ღრის გარკვეულ მონაკეყთში აღიქვამდა და ამ პროცესში მას რეალურად ექნებოდა მნათობის –

²² კ. იუნგი „მაგიური წრის“ მოთხერ პირველსქესის „მანდალას“ ეწოდებს. მისი აზრით, მანდალა ესაა მზის ბორბალი, რომელიც ადამიანის ცნობიერებაში თავად ბორბლის გამოვლენამდე უფრო ადრე გაჩნდა. იხ. K. Jung, *Mythos und Symbol*, S. 218; C. Jung, *The Sacred of the Golden Flower. With a forward and commentary by C.G. Jung*, N4, 1962, p. 7-108

²³ H. Урсуацце, *История искусства человечества* Грзуно, Тб., 1989, გვ. 33.

²⁴ მ. ხიდაშელი, სამყაროს სურათი, გვ. 64.

²⁵ საერთოდაც მზის დადგომა, ქართული ეთნოგრაფიული მახალისის მიხედვით, სიკვდილის ნიშნად იყო მიხედული. H. Урсуацце, *История искусства*..., Тб., 1989, გვ. 31-45.

²⁶ ი. სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., გვ. 44-53.

²⁷ მ. ხიდაშელი, დაახ. ნაშრ., გვ. 64.

²⁸ ღ. ღლონტი, ც. დაეღიანისე, საკინებრი ქვაცხელას წამოსახლარიდან, კავკასია, ნეოლით-ბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიის საკითხები, თბ., 2001, გვ. 96.

მზის - სამი მდგომარეობის განცდა: ამოსვლა, 'სენიტი და ჩახვლა, ანუ დაბადება, სიცოცხლე და გარდაცვალება. და ყოველივე ამას ადამიანი ღიადემის საშუალებით რეალურ წრეს ბრუნვით აღიქვამდა. ამდენად, პროფანულ სივრცეში გათამაშდებოდა მზის ბრუნვის საკრალურ-მისტერიული ციკლი. ამიტომაც გახდა შესაძლებელი ეპოქისათვის არატრადიციული ფორმის - დამღვარი მნათობის - გამოსახულების დაშვება ღიადემის შემთხვევაში. აქ ფაქტობრივად არ ირღვევა პრინციპი, რადგან აქაც მნათობის ბრუნვაა ასახული, ოღონდ არა ერთი გამოსახულების ფარგლებში (როგორც ეს მტკვარ-არაქსელი სპირალის შემთხვევაში ხდება), არამედ სამი დამოუკიდებელი გამოსახულების საშუალებით. ამგვარად, ერთი და იმავე ფორმის - წრის - სამგზის გამეორებით ამ შემთხვევაში ხაზგასმულია მზის ციკლურობის, ყურო უფროდ კი ასტრალური სამყაროს ციკლურობის იდეა.

ამგვარად, გამოდის, რომ წეროების უკან ღიადემაზე მსხვერპლთა გამოსახულებაა. აქ კი წამოიჭრება ახალი საკითხი: რა კავშირშია წერო მზესთან? წეროსა და მზის ნიშნის კავშირი მტკვარ-არაქსის კულტურის მრავალ ძეგლზე დასტურდება. ეგელაზე ხშირად წერო ამ კულტურაში სპირალთან (ეოლუტებთან) ერთად გვხვდება. „ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე გამოვლენილ მტკვარ-არაქსის ხანის თიხის ჭურჭელს ხშირად ამკობს ეოლუტების გამოსახულება და ზოგჯერ, მათთან ერთად, წელის ფრინველისაც (წეროსი)“⁹. ეს მოტივები ძალზე მრავალფეროვანია. მაგ., თიხის ჭურჭელი დანგრეული გორადან, რომელზეც გამოსახულია ერთმანეთისაკენ პირით მიმართული ორი წერო და მათ შორის თავდაღმა დაკიდებული ორი ეოლუტისებური ფორმა (ნახ. 2). გარდა ამისა, ეფიქრობთ, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს გამოსახულება, რომელზეც წეროს ნისკარტით უჭირავს ეოლუტი ანუ სპირალი (ნახ. 3). ამ გამოსახულების იდეის დასადაგენად კელაე სპირალის სემანტიკას უნდა დაეუბრუნდეთ. როგორც 'ხემოთ უკვე აღვნიშნეთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებულია მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ სპირალი, განსაკუთრებით კი როდესაც იგი შეწყვიტებულია და სხეადასხეა მხარეს ბრუნავს, მზის ორ მდგომარეობას, მის ამოსვლასა და ჩახვლას ასახიერებს ანუ მზის ბრუნვა სპირალის ფორმით გადმოიცემა. ეს თუ ასეა, მაშინ რას უნდა ნიშნავდეს გამოსახულება - წერო, რომელსაც პირით სპირალი მოაქვს? წეროს მოაქვს მზე? გარკვეული თეატალური თემატიკით, ენაიდან ეს ფრინველი გაზაფხულის მავწყებელია, შესაძლოა, ეს გამოსახულება მართლაც დღის მატებაზე, მზის ნათობის გახანგრძლივებაზე მიგვითითებდეს. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი და, ალბათ, ეგელაზე 'ხედაპირული მრე უნდა იყოს ამ გამოსახულებისა. მასში დაშიფრული კიდევ ერთი და უღრმესი შრის გახსნაში ერთი ძველი ქათული საწესო სიმღერა შეიძლება დაგვეხმაროს. ესაა ჩვენში დღესაც საკმაოდ გავრცელებული სიმღერა „მზე შინა და მზე გარეთა“.

როგორც ნ. აბაკელია 'მენიშნავს, „მოუხედავად იმისა, რომ „მზე შინა და მზე გარეთა“ ტექსტი ერთი შეხედვით მარტივია, მასში იდეათა მთელი კომპლექსია ჩამალული, რომელიც ქართველთა რელიგიური განცდის უღრმესი ფენის გამოხატულებაა.“¹⁰ ამ სიმღერასთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია ის, რომ იგი სრულდებოდა ვაჟის შეძენის შემთხვევაში (და არავითარ შემთხვევაში ქალის) ანუ იგი დაკავშირებული იყო ე.წ. „ძეობის“ რიტუალთან, რომელიც დამით სრულდებოდა¹¹.

პირველსავე სტროფში - „მზე შინა და მზე გარეთა“, როგორც ნ. აბაკელია

⁹ ნ. აბაკელია, ტელურიული და ხოთური თეოფანიები ქართულ მითორიტუალურ სისტემაში, კავკასიურ-ახლოაღმოსავლური კრებული, X, თბ., 2001, გვ. 177.

¹⁰ Л. Гапарадзе, Грузинский танцевальный фольклор, თბ., 1987, გვ. 12.

¹¹ ნ. აბაკელია, ტელურიული და ხოთური..., გვ. 176.

შენიშნავს, მისი ორი მდგომარეობაა დაფიქსირებული – შინა და გარე¹². ესაა ფორმულა, რომლის მიხედვითაც მზე პერიოდულად ხან შინაშია და ხან გარეში ანუ ძველი ადამიანი ამ ფორმულით მზის მოძრაობას, ამოსვლა-ჩასვლას აღიქვამს როგორც შინადან გარეში და, პირიქით, გარედან შინაში მუდმივ მოგზაურობას. მეორე სტროფი უკვე მზის შინაში უშუალო მოხმობას წარმოადგენს ("მზე შინ შემოდის"), მაგრამ აქ ნნდება ერთი წინააღმდეგობა: თუ "მზე შინა და მზე გარეთა" კონსტანტაა, მუდმივი მოცემულობაა, მაშინ რაღა საჭიროა მზის ასე დაეინებით მოხმობა? (ის ხომ ამ საწყის სიმღერის ყოველი სტროფის ბოლოს მეორდება). ხომ არ შეიძლება იყოს ეს გარკვეულწილად ძეობასთან, ანუ ეაჟის დაბადებასთან რაიმე კავშირში?

საქმე ის გახლავთ, რომ მზე და მისი ამოსვლა მითოლოგიურ დონეზე დაბადებასთანაა დაკავშირებული. უძველეს რელიგიებში მზე ყოველ დღით იბადება და ყოველ საღამოს კედება. როგორც ნანს, მზის დაბადება ანუ შინა სიერცქეში შემოსვლა აქ ადამიანის – ეაჟის შინაში ანუ სხეულში შემოსვლის ტოლფასია. მაგრამ როგორ შეიძლება მზე ადამიანში შემოვიდეს? აქ საინტერესოა, როგორ განიხილავდნენ მზეს ძველი ადამიანები. ქართულ ტრადიციაში მზეს „სამყაროს თვალს“ უწოდებენ. ქართულ ტრადიციაში ასევე არსებობს ცნება „ოჯახის თვალი“ და ამ ეპითეტით ამკობენ ნიჭიერებითა თუ სხვა რამ ნიშნით გამორჩეულ, ოჯახის საუკეთესო წევრს. ანუ მზე (სამყაროს თვალი) მაკროკოსმოსში საუკეთესოს, გამორჩეულს წარმოადგენს თავისი თვისებების გამო: იგი მარადიულია და სამსხოსათვის ანუ ადამიანთა ერთობის შინასათვის, მასში მცხოვრები ყველა (კოცხალი არსებისათვის (მცენარე, ცხოველი, ადამიანი) სიცოცხლის მიმნიჭებელია. რა არის ამის ადექვატი ადამიანის მიკროკოსმოსში? მარადიული და სიცოცხლის მიმნიჭებელი გახლავთ სული. ანუ თუ მაკროკოსმიურ დონეზე ეს მოწოდება ასტრალურ სხეულს – მზეს ეხება, მიკროკოსმიურ დონეზე ანუ ადამიანის (ეაჟის) დაბადებისას იგი მის სულის გულისხმობს. აქედან გამომდინარე, მზის ამოსვლა, შინაში შემოსვლა – ადამიანის დაბადებას ანუ სხეულში სულის შემოსვლას უნდა ნიშნავდეს.

მზე – კოსმოსის ცენტრია, სული კი – ადამიანისა ანუ ყოველ ადამიანს საკუთარი მზე – სული – აქვს. ამ აზრს ადასტურებს ქართულ ენაში შემორჩენილი რამდენიმე გამოთქმა: „შენს მზეს ეფიცავ“ „შენმა მზემ“, „შენმა მზემან აქამომდე.“ („ვეფხისტყაოსანი“). ყოველ ადამიანს თავისი მზე (ანუ თავისი წილი მზე) აქონდა და ამ მზეს სწორედ მისი უკედავი ნაწილი ანუ მისი სული, ან სხვაგვარად მისი უმაღლესი, ბიწიერებისაგან სრულიად დაცლილი „მე“ განასახიერებდა. ამდენად, როდესაც ერთი ადამიანი მეორეს მიმართ ამ გამოთქმას იყენებს, იგულისხმება, რომ იგი მის არსებაში საუკეთესოს, მის ყოველივე ბიწიერისაგან განწმენდილ ნაწილს, მის სულს, მის უმაღლეს „მეს“ მიმართავს ან მასვე იფიცებს. ამგვარად, აქედან ცხადი ხდება, რომ ამ სიმღერის ტექსტში მზის სახით ახალშობილის სულს, მის „მეს“ მიმართავენ, რომელიც, მათი აზრით, დაბადებამდე "გარეში" ანუ ფიზიკური სამყაროს გარეთ, სულეთში იმყოფებოდა და ახლა საკუთარ "შინაში", კონკრეტულ სხეულში ანუ ფიზიკურ სამყაროში უნდა შემოვიდეს. აქედან შეიძლება გაეკეთოს დასკვნა, რომ ადამიანის სული, „მე“ მისი მიკროკოსმოსის მზეა და თუ სპირალური მზის ბრუნვის ნიშანია, მაშინ გამოსახულება – წერო, რომელსაც ნისკარტით სპირალური უჭირავს, მართლაც განასახიერებს ამ ფრინველის მიერ ახალშობილის

¹² სამყაროს ორ სიერცობრივ ნაწილად – შინად და გარედ – დაყოფის შესახებ იხ. ი. სურგულაძე, მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003, გვ. 36-57.

¹³ ნაწილიანობის შესახებ იხ. В. Барлавлондзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957, გვ. 111-114.

სულის იმქვენიდან ამქვეყნას, სულეთიდან სამსუოში შემოყვანას. ვფიქრობთ, მტკვარ-არაქსის კულტურაში ფართოდ გაერცელებულ ამ გამოსახულებაში სწორედ ეს იდეა უნდა იყოს კოდირებული. ასევე, ვფიქრობთ, რომ ქვაცხელების ღიადგემაზე (წერო, რამდლის უკან წრე-მზეა გამოსახული, ამ იდეას უნდა გამოხატაუდეს.

ამგვარად, კოველივე სემოთქმულიდან გამომდინარე შეგვიძლია განვსაზღვროთ ამ ნიშანს სიმბოლოს – წეროს – რამდენიმე იდეური შრე:

1. წერო გასაფხულის მაცნეა და ბუნების, მცენარეული საფარის აღორძინების მომასწავებელი და ამით იგი ბუნების ციკლურობაზე მიგვითითებს.

2. წერო ადამიანთა დაბადების მაცნეა, ადამიანთა სულების მეგზურია სულეთიდან სააქოსსაკენ მომავალ გზაზე.

აქვე შეგვიძლია კიდევ ერთი დასკვნა გამოვიტანოთ: ღიადგემაზე დამოუკიდებლად გამოსახული სამი წრით, როგორც სემოთ დაეინახეთ, მზისა და, ალბათ, ხაზიგადოდ, ასტრალური სამყაროს ციკლურობაზე ეთოდება აქცენტი, ანუ მზისა და მთელი ასტრალური სამყაროს კედომა-დაბადებაზე. ხოლო წეროს საშუალებით – ბუნების ციკლურობაზე, მის კედომა-განახლებაზე. და რადგან წერო წრე-მზესთან ერთად ხეწს მიერ სემოთ განხილულ კიდევ ერთ ასპექტს – ადამიანის დაბადებას – მოიცავს, ხომ არ მიგვანიშნებს იგი თავად ადამიანის მუდმივ კედომა-განახლებაზეც? ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ გამოსახულებათა საშუალებით ხომ არ არის აქ კოდირებული ადამიანის ხელახალი დაბადების იდეა, რომელიც, როგორც ცნობილია, საკმაოდ ფართოდ იყო გაერცელებული ძველ სამყაროში (ეგვიპტეში, შუამდინარეთში, წინა აზიასა და საბერძნეთში)? ამ კითხვაზე პასუხის სრულყოფილად გაცემა მხოლოდ ღიადგემის კიდევ ერთი გამოსახულების, ირმის სემანტიკის გაანალიზებისა და ღიადგემის დანარსენ გამოსახულებებთან მისი მიმართების გარკვევის შემოსიქვეაში იქნება შესაძლებელი, რაც ცალკე განხილვას მოითხოვს.

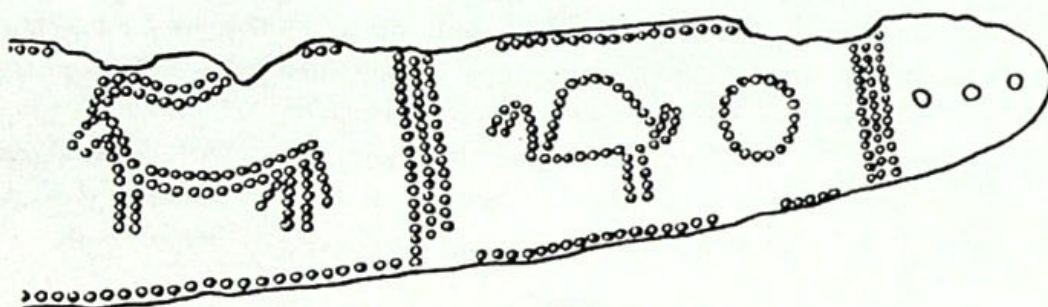
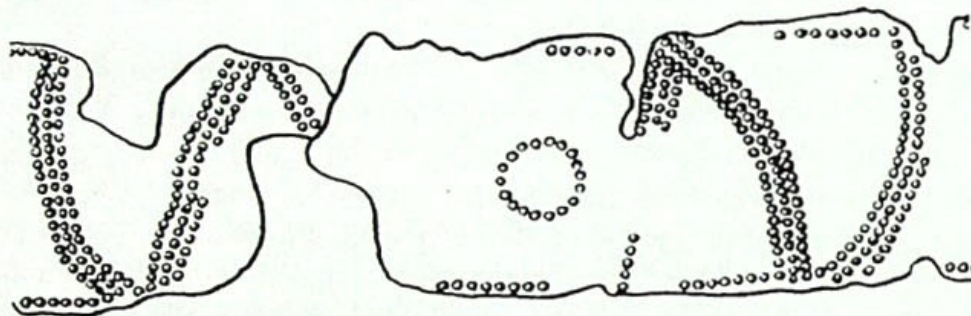
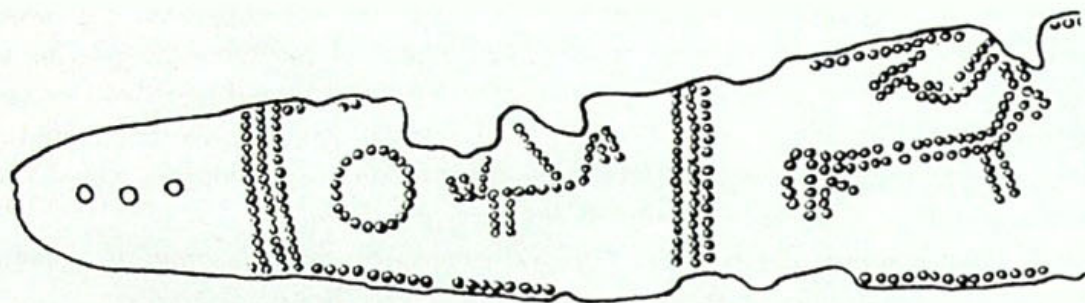
Resume

Ana Kldiashvili

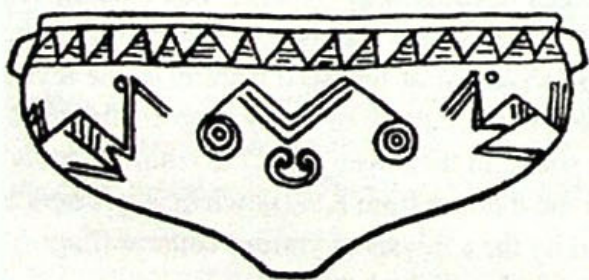
To the Symbolic Meaning of a Stork in Mtkvar-Arax Culture
(on an Example of a Diadem from Kvatskhelebi)

The article is concerned with the bronze diadem of the III Mill. B.C., discovered in Kvatskhelebi, which was worn by a lady buried in one of the tombs. First and foremost, significance of this diadem lies in the fact that this is the earliest artefact with figure images unearthed in Georgia. The diadem bears several images: three circles, a pair of deers and a pair of storks. These are sign-symbols, containing a vast encoded text. Among these sign-symbols, the stork is a symbol of renewed Nature, of the revival, but, besides, it seems to be connected with the birth of men. In the culture of many peoples, the stork is a herald of a baby birth, it is a companion of the human souls on their way from the realm of souls to the world. This is the meaning, which the image bears on the diadem from Kvatskhelebi, since here the storks are paired with the images of the sun. As confirmed by the analysis of various sources (linguistic and folklore), on the microcosmic plane, the sun was identified with the human soul.

Thus, image of the stork on the diadem from Kvatskhelebi might, on the one hand, indicate the death and renewal of Nature and, on the other, to the idea of the bodily revival of men, their re-birth.



ნახ. 1, სურ. 1. დიადემა ქვაცხელების სამაროვანიდან



ნახ. 2. დანგრეული გორა



ნახ. 3. წერო მზით ნისკარტში

ლტაშენ-წითელგორის არქეოლოგიური კულტურის ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის სემანტიკის შესახებ

გეიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანაში პლასტიკური ხელოვნების აყვავება საქართველოს ტერიტორიაზე დაკავშირებულია სასოგადოებასთან, რომელიც სახლობს აღმოსავლეთ საქართველოში და მოუღოს ცენტრალურ აზიურკავკასიაში, ზოგადად, ძვ.წ. XV-XIII სს-ში. ეს სასოგადოება, როგორც მის კუთვნილ ეორდანულ სამარხებში აღმოსავლელი ინვენტარი მეტყველებს, ღითონის წარმოება-დამუშავებაშია დახელოვნებული. კეთილშობილი ღითონის დამუშავებასთან ერთად, რომლის დროსაც ის იყენებს ძველ სამკაროში იმ დროისათვის ცნობილ ყველა მხატვრულ თუ ტექნიკურ საშუალებას, ფლობს ასევე იმ ხანებში არანაკლებ ძვირადღირებული ღითონის - ბრინჯაოს მეტალურგიის რთულ პროცესებს და გაწაფულია მისი ნამოსხმის ტექნიკაში. ამ სასოგადოებას უნდა დაეკავშიროთ ბრინჯაოსაგან ფედელოსხეულიანი ნაკეთობების დამზადების სიახლე, რითაც მიიღწეოდა ღითონის ეკონომია და ნივთის ხიმსუბუქე. სწორედ ნამოსხმის ტექნიკის დახვეწამ შესაძლებელი გახდა ფედელოსხეულიანი ნივთების გაფორმება ღიობებით, რაც პრაქტიკული მოსახრებების გარდა დეკორაციულ მიზნებსაც ემსახურებოდა. იგი მხატვრული თვალსაზრისით, ინკრუსტაციის როლს ასრულებდა. ღიობები, რომლითაც მორთულია სამარხებში აღმოსავლელი ხაბრძოლო იარაღი - მახვილისა და ხარკერის ტარები, ქარქაშები, საკელტო-ხარიტუალო ნივთები - სამკაული, ეტლის აღჭურვილობის ნაწილები, ცხოველთა და ფრინველთა სკულპტურები, გამოირჩეულ იქნა ანბებს ამ ნაკეთობებს და განასხეავენ მათ თანადროული ევრაზიული საწარმისაგან. ბრინჯაოსაგან რთული სახმელო ტექნიკით დამზადებული ინვენტარის ხიმრადე, ტიპოლოგიური და მხატვრული თავისთავადობა ამ ნაკეთობათა ადგილობრივ წარმოებაზე მოუთხოვს.

მხატვრული კულტურის ეს ძეგლები განეკუთვნება ლტაშენ-წითელგორის არქეოლოგიურ კულტურას¹ და გაერცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოში (კახეთი, ქართლი, მესხეთი), სომხეთსა და ჩრდილო-დასავლეთ აზერბაიჯანში.

ლტაშენ-წითელგორის კულტურის ბრინჯაოს ნაკეთობათა შორის მხატვრულ-ტექნიკური შესრულების სრულყოფით გამოირჩევა ეტლის შტანდარტები სკულპტურული გამოსახულებებით². ეს ნივთები ნაპოვნია ამ კულტურის კუთვნილ მდიდრულ

¹ R. und M. Abramischwili, Archäologische Denkmäler in Tbilissi, in A. Miron, W. Orthmann, "Unterwegs zum Goldenen Vlies, Archäologische Funde aus Georgien", Saarbrücken, 1995, გვ. 192.

² G. Mansfeld, B. Krozingen, Die "Königsgräber" von Alaca Höyük und ihre Beziehungen nach Kaukasien. Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan, Band 33, Berlin, 2001, გვ. 45-47; A. Miron, W. Orthmann, დასახ. ნაშრ., გვ. 95, 246; G. Nioradze, Der Verwahrfund von Kverno Sasirethi, Eurasia Septentrionalis Antiqua, VII, Helsinki, 1932; T. I. Achundov, I. G. Narimanov, Neue Forschungen zur Mittleren Bronzezeit in Azerbaidzan, Georgica, 19, Konstanz, 1996, გვ. 54; T. Ахундов, Древние погребения Шекн. Материальная культура, Баку, 1993; С. А. Есаян, Скульптура древней Армении, Ереван, 1980, ტაბ. 27, 28-1, 2, 3, 29-33; С. Г. Девелджян, Лорн-Берд. Ереван, გვ. 28, 32; С. Г. Девелджян, Следы культа оленя в древней Армении. Историко-филологический журнал, Ереван, 1982, №2, 141-142; Т. С. Хачатрян, Армянский некрополь, Ереван, 1979, გვ. 142; А. Григорян, Н. Степанян, Ереван, Гарин, Гегарт, Эчмиадзин, Антарах, Москва, 1965, გვ. 15; А. А. Мартиросян, Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, 1964, ტაბ. X, 3-4, ნახ. 64.

სამარხებში, რომლებშიაც მიცვალებულის ეტლზე დაკრძალვის წეს-წყევლებია დადასტურებული. ეტლზე დაკრძალვის ტრადიციით ამიერკავკასიის სამარხები ემსგავსება წინა აზიის მდიდრულ სამარხებს (ერო, კიში, ალაჯაბუიუქი), რომლებიც, მკვლევართა აზრით, სამეფო რანგის პირებს განეკუთვნებოდათ¹. ამიერკავკასიის ეტლების შემკველ სამარხთა მდიდრული ინვენტარი, დაკრძალვის რიტუალი, რომელიც შეიძლება აღდგენილ იქნას ინვენტარის ხასიათითა და სამარხში ნივთთა განთავსების მიხედვით, მიუთითებს, რომ აღნიშნულ სამარხებში, ახლო აღმოსავლეთის ზემოხსენებულ ძეგლთა მსგავსად, განსაკუთრებული პატივით, ამ კულტურის მატარებელი ხასიათების სოციალურად გამოირჩეული წევრები იყვნენ დაკრძალულნი. გარდაცვლილის სხვა ატრიბუტიკასთან ერთად მდიდრულ სამარხებში აღმოჩენილი შტანდარტები სწორედ მათი მაღალი სოციალური კუთვნილების მანიშნებელია.

ამიერკავკასიური შტანდარტები, როგორც სამარხში მათი აღგიდმდებარეობა მოწმობს, ეტლზე ხელნისა და უღელის გადაკეთის აღგიდის მაგრდებოდა². ეს ნივთები წარმოადგენს ევრტიკალურად აღმართულ ღერძს, რომელზეც მოძრავად, საკრალური შინაარსის შემკველი, სარაკი სკულპტურებია მოთავსებული. სკულპტურათა ფულური სხეულში ბრინჯაოს ბურთულაქებია, თეთის ფიგურა კი სადგართან დაკავშირებულია მოძრავი ხასიათით, რომლითაც იგი ხადგრის ღერძის მიმართ ტრიალებს (წითელგორი, ე. №1. ნახ. 1-2). შტანდარტთა ევრტიკალურ მიჯნულზე ცალკე მდგომი ზოომორფული ფიგურები ან სიუჟეტური კომპოზიციებია მოთავსებული. სკულპტურათა შინაარსი დამატებით ფიგურებსა და სადგარზე გამოსახული სიმბოლური ნიშნებითაა გახსნილი.³

წერილის მიზანია ძველი სამყაროს მითოლოგიისა, თუ ქართული ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მონაცემების მოშეუდიებით განიმარტოს ღვაჭენ-წითელგორის არქეოლოგიური კულტურის ეტლის შტანდარტთა სიმბოლური მნიშვნელობა.

ეტლზე დამაგრებული შტანდარტები, ისევე როგორც მიცვალებულის სახელზე გამართული რიტუალი მასში მონაწილე ყველა სხვა კომპონენტითა და ნატარებული ქმედებებით - მიცვალებულის გაცილება ხარვებშებმელი ან ცხენებშებმელი ეტლით, ადამიანისა და ცხოველის მსხვერპლშეწირვა, შეწირული ცხოველის ხორცის საკვებად გამოყენება, სამარხში დაკრძალული პირის ეკვდავეყოფას ემსახურებოდა. შტანდარტი - ამ რიტუალის ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტი, მიღმურ სამყაროში სამოგზაუროდ განკუთვნილი ეტლის, ასევე მსხვერპლშეწირვის დროს ცაში ასვლის ბოლის მსგავსად, თავისი სიმბოლიკით, ერთმანეთთან აკავშირებდა თრ სამყაროს - ზეციურსა და მიწიერს, საიქიოსა და სააქაოს⁴.

¹ Л. Вули, Ур халтса, Москва, 1961, გვ. 51-97; В. А. Алексини, Социальная структура и потребности обряд древнехалдеевского общества, Ленинград, 1986, გვ. 137-149; H. Z. Kosay, Ausgrabungen von Alaca-Höyük, Ankara, 1966.

² А. О. Мнацаканян, Раскопки курганов на побережье оз. Севан в 1956 г. Советская археология, Москва, 1957, №2, гв. 149; G. Mansfeld, B. Krozinger, დასახ. ნაშრ., გვ. 52.

³ კახეთში გათხრილ ამ კულტურის კუთვნილ ერთ-ერთ ყორღანში (წითელგორი, ე. №1) აღმოჩნდა სოციალური დატვირთვითა და სქესანტიკური მნიშვნელობით ეტლის შტანდარტებთან ანალოგიური სკულპტურა ტარზე დასამაგრებული მასრით.

⁴ შუამდინარული მითოლოგიის მიხედვით მსხვერპლშეწირვა ღმერთებს სამყაროსთან კონტაქტის დამყარების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენდა - ზ. კიქნაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბ., 1976, გვ. 119. ასევე შინაარსობრივ დატვირთვას ატარებს საკმევლი ქრისტიანული ღვთისმსახურების დროს [ზ. კიქნაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 133] და ქართულ ელვებურ სახლებში შუაეკეხლი, სახლის ცენტრში განლაგებული კერია [ზ. კიქნაძე, ნ. გონია, მითოლოგია, თბ., 2000, გვ. 72-73].

შტანდარტის ამ სემანტიკური მნიშვნელობით, მისი მედიატორული ფუნქციით შეიძლება აიხსნას ნაკეთობის ევრტიკალურად დაყენებულ ღერძზე ფრინველების - ციური არსებებისა და წლიქოსანთა - ცას აწუდენილ რქოსან ცხოველთა გამოცხადება⁷ (ნახ. 3). ამასვე მოწმობს შტანდარტის ხაღვრის წარმოდგენა აყვავებული ხის სახით - ხის ტანოდან გამოზრდილი ტოტებითა და ნაყოფით (ნაუ-იორკის კერძო კოლექცია⁸), სიცოცხლის ძაღის განმასახიერებელი სიმბოლოთი. ხე შუამდინარული მითოლოგიის მიხედვით, ევრტიკალზე განლაგებულ სენელთა შემადგენელია, ღვთაებისა და ადამიანის, ცისა და მიწის მაკავშირებელია⁹. სიცოცხლის ხის იდეის შემცველი სიმბოლიკით შტანდარტთა გააზრებას ადასტურებს მის ღერძზე წარმოდგენილი გველის სახეც (ბეზნისი, ე. №4, ნახ. 4-5). შუამერო-აქადური თქმულებების მიხედვით სამყაროს ხის ფესვთა ბინადარის¹⁰.

სკულპტურებზე გამოსახული ნიშნები (ნახ. 6) და ორნამენტი ნიშანთა ერთი გადმოცემული მარადიულობის იდეის ილუსტრირებაა: მეღაუბრმოხრილი ჯვარი - მეღამოვი მოძრაობის აღმნიშვნელი, სამკეთხელი - ეგვიპტურ პირამიდათა ანალოგიით უკვდავების სიმბოლო, თევზოვხური სახე, მცენარის სტილიზებული გამოცხადება, მცენარის, რომელიც სიცოცხლის განმაცოცხლებელ, ამადორძინებელ ძაღას განასახიერებს და სენელთა მაკავშირებელია.

ერთ-ერთი ექვლაზე გაერცელებული ორნამენტული მოტივი, რომელიც ღვამენ-წითელგორის არქეოლოგიური კელტურის ბრინჯაოს ნაწარმზე, მათ შორის შტან-

რქა, შუამდინარულ მითოლოგიაში, ღვთიური ნათების, ღვთაებრივი ძაღის განსახიერებაა. შუამერდესა და ძველ აქადურში რქის გაიხსნაგებული სიტყვა სხივის მნიშვნელობასაც შეიცავს. ასევე, რქა ცისა და მიწის დამაკავშირებლად გაიხსნება - ზ. კიქნაძე, დახახ. ნაშრ., გვ. 89; მ. ბერიაშვილი, მთა რიგორც; მთიანური წესრიგის დასტურების ფენოსენი და აღმოსავლეთ საქართველოს ბრინჯაოს ხანის გორის ტიპის შესაბამისი ძეგლები, გარეჯი, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VIII, თბ., 1988, გვ. 176; ქართული ფოლკლორული მასალებით რქა კოსმურ ღერძს, სიცოცხლის ხეს ეხატება, მისი საშუალებით ცაზე ასვლას შესახებელი - ირ. სერგუელაძე, ქართული ხაღვრის ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1986, გვ. 107; მთიანური ხესთან რქისა და შესაბამისად, წლიქოსანთა სემანტიკური კავშირი დასტურდება ენობრივი მასალებითაც. სიტყვა „რქა“ ძველ ქართულში ეახს, მცენარის წანაზარდის მნიშვნელობით იხმარებოდა (ირ. სერგუელაძე, დახახ. ნაშრ., გვ. 86). თითონ ეახს კი ქართულ რწმენა-წარმოდგენებში სიცოცხლის ხეს ეახსნება [B. B. Барташвили, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957, გვ. 56-58]; რქისა და სიცოცხლის ხის შინაარსობრივი იგივეობა ნახს. ქართულ ენაში დამკვიდრებულ ნიშნულებამაც - სიცოცხლის ხიდან, ეახიდან დაწერული ხასხელი დღესაც რქიდან იხსენი, რასაც ღვთაებათა ზოგადი სიმბოლიკური მნიშვნელობა აქვს რქისა და ხეს შორის სემანტიკური მისათუბების არსებობას მოწმობს ასევე ორმის რქის დახასიათებლად ქართულ ენაში გამოყენებული განსაზღვრება „გაჯორცილი“. რქისა და ხის რიგორც სენელთა მაკავშირებლის სემანტიკური იგივეობა დასტურდება ქართულ ხინასტოლგეში კერძოთი ასახულ ხეს - ღვდათმზე ცხოველის რქების მოთავსების ნიშნულებამაც.

⁷ E. Hunker, C. Chatwin, A. Faras, "Animal Style" Art from East to West. Vorderasiatische Archäologie, Studien und Aufsätze gewidmet an A. Moorgat, Berlin, გვ. 42, 55.

⁸ ზ. კიქნაძე, დახახ. ნაშრ., გვ. 206; ხის რიგორც სენელთა მაკავშირებლის შესახებ წარმოდგენები ასახულია ქართულ ხაღვრულ მოეხაშიც - ზ. კიქნაძე, ნ. გონია, დახახ. ნაშრ., გვ. 74.

⁹ ზ. კიქნაძე, დახახ. ნაშრ., გვ. 129-130; მთიანური გველშეხიხეული კოსმური ხის შესახებ შეხიხახულია ხეხერულ თქმულებამაც - ირ. სერგუელაძე, დახახ. ნაშრ., გვ. 147; სამყაროსა და სიცოცხლის ხესთან ამერკავსიის ამ ნაკეთობათა სიმბოლიკურ კავშირზე ეხდა მოეითიუბდეს წინააღიერი ეტლის შტანდარტები სიცოცხლის ხის ამსახეული თქმადიკით - ცხოველთა სკულპტურებით ყლანიკრებული ხის გაიხსნახელებით (სირის, ღვრისტანი, ნახ. 13). აღნიშნულ კოსმოლოგიებში ღვთაებრივი ხის ნაყოფს დაწაფული, ეი მის სასიცოცხლო ენერგიას ნაზიარები ცხოველები, რომელნიც ძირითადად წლიქოსანს წარმოდგენენ, მთიანური ხის ექვალეზერული სიმბოლიკური მნიშვნელობისად შეიხლება ნათიელონი.

დარტებზე გეხედება აღმა-დაღმა ხელის გამოხატველი, ერთმანეთის შექცევით გამოსახული სამკუთხედებია. ეს მოტივი, წვეროთი ქვემოთ მიმართულ და ზემოთმხრად ურთიერთგანმეორებად ნიშანთა სისტემა, ხიმბოლურად სიკვდილ-სიცოცხლის ურთიერთშენაცვლებად პროცესს, აქედან გამომდინარე, სიცოცხლის უასრულობის, უკვდავების შესახებ რწმენას უნდა გამოხატავდეს¹¹.

განსაკუთრებული სიმბოლური დატვირთვა უნდა აქონოდა შტანდარტთა ფიგურების წრეს ბრუნვასა და ზარაკის ფუნქციას. წრეს ტრიალი უსასრულო მოძრაობის ტოლფასი მნიშვნელობისაა (სურ. 7). რასაც გამოსახავს ასევე მკვდავებმოხრილი ჯვარი ქანდაკებაზე. ფიგურები და ორნამენტი სამარხში აღმონეხილ თიხისა და ლითონის ნაკეთობებზე, იუკელირულ ნაწარმზე, ამით უნდა აიხსნას ის განსაკუთრებული მნიშვნელობაც, რომელიც ძველ სამეაროში, მათ შორის, ამიერკავკასიის ბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიურ კულტურათა მხატვრულად გაფორმებულ ნიუთებზე, ფიგურებისა და ნიშნების ცალ მხარეს მიმართულ, წრიულ მოძრაობას ენიჭება (ნახ. 8-10). ზარიც, სამეაროში მოვლენათა თანმიმდევრული ცვლის გამოხატველ შინაარსთან ერთად (ამ განმარტების საფუძველს იძლევა ეგვიპტურ მითოლოგიაში ხისტრზე, ზარაკის მსგავს ღვთაებათა მუსიკალურ ინსტრუმენტზე, პათორის, ცის ქაღალმერთის შექცევით წარმოდგენილი ორი ხახე¹², ზოგჯერ კი ისიხისა და ნეფტისის, რომელნიც სიკვდილ-სიცოცხლესთან იყენენ ასოცირებულნი), ბგერის მანძილზე გავრცელების თვისებიდან გამომდინარე, სამეაროთა შორის კონტაქტის დამყარების, მედიატორის ფუნქციას ასრულებდა¹³. ეგვიპტური პიმნები გვამცნობს, რომ ღვთაებები სწორედ ზარაკისებური ინსტრუმენტით, ხისტრის საშუალებით გადასცემდნენ თავიანთ ნება-სურვილს ადამიანებს¹⁴. ანალოგიური შინაარსობრივი დატვირთვა უნდა აქონოდა აღრებრინჯაოს ხანის ცენტრალური ანატოლიის სამეფო სამარხებში აღმონეხილ ზარაკებიან შტანდარტებს ლომოფორები ფიგურებით¹⁵ (ნახ. 11-12), ისევე როგორც ცხოველთა სკულპტურებით გაფორმებულ ცნობილი ურის სამარხთა საკრაეებს¹⁶ (ნახ. 14). რქოსანი ცხოველებისა და საკრაეების სემანტიკურ იგივეობას და მათ კავშირს დაკრძალვის რიტუალთან¹⁷, წინააღმდეგობას მსგავსად, ლგაშენ-წითელგორის

¹¹ წვეროთი ზემოთ და ქვემოთ მიმართული სამკუთხედები მამრ და მდედრ საწყისებს, შესაბამისად, სეციურ და მიწიურ სამეაროს განასახიერებს [ხ. კიქნაძე, ნ. ტონია, დასახ. ნაშრ., გვ. 216], ამდენად, უკვდავთა და მოკვდავთა ქვეყანას.

¹² საგულისხმოა, რომ პათორს, ცის ქაღალმერთს, მზის ღმერთის ღვდას, რომელიც მოგვიანებით მზესთან იყო გაიგივებული, ეგვიპტეში თავიანთ სცემდნენ ასევე როგორც გარდაცვლილთა ქაღალმერთსაც - M. Luker, *The Gods and Symbols of Ancient Egypt*, London, 1995, გვ. 113; ლგაშენ-წითელგორის არქეოლოგიური კულტურის მდიდრულ სამარხებში დადასტურებულ დაკრძალვის რიტუალთან დაკავშირებით, სადაც ეტლში შეხმული ხარი მიცვალებულის თანამგზავრად გაასრულებდი, საინტერესოა გარდაცვლილთა ქაღალმერთად პათორის ხარის სახით თავიანთსკემის ფაქტიც. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ისიც, რომ პათორის ატრიბუტი, ხისტრი, ზარაკისებურ ინსტრუმენტს წარმოადგენს.

¹³ ორფეუსიც ბგერის, მუსიკის მაგიური ძალის წყალობით ხედება პადესის პირქვე საუფლოში - რ. ცანაფა, ბერძნული მითების სამეარო, თბ., 1998, გვ. 57, 135; საფიქრებელია, რომ ზარის სქნელთა მაკავშირებლის სემანტიკური მნიშვნელობა შენარჩუნებულია შუა საუკუნეებშიაც. ამუფის კურთხევის წიგნში¹⁸ სამეფო ნიშანთა შორის, დროშასა და შუბთან ერთად, დასახელებულია ზარიც - იუ. ჯავახიშვილი ამახთან დაკავშირებით საგულისხმოა ახლო აღმოსავლეთის ცივილიზაციებში სამოყალიბებული კონცეფცია, რომლის თანახმად მეფე ღვთაების სწორად, მის ხატად განიხილება. შესაბამისად, ღვთაებათა მსგავსად, მეფის ატრიბუტიაში ზარი ფიგურირებს.

¹⁴ M. Luker, დასახ. ნაშრ., გვ. 112.

¹⁵ E. Akurgal, *Die Kunst der Hethiter*, München, 1976, ტაბ. 8, 9, 11.

¹⁶ A. Parrot, *Assur*, 1969, ტაბ. 369-371.

¹⁷ საკრაის მონაწილეობა მიცვალებულის დაკრძალვისას დასტურდება ბერძნულ კულტურაშიც. მითების მიხედვით, ბერძენი გმირები იმარხებოდნენ არფით საიქიოში შეღწევის გასაადვილებლად - X. Э. Керн, *События культуры*, М., 1994.

არქეოლოგიური კულტურის შტანდარტებიც ადასტურებს.

დაკრძალვის რიტუალში 'ხარის როგორც უმარტივესი საკრავის გამოყენების ფაქტი შემონახულია ხეანური სამგლოვიარო სიმღერის სახელწოდებაში - „ხარი“, რაშიც 'ხარისა და სიმღერის, ხმით დატირების შინაარსობრივ იგივეობასთან ერთად¹, 'ხარების რეკით მიცვალებულთა გაცილების იმ უძველესი წეს-წყევლების ანარეკლი შეიძლება დაინახოთ“. ამ რიტუალთან დაკავშირებით საინტერესოა სიტყვა „ხმა“-ს განმარტებაც, რაც „გახსნა“, „გაღებას“-აც ნიშნავს², ანუ შედგენას ტირილითა და 'ხარების რეკით 'ხეკიურ საუფლოში. აღსანიშნავია, ასევე, რომ სიტყვა „ხმა“-დან წარმოებული „ხმარება“, „დახმარება“, იგივე „შეელა“, „შეწვენა“-ა³. ამ სიტყვის ეტიმოლოგიით შეიძლება აეხსნას მიცვალებულის დაკრძალვისას 'ხარების რეკის სიმბოლური მნიშვნელობა. ამ წეს-წყევლების ანარეკლი უნდა იყოს ქართულ ენაში დღესაც ხმარებული სიტყვები და სიტყვათა შეთანხმებები, როგორიცაა „მწუხრის 'ხარი“, „თაე'ხარი“, „გლოვის 'ხარი“ და სხვა. 'ხარის, ხმის ციური სიმბოლიკა ასახულია ქართულ ზეპირსიტყვიერებასა და ხალხურ პოეზიაშიც.⁴

ამგვარად, ღვთაშენ-წითელგორის არქეოლოგიური კულტურის მდიდრულ სამარსებში აღმოჩენილი შტანდარტები შეიძლება მივიჩნიოთ ცისა და მიწის, ადამიანსა და ღვთაებას შორის არსებული კავშირის სიმბოლოდ, სიმბოლოთა ენით გადმოცემული, მარადიული ეოფიერების, უკვდავების შესახებ იდეის გამოხატულებად. როგორც ნახს, ამ კულტურის მატარებელი საზოგადოების რწმენით, სიცოცხლის განახლების სიმბოლიკით დატვირთული ნიუთებით - ხარებშებმული ეტლითა და მასზე დამაგრებული 'ხოთმოფეული 'ხარაკებით, მიცვალებული აგრძელებდა სიცოცხლეს სუფლეთის სამკეიდროში, სასუფეველში, ღვთის საბრძანებელში.⁵

შტანდარტებში ნიშანთა ენით გადმოცემული საკრალური შინაარსი მატერიალისებულთა მხატვრულ ფორმაშიც, ანუ სახეითი და ფორმალური საშუალებებით ნახეყნებია მათში მარადიული და ღვთაებრივი, ფიგურათა დახასიათებაში (მალლა დაყენებული თაფი, მოღერილი ეელი, შემართული ღვომა, წინ გამო'ხეჭილი გულმკერდი) გამოსახულებათა რსეყელობა და მნიშვნელოვანებაა წარმონეწილი. სტატიკური პოზაც, რამელიც მათი გარისღეღობის შთაბეჭდილებას ქმნის, გათულილია გამოსატოს არა დროებითი და წარმაეალი, არამედ უცყელელი და მარადიული. გამოსახულებათა ფი'ხიკური სიძლიერე და, ამასთან, შინაგანი ენერგია, რომლითაც დამეხტეღნი არიან ფიგურები, მათში სიმბოლურად სიცოცხლის ცხოველმეოფელ ძალას უნდა გადმოსცემდეს, გარეგნული უძრაობა კი, მოხმობილი ცვალებადისა და შემთხეყეითის ნეყნების უარსაეოფად, ზედროულ სიმშეიდეს.

ამ ნიუთებში ნაგელისხმევი იდეის გამოსახატეად გამოყენებული ფორმები,

¹ სეყსურელ რეჭეიყს, გარდაეყელილის ეულტთან დაკავშირებულ საწესო სიმღერას "ხმით ტირილი" ეწოდება.

² 'ხარის ნაიოწეყეცა, ისევე, როგორც სიმის გაწეყეცა, ქართულთა რწმენით, აეის მომასწაეებულთა, ანუ ზეყასთან კავშირის გაწეყეცის ტოლფასი მნიშვნეღობისაა. ს. ბარნაეული, ქართული ღვთაებები, თბ., 1953, გე. 100.

³ ს. ნეზინა'შეილი, ქართული ღეყსიკონი, თბ., 1961, გე. 470.

⁴ სეღსიან-საბა ბრბეღიანი, ღეყსიკონი ქართული II, თბ., 1993, გე. 442.

⁵ ხალხური ღეყსი ეახტანგ მეფის შესახებ, რომელშიაც ნათეყამია, რომ მეფეს ციღან ნამიყსმის რეყა, ასევე გამოთქმაში „ხმა 'ხარიეით ცასა სწეღება" 'ხარის, ხმის ზეღა საიყაროსიან სემაწიკურ კავშირზე მიაჩიშნებს.

⁶ ამ რწმენის გამოსატეღება ენდა იყოს ეთნოგრაფიულ ეოფაში შემორნეწილი ნეეეღება სეანეთში გარდაეყელილის თაეთან მიცვალებულთა მეგზურის, 'ხარის დაყენება რტებზე ანთებელი ხანოღით - მსიური ნათეების, სიცოცხლის განახლების სიმბოლოთი, ამ რწმენის ასახეად შეიძლება ნათეადლოს ასევე გარდაეყელილი ახალგაზრდის, თე მონადირის თაეთან არნეის ან ჯიხეის ფიტეღლის მოთაესება - B. B. ნარაბეღიანი, დასახ ნაშრ., გე. 166.

რომლებიც ძირითადად ცხოველთა სამყაროდანაა აღებული, გადმოცემულია მატერიალურად ხელშესახები, გარკვეული მასისა და წონის მქონე მოცულობებით. თუმცა, ამასთან, ეს მოცულობები გამოყენებულია ცხოველთა სხეულის მხოლოდ ზოგადი სტრუქტურის გადმოსაცემად. ზოგადობა, საერთო თვისებათა შემცველი ტიპური ნიშნებით შეტყულება - ასეთი ზოგადი, კრებითი ნიშნებითაა ნაჩვენები ცხოველთა ხატიც - მხატვრული ხერხია, რომელიც გამოიყენება რეალურ ფორმათა უარსაყოფად და ზებუნებრივის, განყენებულის გადმოსაცემად. გეომეტრიზებული მოცულობები, რომლითაც სხეულია შედგენილი სწორედ ასეთი, კონკრეტულობას მოკლებული განყენებული ფორმებია, აბსტრაქტული ხასიათისაა სხეულზე გრაფიკული წესით დატანილი ნახატიც, რომელიც სხეულის საფარს უნდა გადმოსცემდეს. პირობითია სხეულის გლუვი, მოდელირების გარეშე დატოვებული ზედაპირიც, საგანგებოდ გაპრიადებული, რათა ნათების, ბზინვარების ეფექტი შექმნას და, შესაბამისად, შტანდარტთა სოთმორფულ სახეებს მისი, სიცოცხლის მომნიშვნელო ციური სხეულის ზიარი თვისება შესძინოს. ამდენად, შტანდარტთა საკულტო შინაარსი ნიშან-სიმბოლოებთან ერთად იკითხება მხატვრულ ფორმაშიაც, რომელიც ავსებს და აძლიერებს ამ ნიუთებში დაფარულ, სიმბოლოსთა ენით გადმოცემულ, საკრალურ შინაარსს.

ეტლის შტანდარტებთან ანალოგიური შინაარსობრივი დატვირთვისა უნდა ეოფილიერ მიცეალებულთათვის სამარხში ნატანებული ურინველთა და ცხოველთა სკულპტურები, მათი შემცირებული მოდელები, ისევე როგორც, წრესე მუდმივი მოძრაობის გამომხატველი დისკოები (კეირაცხოველი, სამ. №106), იარაღის ქუდუბზე წარმოდგენილი სოღარული ნიშნები. თვითონ ჰვირული ორნამენტიც ნათებისა და სხივოსნობის ეფექტს ქმნის და, ამდენად, სიცოცხლის მომნიშვნელო მნათობის ბუნებას გადმოსცემს. ძეული სამყაროს ხალხთა მთიებში დამოწმებული წარმოდგენით მზე სკნელთა შორის მაკაეშირებლის იდეასაც ატარებს.

ამგვარად, ლჭაშენ-წითელგორის კულტურის მატარებელი ეთნოსი თავიანთ მიცეალებულებს აცილებდა მანათობელი ციური სხეულის ზიარი თვისების მატარებელი ნიუთებით²⁴, სკნელთა შორის კაეშირის დამამყარებელი ზოთმორფული სარაკებით და, ამით, მათი რწმენით, უხსნიდა დაკრძალულ პირთ გზას სასუფეველისაკენ, ანუ მარადიულობისაკენ. სკნელთა მაკაეშირებლად, როგორც ნანს, გაიზრებოდა სამარხის თაეზე გამართული წრიული ფორმის მიწაერილიც²⁵, რომელიც შუამდინარული ზიკურათისა და ეგვიპტური პირამიდის ანალოგიურად მთასთან, კოსმიურ ღერძთან იყო გაიგივებული და სამყაროს ხის მსგავსად მის განსაიერებას წარმოდგენდა.

²⁴ იმ ეპეელეს წარსულში არსებულ წარმოდგენათა ანარეკლი უნდა იყოს ლჭაშენ-წითელგორის კულტურის ერთ-ერთ კერაში, მესხეთში დამოწმებული ტოპონიმებიც. ასეთებია „მსუთამსუ“ - სოფელი გუჯარეთის ხეობაში, „კეირაცხოველი“ - ბორჯომის რაიონში, აღგილი სადაც ამ კულტურის სამაროვანია გათხრილი. „კეირა“ ბერძნულად მზისას ნიშნავს. ი. ღამბაშიძე, რველის სამაროვანი. ძეგლის მეგობარი. 39, 1975, გვ. 60.

²⁵ მ. ბერიამელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 190.

Nino Gomelauri

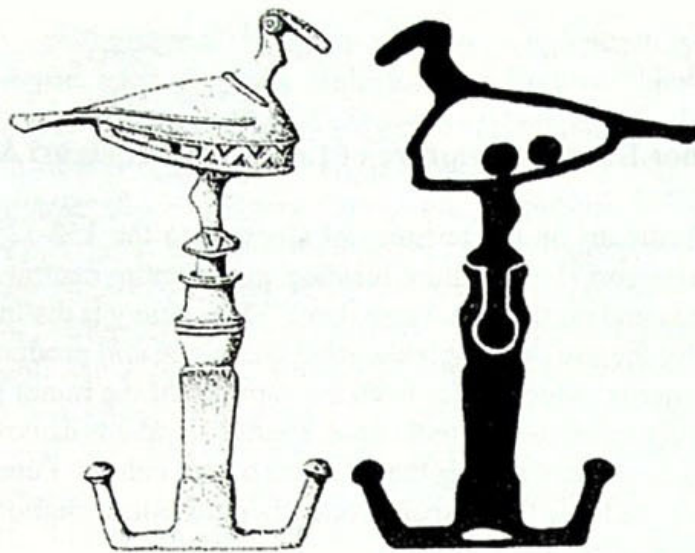
Semantics of the Minor Bronze Sculpture of Lchashen-Tsitolgori Archaeological Culture

Efflorescence of the plastic art on the territory of Georgia in the 15th-13th cc. B.C. is linked with the society of Lchashen-Tsitolgori (L-T) culture residing in the entire central South Caucasus (territory of eastern Georgia, Armenia and north-west Azerbaijan). This society is distinguished by highly developed metallurgy, confirmed by the use of complex casting technique and production of the openwork hollow objects of high artistic merits, which differ from the samples of the minor plastics from Eurasia. Due to their artistic merits and complex casting technique, chariot standards discovered in the rich tombs of this culture are definitely distinguished among the artefacts of this culture. Funeral rite of these tombs is akin to that of the royal graves of Near East. Apart from other attributes, chariot standards are also indicative of the high social position of the deceased.

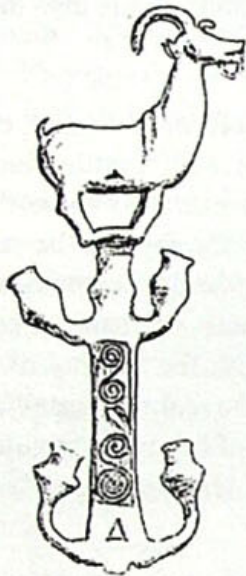
South Caucasian chariot standards, fixed to the chariot at the junction of the pole and the yoke, comprise a vertical shaft for fixing it to the chariot and a zoomorphic hollow figurine with a rattle placed in it. Chariot standards, essential components of the funeral rite, symbolically connected two worlds – the world of the living and the world of the dead, serving as a connection between the sky and the earth. This mediatory function of the standards seems most likely to explain placing of birds, heavenly creatures and animals with their horns reaching the sky on the vertical axis of the artefacts. The same is confirmed by the presentation of the standard shaft in the form of a flourished tree with the symbol of the vital power, which, according to the Mesopotamian mythology, is a link between the realms located along the vertical. The fact that standards are imparted with the symbolism of the idea of life is also evidenced by representing a face of a snake on its shaft – according to Shumer and Achad legends, the snake resides in the roots of the world tree.

Signs and ornaments depicted on the sculptures illustrate the same idea: a cross with bent arms – denotes eternal movement, a triangle -- is a symbol of immortality, eternity. One of the widespread ornamental motifs, found on the bronze objects of L-T culture – a sequence of triangles alternatingly set on bottom and on top, expressing the motion upwards and downwards – symbolises inter-alternating process of life and death, thus, continuity of life and a belief in immortality.

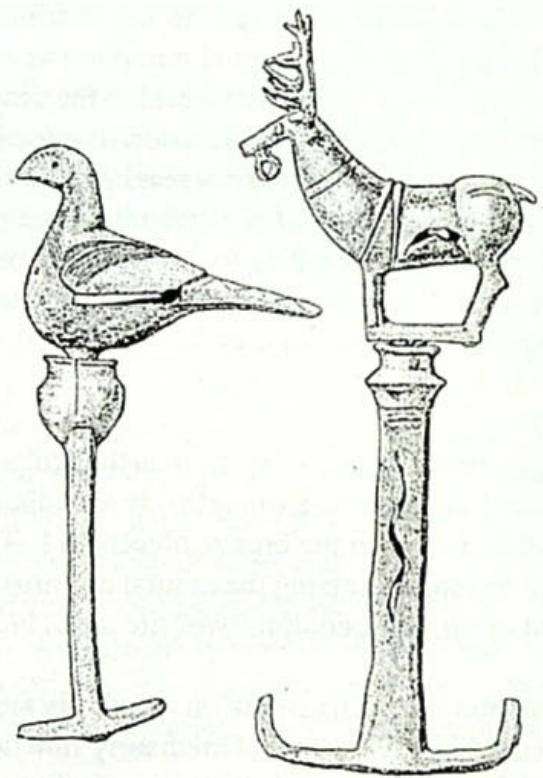
Rotation of the figurines on standards and rattling function also had a special symbolic significance – endless movement and mediatory function (function of rattling standards with zoomorphic figurines and that of the musical instruments is the same). Sacred contents expressed through signs in the standards is materialised in the artistic form. Noteworthy is polishing of the surface of the zoomorphic images, creating an effect of shining, glittering luminousness, akin to the heavenly bodies.



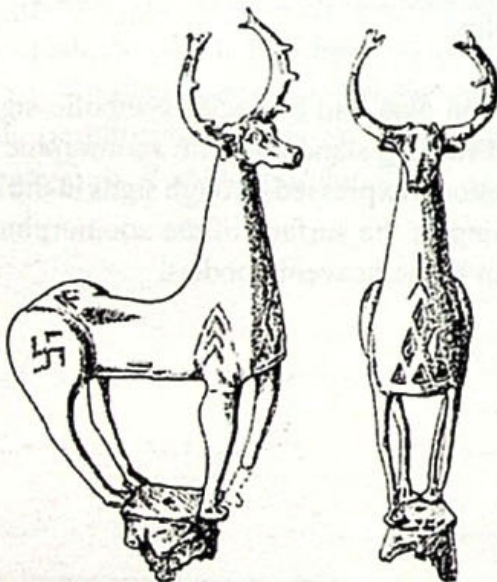
ნახ. 1-2. წითულგორი. კელის შტანდარტი, კრილი
(რ. აბრამიშვილის მიხედვით)



ნახ. 3. ამირკაქახია. კელის შტანდარტი
(ე. ბუნკერის, ბ. ჩატუინის მიხედვით)



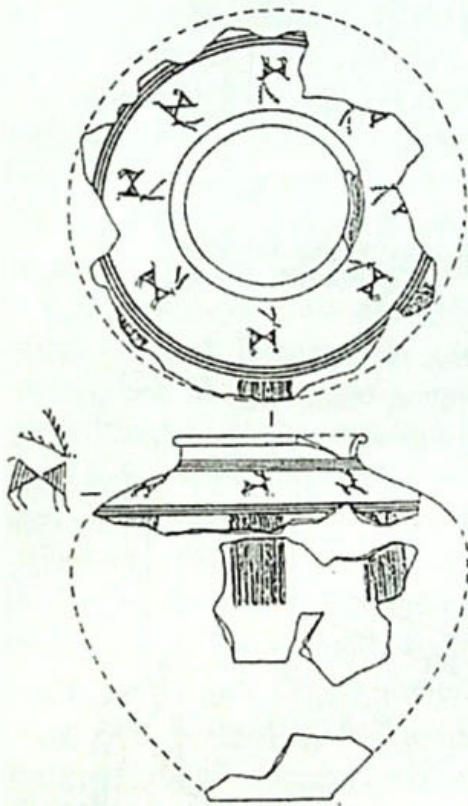
ნახ. 4-5. ბეპნისი. კელის შტანდარტები
(გ. მანსელდის, ბ. კროცინგენის მიხედვით)



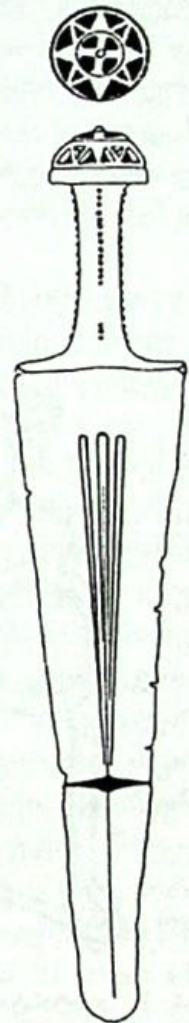
ნახ. 6. წითულგორი. შტანდარტი
(რ. აბრამიშვილის მიხედვით)



ნახ. 7. ბორნიღელე, ჭვირული დისკო
(ივ. ღამბაშიძის მიხედვით)



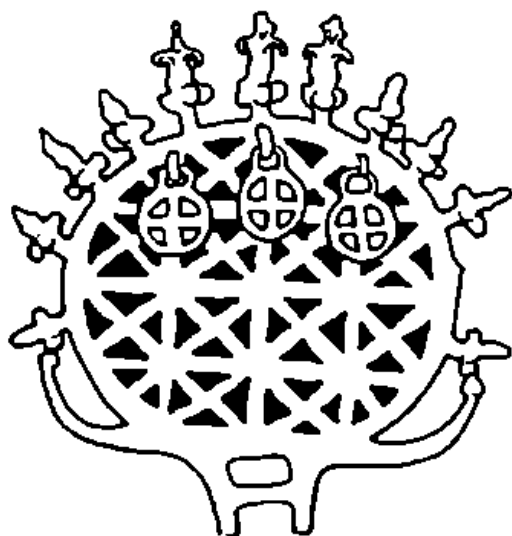
ნახ. 8. თრელის სამაროვანი, კერამიკა
(რ. აბრამიშვილის მიხედვით)



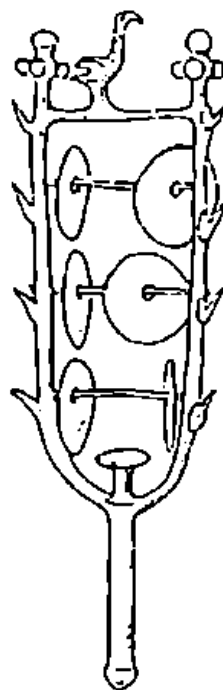
ნახ. 9. მახვილი
(რ. აბრამიშვილის მიხედვით)



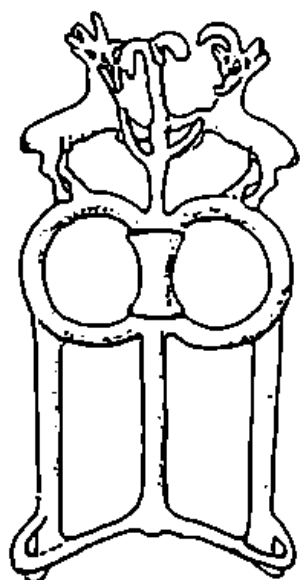
ნახ. 10. სარტყელი, ბეჯინი (მ. ხიდაშელის მიხედვით)



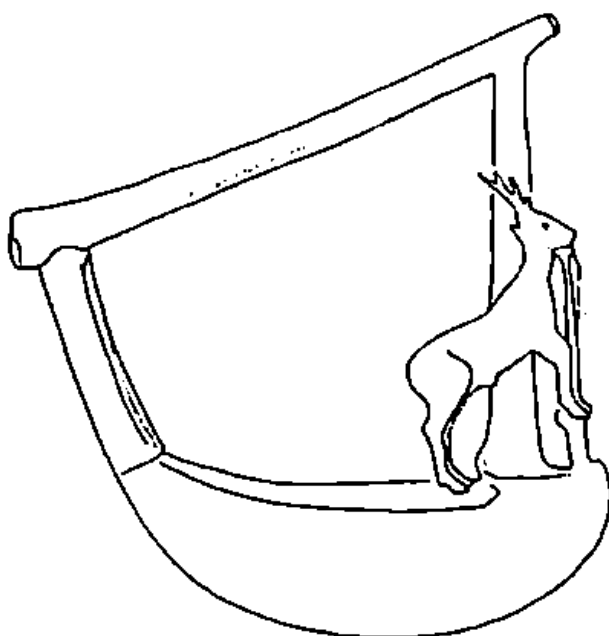
ნახ. 11. ალავერდეთ. ვრდის შტანდარტი
(უ. ალავერდის მუზეუმი)



ნახ. 12. ქობულეთი. ხისტრები
(უ. ალავერდის მუზეუმი)



ნახ. 13. ღეროსტანი. ვრდის შტანდარტი
(ქ. კალმუხის მუზეუმი)



ნახ. 14. ვრდის. ხაჭაპური
(უ. ალავერდის მუზეუმი)

ახლად აღმოჩენილი ტრაპეზი სოფელ ბურღიანშიდან

2004 წლის აგვისტოში კახეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ მანავის მახლობლად, მთაში მდებარე სოფელ ბურღიანში, გამოქვაბულ ეკლესიაში სამი შესასულელი ღიობი აღმოაჩინა. მათ მოპირდაპირედ, საკურთხეელის ცენტრში გათხრების დროს აღმოჩნდა ქვის ტრაპეზი¹ (სურ. 1). ძეგლი, რომელიც გამოირჩევა თავისი მხატვრული გადაწყვეტით, იმ უნიკალურ ნიმუშთა რიგს განეკუთვნება, რომელნიც გულდასმით ეკლევას იმსახურებს. მისი შესწავლა გააჩვენებს დასკვნებს ქართულ ტრაპეზთა გაფორმების ტრადიციის შესახებ და ე. წ. «ლიტურგიული გამართულობის» შემკობის თავისებურებათა დადგენაშიც დაგვეხმარება.

ტიპოლოგიური თვალსაზრისით ბურღიანის ტრაპეზი არ გამოირჩევა რაიმე განსაკუთრებული თავისებურებით. იგი ოთხკუთხა, სიმაღლეში წაგრძელებულ ქვის ბლოკს წარმოადგენს, ე. ი. იმ ტიპისაა, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე გაერთიანებული და ხშირია საქართველოში. ტრაპეზის ზომებია: სიმაღლე 101 სმ, წინა და უკანა მხარის სიგანე 60 სმ, გვერდითი მხარეების სიგანე 48 სმ. ძეგლი დაზიანებულია, მისი ზედა ნაწილი წინა მხარეს შუაში, უკან კი მარჯვენა კუთხესეა ჩამოტეხილი. ჩამონატეხთაგან სოფიურთა გათხრებისას იქვე, ტრაპეზის სიახლოვეს აღმოჩნდა.

ტრაპეზის მხატვრული გაფორმება გამოირჩეულია, შეიძლება ითქვას უნიკალურიც. იგი არა მარტო უხეი ორნამენტული დეკორითა და გრესილი სვეტებითაა შემკული, არამედ მის პირით მხარეზე ფიგურული გამოსახულებებიცაა განთავსებული.

ტრაპეზის პირი განსაკუთრებულადაა გაფორმებული (სურ. 2). თავის დროზე მას აქეთ-იქეთ მთელ სიმაღლეზე აყობებული საკმაოდ მსხვილი სვეტები ამკობდა. დღეს მათი მცირე ნაწილები მხოლოდ ზეით არის შემორჩენილი. დარჩენილი ნაშთებით ირკვევა, რომ სვეტები ეკრტიკალურად ჩამწკრივებული მრგვალი ბურთულეებისაგან შედგებოდა, რომლებსაც ერთმანეთისაგან ვიწრო ორმაგი რელიეფური ზოლისაგან შედგენილი «ქამარი» აყოფდა. ორმაგი ზოლით შექმნილი არშია ფილას ამ «სვეტების» აყოლებასეც ასდევს. ტრაპეზის წინა მხარეს (101 X 60 სმ) მრავალფიგურიანი კომპოზიციითაა წარმოდგენილი. რელიეფის სიბრტყე ვიწრო ორნამენტული სარტყლის მეშვეობით სამ რეგისტრადაა დაყოფილი. თითოეული რეგისტრი პარიზონტალურად წაგრძელებულ მართკუთხა სიბრტყეს ქმნის, რომელთა სიმაღლე ქვემოდან ზემოთ, ოდნავ, თითქმის შეუმჩნეველად მატულობს. ყოველ მათგანზე ფრონტალური ფიგურებია წარმოდგენილი. რელიეფის ზედაპირი ძალზე დაზიანებულია, ზოგან წარხოცილიც.

გათხრების დროს აღმოჩენილია ფრაგმენტები, რომელნიც ტრაპეზის პირის ნაწილებს წარმოადგენს. ესენია:

1. ჯერუღი შარავანდის ნაწილი (სურ. 3); 2. წმინდანის ხელი (მოზრდილი) დახურული წიგნით (სურ. 4); 3. წმინდანის ხელი (მცირე) დახურული წიგნით (სურ. 5); 4. შარავანდის ნაწილი (სურ. 6); 5. სვეტის ნაწილი (ბურთი ვიწრო ორმაგი სარტყლით. სურ. 7); 6 და 7. მარჯვენა ზედა კუთხის ორნამენტის ნაწილი (სურ. 8);

¹ დიდ მადლობას მოუახსენებთ კახეთის ექსპედიციის უფროსს ბ-ნ კ. ფიცხელაურს მუშაობის დროს გაწეული დახმარებისათვის.

8. უკანასკნელის ზედა ნაწილის ნაწილი (სურ. 9).

ზედა რეგისტრის (სურ. 10) ზედა მხარე ოქალებად და ამოტეხილი, ისე, რომ მარცხნიდან პირველი ფიგურა თითქმის მთლიანად დაარსებული (წაშლილია მხოლოდ მისი სახე). დანარჩენი ფიგურების მხოლოდ ქვედა ნაწილია შემორჩენილი რომელიც მკაფიოდ იკითხება და ამის წყალობით დანამდვილებით შეგვიძლია გამოსახულთა რაოდენობის დადგენა – ერთ რიგში შვიდი ფრონტალური ფიგურა იყო სამწერებელი. მათ შორის შუა, ცენტრალური დანარჩენებზე უფრო დიდი და განიერია. ყველა გამოსახული მსგავს სამოსში არის გამოწყობილი. მათი მოსახამი ქვედა მხარეს სამკუთხედავ იხსნება და მის შიგნით ნახს გრძელი, კოჭებად კეარით მის ქვემოთ კი ტერფები, უფრო ზუსტად, წაგრძელებული, ცხვირწაწვეტებული და დაბალქუსლიანი ფეხსაცმელები, ქუსლებით ერთმანეთზე მიდგმული. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს სრულად შემორჩენილ ფიგურას საკმაოდ მოსრდილი, ეიწრო, რადიალურად გაშლილი სწორი ხაზებით გაფორმებული შარაქანი ადგას, ხელში კი დახურული წიგნი უჭირავს. ასევე იდგა დანარჩენი ექვსი ფიგურაც. გათხრებისას ნაპოვნ ფრაგმენტთაგან ერთი, ერთ-ერთი მათგანის შარაქანი, სრულად შემორჩენილი ფიგურის მსგავსად, რადიალური სოლებითაა გაფორმებული. სხვა ორი ფრაგმენტი – ორი ფიგურის იდენტურ ქესტსა და წიგნს წარმოადგენდა. ამგვარად, ცხადია, რომ ჩვენს წინაშე წმინდანთა ჯგუფია, რომელთა შორის ცენტრალური თავისი სიდიდითაა გამოირჩეული. დანამდვილებით სწორედ ამ უკანასკნელის იდენტიფიკაციაა შესაძლებელი. გათხრების დროს აღმოჩენილი ჯერეული შარაქანი, რომელიც, ამავე დროს, სხეებზე განიერია, სწორედ ამ შუალა, ყველაზე დიდი ფიგურის ნაწილი უნდა იყოს. აქედან გამომდინარე, შუაში მაცხოვარი ყოფილა წარმოდგენილი. თუ ასეა, მაშინ მის აქეთ-იქეთ მდგომი შარაქანდომილი ფიგურები ხელში დახურული წიგნებით მოციქულები ან მღვდელმთავარნი უნდა იყვნენ.

ამავე ფრაგმენტის მიხედვით დგინდება, რომ რელიეფს ზემოდან ხადა მორიზონტალური ხარტეული ანარჩოებდა, რომელსაც შარაქანი მკიდროდ ებჯინებოდა.

შუა რეგისტრი (სურ. 11) ცუდადაა შემორჩენილი. რელიეფის ზედაპირი გამოქარულია და გამოსახულება თითქმის გამქრალია. მკრთადად იკითხება მხოლოდ ფიგურათა სილუეტები, რომლებიც გვჩვენებს, რომ ფიგურათა განლაგება და მათი რაოდენობა ზედა რეგისტრის მსგავსია. ამგვარად, ეს ფრისიც შეიძლება ფრონტალურად მდგომ, გრძელ სამოსში გამოწყობილ, შარაქანდომილ ფიგურას წარმოგვიდგენს. მათაც, ისევე როგორც ზედა რეგისტრზე, ხელში დახურული წიგნები უჭირაეთ. ფიგურათა ქვედა ნაწილი, ისევე როგორც მათი ზედაპირი წაშლილია და დეტალები თითქმის არ იკითხება. შედარებით კარგად განირჩევა კიდურა მარცხენა ფიგურა. მისი და ზედა რეგისტრის კიდურა მარცხენა ფიგურის შედარებისას ისიც ნახს, რომ ისინი რამდენადმე განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ქვედა წმინდანის შარაქანი, თუმცა თავისი ფორმითა და გაფორმების პრინციპით იმეორებს ზედასას, მაგრამ უფრო ხშირად დახასხული. სოგიერთი დეტალი, მაგალითად, სამოსის აღმნიშვნელი, ერთმანეთთან ეიწროდ მიწყობილი და მოხრილი ნაკეციები მათ განსხვავებულ ნაცმელობაზე მიუთითებს. განსხვავებულია აგრეთვე ცენტრალური გამოსახულებაც. მისი მხრების მდებარეობა და გამკრთალებული სილუეტი უფრო დამჯდარი ფიგურისას ჰგავს. ძლივსლა მოხანს მისი ორი, წელთან მრგვალად მოხრილი მკლავი და მის წინ თითქმის გამქრალი რადაცის თუ ვიდაცის მონახაზი. ვუიქრობ, აქ ნეილუდი ღმრთისმშობელი უნდა ყოფილიყო აქეთ-იქიდან სამ-სამი წმინდანის თანხლებით.

ქვედა რეგისტრის (სურ. 12) გამოსახულება თითქმის მთლიანად გამქრალია. აქ ოდესღაც წარმოდგენილ ფიგურათაგან კვადილაა შემორჩენილი. დიდი გაჭირვებით

გაირსევა მათი ქვედა ნაწილი, კაბის ბოლოები და ფეხები, რომელთა მიხედვით ეადგენთ, რომ ზედა ორი რეგისტრის მსგავსად, აქაც შეიღო ფიგურა იქნებოდა. კაბის ბოლოები მიუთითებს, რომ მათი ნაცმულობა განსხვავდება ზედა ორ რეგისტრზე გამოსახულთა გრძელი, კოჭებამდე დაშვებული სამოსისაგან. მარჯვნივ და მარცხნივ წარმოდგენილი სამ-სამი ფიგურის სამოსი მსგავსია - მოკლე, მუხლის თაგამდე სამოგრძელელებული ტუნიკა. ამ სამოსის ქვემოთ ჩანს ფეხები და წაგრძელებული ცხვირწაწვეტებული ფეხსაცმელები ერთმანეთზე მიდგმული ქუსლებით და ურთიერთსაწინააღმდეგო მხარეს მიმართული წვერებით. მხოლოდ ცენტრალურ ფიგურას მისაგეს განსხვავებული, შედარებით გრძელი, კოჭებამდე დახული კაბა.

ტრაპეზის გვერდითი მხარეებიდან მარცხენაზე დეკორი სრულადაა შემორჩენილი, მარჯვენა გვერდზე კი გადარჩენილია მისი ქვედა ნაწილი (შუამდე) და ვიწრო ზოლი მარცხნივ ზევით. ორივე შემთხვევაში ევრტიკალურად წაგრძელებული სიბრტყე ერთიანად მსხვილი ფოთლოვანი ორნამენტითაა შეესებული. მარცხენა მხარეს (სურ. 13) იგი ორი დიდი, ერთმანეთში გარდამავალი ფოთლისაგან შედგება, რომელთაც მსხვილი დეკორატიული ელვრტები აქვს დამატებული, ქვემოდან კი ისინი ხუთფოთლიან, პალმისებრ გაშლილ ბუნქსეაა შეყვნებული². მარჯვენა გვერდის (სურ. 14) დეკორი ორ პარალელურ რიგად ნაწყობილი, ერთმანეთს მიბჯენილი მსხვილი და წაგრძელებული ფოთლებისაგან შედგება. ორივე შემთხვევაში მსხვილი, ენერგიული, თითქოს მაყურებელთან ახლოს მოტანილი ორნამენტული დეკორი განსაკუთრებულ ხაზების განწყობას ქმნის.

ტრაპეზის უკანა მხარე შეუმკობელია, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი აფხიდის კედელს იყო მიდგმული.

ამგვარად, სექსს წინაშეა უნიკალური ძეგლი, რომლის ორიგინალური დეკორი ნაკმაოდ ერცელ, კარგად გააზრებულ იკონოგრაფიულ პროგრამას გეთაქაზობს.

ეკლესია, რომელშიც ტრაპეზი იყო ნაპოვნი, არ არის დათარიღებული. არქეოლოგიური გათხრები ამ ადგილზე ჯერ კიდევ მიმდინარეობს და, როგორც ჩანს, აქ სამონასტრო კომპლექსის აღმოჩენას უნდა ელოდოთ. ერთი შეხედვით, ეკლესია აღრექრისტიანული ხანის ტიპურ დარბაზულ ეკლესიას უნდა წარმოადგენდეს და დაახლოვებით VI-VII საუკუნეებით უნდა თარიღდებოდეს. რა თქმა უნდა, ეკლესიის აგების თარიღის ცოდნა დაგვეხმარებოდა მისთვის განკუთვნილი ტრაპეზის დათარიღებაში. მაგრამ ჯერ-ჯერობით ძეგლის შექმნის დროის განსასაზღვრავად მარტოაღენ მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზს უნდა დავეყრდნოთ.

ფიგურული დეკორით შეესებული არე მკაფიოდაა დაყოფილი სამ, ეთხედურად ტოლ რეგისტრად. სამივე რეგისტრი გეთაქაზობს სიმეტრიულ კომპოზიციას, აგების ხაერით პრინციპით: ფრისს, შედგენილს ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურებისაგან (შეიღ-შეიღი ეოველ რეგისტრზე), რომელთა შორის ცენტრალური ნათლადაა გამოყოფილი და აქცენტირებული. ისინი ერთმანეთსაა მიჯრილი და მოდიაანად ავსებენ შესაბამის პორტიონტალურ ზედაპირს, თაერთ კი რეგისტრთა გამყოფ ზოლებს ებჯინებიან, რომელნიც მომდევნო ზედა რეგისტრის ფიგურებისათვის «მიწაა», რომელზედაც ისინი დგანან. ამგვარად, კომპოზიციურ გადაწყეტაში აშკარაა ტენდენცია რელიეფის მაქსიმალურად შეესებისა - პრინციპი, რომელიც ქართული რელიეფებისათვის VI-VII საუკუნეებიდანაა დამახასიათებელი და განსაკუთრებით ნათელ გამოხატულებასა და «ხადისისებრ» ხასიათს კი VIII-IX საუკუნეებში იძენს (გველდების კანკელის ფილა³, უსანეთის სტელა)⁴. ამავე დროს, ბურდიანის სცენებისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციის სიმეტრიული აგება აშორებს მას ამ უკანასკნალს და, შესაბამისად, თავისი კომპოზიციური გადაწყვეტით

² Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., გვ. 69.

³ К. Мачабели, Каменные кресты Грузии, Тб., 1998, გვ. 197-218.

ქრონოლოგიურად «გარდამავალ ხანას» წინ უნდა უსწრებდეს.

ფიგურები პლასტიკურად თითქმის დაუმუშავებელია. ისინი დაბალი რელიეფითაა მოცემული. ფიგურათა მკაფიო კონტური მკვეთრადაა მოხაზული. კომპოზიციის ექველა დეტალი ერთ სიბრტყესა განაწილებული. ეს, მკაცრად ურთონტაღურად გაშლასთან ერთად, მეტად პირობით ხასიათს ანიჭებს გამოხატულებას. პერსონაჟთა სახის ნაკეთობი არხად იკითხება. ზედა ორი რეგისტრის მარცხენა მხარეს თითქმის სრულად შემორჩენილი თითო ფიგურა დაგვიანახებს მათ დისპროპორციულობას. ფიგურათა სხეულები წაგრძელებულ, თითქმის მართკუთხა (მხოლოდ მათი მხრებია ოდნავ მომრგვალებული) ფორმის ბლოკებს წარმოადგენენ ბრტყელი, ხაზობრივად დამუშავებული ზედაპირით. ტანს პირდაპირ, კისრის გარეშე საკმაოდ დიდი ზომის თაყი ედგმის. სამოსით დაფარული ხელები მოკლეა, თან ჩანს მხოლოდ ხელის მტკვნები. ფეხის ტერფები (ზედა რეგისტრის ფიგურების მისხედით) წაგრძელებულია. ანალოგიურად გადაწყვეტილ ფიგურებს ექველაზე ხშირად VI საუკუნის ბოდოს, განსაკუთრებით კი VII საუკუნის რელიეფებზე ეხედავთ. მსგავსია, მაგალითად, ხანდისის სტელისა⁴, (VI ხ-ის II ნახ.) თუ ქანაგანის ჯერის (VIII-ის I ნახ.)⁵ გამოხატულებები. ექველაზე მეტ სიასლოვეს ისინი მაინც ვაღუთის ემბაზის (VI-VIII სს.) ფიგურებთან ამჟღავნებენ⁶, განსაკუთრებით კი მის გვერდით კედელზე წარმოდგენილ სამ ურთონტაღურ ფიგურას მოგვაგონებენ არა მარტო დაყენებით, არამედ ფეხის ტერფების განლაგებითაც. თუმცა ეს უკანასკნელნი, ბურდიანის ფიგურებისაგან განსხვავებით, ძალზე მცირედ, თითქმის შეუმჩნევლადაა ამოწეული ფონიდან. ბურდიანის ტრაპეზის პირდაპირ პარალელს VII საუკუნის ზედაზნის ფილა წარმოადგენს – საერთოა ფიგურათა პროპორციები და მათი პლასტიკური დამუშავება. აბსოლუტურად იდენტურია მათი პოზა და ფეხების მდებარეობა.

ბურდიანის ოსტატს პერსონაჟთა დიფერენცირებაც სურს და მათ მდებარეობითა და ატრიბუტებით ასხვავებს (სამოსი, შარავანი). ამგვარად, მოუხედავად ფიგურათა პირობითი ხასიათისა, ოსტატი ცდილობს მათ ერთგვარ ინდივიდუალისადაც. მსგავსი ხერხი ბურდიანის გამოხატულებას განსაკუთრებულად აახლოვებს ზედაზნის ფილის რელიეფთან⁷, სადაც პერსონაჟთა იერარქიული განსხვავება ასევე კომპოზიციური ხერხებითა და მათი სამოსისა და ატრიბუტების დიფერენცირების მეშვეობითაა გადმოცემული.

დათარიღებისასავე მნიშვნელოვანია პერსონაჟთა ნაცემლობაც. სამოსი ხაზობრივ-დეკორატიული მანერითაა დამუშავებული. მისი სხედასეა ნაწილების გამოყოფის ილუმინაცია ნაკეცების აღმნიშვნელი ხაზების მიმართულების შეცვლითაა შექმნილი. შიდა კაბაზე ნაკეცები ძალზე გამარტივებულია და მხოლოდ სწორი პარალელური ხაზებითაა აღნიშნული. მოსახსამები ოდნავ განსხვავებულადაა დამუშავებული – ზედაპირზე ერთმანეთისაგან შედარებით მეტი მანძილით დაშორებული, ოდნავ ამობურცული ვიწრო არშიების განლაგების მეშვეობით მათ შორის მსხვილი, შედარებით ამოწეული, ხაზები იქმნება, რომლებიც მოსაცმელის ფორმის შესაბამისად ქვემოთკენ ოდნავ ოღუნება. კაბის ბოლო ასეთივე «არშიითაა» საგანგებოდ დასრულებული.

მსგავსი სამოსი და მისი ანალოგიური დამუშავება ტიპურია ადრეული

⁴ Н. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, გვ. 15-25, ილ. 1-8.

⁵ Н. Чубинашвили, Хандиси, სურ. 46.

⁶ 6. იამანიძე, ვაღუთის ეკლესიის ქვის ემბაზის რელიეფები. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. 158, № 3, 1998, გვ. 540-542.

⁷ А. Вольская, Рельефная плита из Седзденского монастыря. ქართული ხელოვნება, 8 А, 1979, გვ. 91-105.

ხანის რელიეფებისათვის. მას მაგ., მცხეთის ჯერის (VI ს.) ფასადის რელიეფებზე ეხედებით¹. განსაკუთრებით ხშირი კი იგი VI-VII საუკუნეებშია (ქანაგანის ჯვარი და ჯაღეთის ემბაზი). პირდაპირ ანალოგიას ამ თემატაზრისათა (სედაზნის ფილა წარმოადგენს, სადაც პერსონაჟთა ნაცმულობა ბურდიანის ფილაზე წარმოდგენილთა სამოსის იდენტურია. ამავე დროს, ფიგურათა დამუშავებაში ოდნავი განსხვავება შეინიშნება. სედაზნის ოსტატი აშკარად ცდილობს სამოსის ნაკვეთი რამდენადმე დაუქვემდებაროს სხეულის ფორმას - გამოყოფს ოდნავ ამოწეულ, მომრგვალებულ მხარს, სამოსის ქვეშ მომრგვალებულად გამოიყოფა მკლავები და სხე. აი, ბურდიანის ოსტატი კი სხეულთა ბლოკებზე მხარს მხოლოდ ნაკვეთის აღმნიშვნელი ხაზების მიმართულების შეცვლით აღნიშნავს, პირობითად გადმოცემული ხელის მტევნები (ხუთივე თითი თითქმის ტოლია და ერთმანეთის გვერდი-გვერდ ნაწყობილი) კი ბრტყლად აღეკვს წიგნს.

ამგვარად, ბურდიანის რელიეფის საერთო მხატვრულ ხასიათს ხაზობრივი ნახატი განაპირობებს, რომელიც ერთგვარ დეკორატიულობას ანიჭებს გამოხატულებას. ფიგურათა დამუშავების ამგვარი, მკაფიოდ გამოვლენილი ხაზობრივ-დეკორატიული მანერა VI-VII საუკუნეების რელიეფთათვისაა დამახასიათებელი (ხანდისი, ქანაგანი, ჯაღეთი).

ამავე დროს, ბურდიანის რელიეფი ხასიათდება გარკვეული ნიშნებით, რომლებიც აახლოებს მას VI საუკუნით დათარიღებულ (მაგალითად, მცხეთის ჯერის ან კიდეც ბრდაძორის სტელა) რელიეფებთან. საერთოა, როგორც სემათი აღნიშნეთ, სამოსის დამუშავების პრინციპი, ფიგურათა რელიეფის ფონიდან მკირვლად ამოწევა თუ სედა კაბის ნაკვეთის აღმნიშვნელი ხაზების ამობერკეულობა, რაც ერთგვარ მოცულობითობას წარმოქმნის.

ქართულ სკულპტურაში ამ განსხვავებული, მოცულობითობისა და სიბრტყობრივ-დეკორატიული ტენდენციების თითქმის ერთი და იმავე პერიოდის რელიეფებში თანაარსებობა იმით აიხსნება, რომ ამ ხანაში აშკარად მკლავდება ადრეულ პლასტიკურ ნიმუშებთან სიახლოვე, ანუ მემკვიდრეობითი კავშირი ანტიკურ ხელოვნებასთან. ანტიკური ხელოვნების რემინისცენციები ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია და სოგან საქმად ძლიერად გამოვლენილიც (მაგალითად, მცხეთის ჯერის რელიეფებზე). როგორც ცნობილია, ანტიკური ხელოვნების დანატოვარის ახალი ეპოქის მოთხოვნისებების შესაბამისად, ახლებურად გააზრება დამახასიათებელია ადრექრისტიანული ეპოქის როგორც ბიზანტიური, ისევე ქართული ხელოვნებისათვის. საქართველოში ეს პროცესი უკვე არსებულ, მხატვრულად ჩამოყალიბებულ ადგილობრივ ტრადიციებს ერწყმის. სწორედ ამით აიხსნება ფიგურების ანტიკურობიდან შემორჩენილი მოცულობითობა და ადგილობრივი დეკორატიულ-ხაზობრივი გააზრება². ეს ტენდენციები გარკვეულ ასახვას პოულობს ბურდიანის რელიეფზეც, თუმცა შედარებით უფრო მსუბუქად ვიდრე სედაზნისაზე, სადაც ფიგურები მკვადაა ამოსვლი ფონიდან, სხეულის ნაწილები კი შედარებით მოცულობითადაა დიფერენცირებული. მეორე მხრივ, სედაზნის მოცულობით პროტოტიპთან სიახლოვე უფრო ნაკლებია, ვიდრე მცხეთის ჯერის რელიეფებზე, სადაც პროპორციული ფიგურების გადმოცემაში პლასტიკურობა შეიგრძნობა. მათი სამოსის ნაკვეთი ღეხილია და თუმცა გარკვეულ დეკორატიულ რიტმს ემორჩილება, მრგვლად გამოსყოფს ფიგურათა სხეულის ცალკეულ ნაწილებს. ჯაღეთის, ქანაგანის და ხანდისის რელიეფები უფრო მკვად შორდება მოცულობით პროტოტიპს. ხაზი აქ

¹ По Алалишвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, гл. 30-36.

² Г. Чубиншвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., гл. 645. Памятники типа Джвари, Тб., 1948 гл. 152-153.

თუმცა გამოისახეული და ექსპრესიულია. მაგრამ უფრო ორნამენტულ-დეკორატიულ დატვირთვას ატარებს. გამოსახულება ძალზე მკვირვლ. თითქმის შეუქმნეულადაა ამოწეული ფონიდან. პირობითად გადაწყვეტილი ფიგურები კი ხაზობრივი ნახატიის საშუალებითაა გადმოცემული. რელიეფის სიბრტყეში შეჭრილი, ერთმანეთს მჭიდროდ მიწყობილი სწორი ან მოხრილი ხაზები თანაბარხომიერ რიგებად ფარავს გამოსახულებას. ფორმის მოცულობითობის გამოვლენის გარეშე.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე ეფიქრობ, რომ ბურდიანის რელიეფები VI-VII საუკუნის ხელოვნების ტენდენციების ამსახველია და კანონიერ აღვიდს იკაეებს ამ დროით დათარიღებულ ძეგლებს შორის. იგი ქრონოლოგიურად მცხეთის ჯვრის ტაძრის რელიეფებს მოსდევს და უახლოვდება ქალეთის, განსაკუთრებით კი ზედაზნის ფილის რელიეფებს. შესაბამისად, მისი შექმნის თარიღი VII საუკუნით განისაზღვრება. VII საუკუნის ფარგლებს ბურდიანის რელიეფი არ უნდა გადმოსცდებოდეს, რადგან მასში ასახული ტენდენციები რადიკალურად განსხვავდება VIII-IX საუკუნეების ქართული ხელოვნების ზოგადი სტილისტური მომართულებისაგან, რომელიც გამოსახულების სიბრტყობრივ-დეკორატიულ შესრულების მანერას გულისხმობს და სრულიად გამორიცხავს ადრექრისტიანული ხელოვნების მოცულობით-სკულპტურულ ნიმუშებთან კავშირს.

ცხადია, რომ ბურდიანის ტრაპეზის დეკორს მის ლიტურგიულ დანიშნულებასთან უნდა აქონოდა კავშირი. იგი არ წარმოგვიდგენს რომელიმე კონკრეტულ საეკლესიო რიტუალს, როგორც ეს, მაგალითად, მისივე თანადროულ ქალეთის ემბაზის სკულპტურული შემკულობის შემთხვევაში გვაქვს. სადაც გამოსახულება ნათლისღების რიტუალის ცხად ილუსტრაციას წარმოადგენს.

პერსონაჟთა ფრიზეზად განლაგების, აგრეთვე მათი განსხვავებული ნაცმულობისა და ზოგიერთი ატრიბუტის მიხედვით აღვიდს დასადგენია, რომ ნეენს წინაშე სამი, იერარქიულად დალაგებული რეგისტრია სადაც გამოსახულთა მნიშვნელოვნება ქვემოდან ზევით მატულობს.

ფიგურათა ამგვარი განაწილება პირდაპირ უკავშირდება ადრექრისტიანული ქართული სტელების გაფორმების პრინციპს, სადაც ფრონტალური და იერატული გამოსახულებები იერარქიულ რეგისტრებად ნაწილდება და ერთმანეთისაგან ეიწრო ზოლებით გამოიყოფა, რომლებზედაც გამოსახულნი დგანან (მაგალითად, ბრდამორი, ხანდისი, ორივე VI ს.). ქართული სტელების დეკორის ამგვარ ხასიათს მათი ლიტურგიული დანიშნულება და ეოტიფურობა განაპირობებს. ეს თავისთავად უნდა ეხმიანებოდეს ბურდიანის ტრაპეზის დეკორის დანიშნულებას, რომელსაც ლიტურგიასთან მჭიდრო კავშირთან ერთად, როგორც ჩანს, სათავესებელი ფუნქციაც აქონია.

ტრაპეზის პირის ზედა რეგისტრი წარმოგვიდგენს მაცხოვარს ფლანკირებულს მოციქულთა ფიგურებით. ეს გამოსახულება მოციქულთა ზიარების ეპიზოდს ეხმიანება. მოციქულთა ზიარების მსგავსი ექვარისტიის საიდუმლოსთან პირდაპირ დაკავშირებული სცენის წარმოდგენა საკუთახეელის აფხიდში განთავსებული ტრაპეზის ზედა რეგისტრზე ლოგიკურად გვეჩვენება.

შუა რეგისტრი, საყარაულოდ, ტახტზე მჯდომ წყნად დმრთისმშობელსა და მის ორსავე მხარეს განლაგებულ სამ-სამ წმინდანს წარმოგვიდგენს, რომელთა იდენტიფიკაცია არ არის იოლი. იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით, ისინი შესაძლოა წმინდა მამების გამოსახულებებს დევუკავშიროთ, რომლებიც აღასტურებენ და ამოწმებენ საკუთახეელში ნატარებული ექვარისტიის საიდუმლოს სიწმიდეს. ბურდიანის ტრაპეზზე ისინი წარმოგვიდგებიან უძველესი ხანის ეკლესიათა აფხიდებში გამოსახულ ეპისკოპოსთა მსგავსად, ფრონტალურად და სტატიკურად – მარჯვენა ხელი გულზე უდევთ, მარცხენაში კი დახურული წიგნები უჭირავთ.

რომ არა მათი განსხვავებული ნაციმულობა, რომელიც ამ პესონაჟებს ზედა რეგისტრისაგან აშკარად გამოარჩევს. შეიძლება გვეფიქრა, რომ აქ თორმეტი მოციქულის გამოსახულებაა, ორ რეგისტრზე ექვს-ექვსად განაწილებული. მაგრამ მათი სამოსი აშკარად სხვაა. სხვადასხვა რეგისტრზე განაწილება კი მათი იერარქიული განსხვავების მიმანიშნებელი უნდა იყოს. ის, რომ ამ პერსონაჟებს ხელში დახურული წიგნები უჭირათ, საშუალებას გვაძლევს ისინი წმინდა მამათა გამოსახულებებს დაუეკავშიროთ – მოციქულთა და მახარებელთა გარდა წმინდა წიგნებით ხელში ხომ მხოლოდ ეპისკოპოსები წარმოგვიდგებიან.

მესამე რეგისტრი, ნეკრი ახრით, მარტვილთა, წმინდა მხედართა ან სხვა განსაკუთრებით სათაყვანო წმინდანთა გამოსახულებებს წარმოგვიდგენს, რომელთა შორის ცენტრალური ყველაზე მნიშვნელოვანია. მათი სამოსის მიხედვით გამოირჩევიან, რომ ისინი ბერები იყვნენ – მოკლე კაბები უფრო საერო პირებსე მოუთითებს.

ამგვარად, ეს, წმინდანთა ტრადიციული იერარქიული განაწილების პრინციპის მიხედვით შედგენილი სამრევისტრიანი პროგრამა წარმოგვიდგენს მაცხოვარს მოციქულებთან, მათ ქვემოთ ღმრთისმშობელს ერმითა და, შესაძლოა ეპისკოპოსთა ჯგუფს; ყველაზე ქვემოთ კი საერაუდოდ, გამოჩენულ წმინდანებს¹⁰. მსგავსი სახით აღდგენილი იკონოგრაფიული პროგრამა აშკარა მითითებაა საკუროთხეულის აფხიდში ნატარებულ ექვარისტის საიდუმლოზე¹¹.

ბურღიანის ტრაპეზის დეკორი სტელებზე წარმოდგენილ გამოსახულებებს შესაძლოა იკონოგრაფიული თეატალური სტილითა და დაუეკავშიროთ. ასე, მაგალითად, იქაც ხშირია ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის გამოსახულება ერმით (ხანდისი, ბოლნისი, ბრდაძორი – V ს.). მათ შორის ხანდისის სტელის ძირითადი მხარე ორ რეგისტრად დანაწილებულ კომპოზიციას წარმოგვიდგენს, სადაც ზედაზე აღსაყდრებულ მაცხოვარს, მის ქვემოთ კი ასევე ტახტზე დაბრძანებულ წმიდელ ღმრთისმშობელს ვხედავთ (ერთია მხოლოდ, მათ აქ არაფერ ახლავს).

აღსანიშნავია ქართულ ადრექრისტიანულ სტელებზე მოციქულთა გამოსახვის ტრადიციაც. მათი რეპერტუარი ზოგჯერ ერთიმეორესე განთავსებულ რეგისტრებად დანაწილებულ მოციქულთა გამოსახულებებს გვთავაზობს. მსგავსადაა წარმოდგენილი მოციქულები საცხენისის (VII ს.) და ღმანისის (VI ს.) სტელებზე, სადაც სამ-სამად დაჯგუფებული მოციქულები ოთხ რეგისტრზეა დანაწილებული. წყვილ-წყვილადაა განაწილებული მოციქულები კატაულას (VII ს.) ქვასეფტზეც¹².

ტრაპეზის დეკორი ქრისტიანულ ტაძართა აფხიდის იკონოგრაფიულ პროგრამას მოგვაგონებს¹³. ნეკნამდე მოღწეული კედლის მხატვრობით შემკული ყველაზე ადრეული ქართული ეკლესიები VII-VIII საუკუნეებით თარიღდება. თუმცა ადრეული ხანიდან შემორჩენილ ძეგლთა რაოდენობა მეტად მცირეა, მკვლევარებმა მოახერხეს მათი დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამების ზოგიერთი თავისებურების გამოკვლა¹⁴. ამ მოხატულობათა დეკორატიული სისტემა გამოირჩევა ლაქონიზმითა და ტექტონიკური სახითით. მხატვრობა ფარავს ტაძრის მხოლოდ ზოგიერთ ადგილს.

¹⁰ N. Thierry, A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie. Zograf, 5, გვ. 14.

¹¹ N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 20.

¹² K. Mavrodze, დასახ. ნაშრ., გვ. 241-242.

¹³ C. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Stuttgart, 1992.

¹⁴ Z. Skhirtladze, Early Medieval Georgian Monumental Painting : Establishment of the System of Church Decoration. Oriens Christianus, 81, 1997. გვ. 169-170.

ძირითადად საეკრთხეველს, დანარჩენი კედლები კი შეუმკობელია¹⁵. 'ხოვჯურ ღეკორი მხოლოდ კონქში განთავსებულია მაცხოვრის დიდების სცენით შემოიფარგლება (მაგალითად, წამებულსა და სკაბიანში, ორივე X საუკუნისა), უფრო ხშირად კი საეკრთხეველი მოლიანად დაფარულია მხატვრობით (იხე როგორც, მაგალითად, თელოფანში – VIII-IX სს., ნესგუნში – IX-X სს. ან კიდევ გარეჯის ეკლესიებში). თითქმის ყველგან დომინირებს მაცხოვრის დიდების თეოფანიური გამოსახულება (იხევე როგორც სხვა აღმოსავლეთქრისტიანულ რეგიონებში: სირიაში, პალესტინაში, კაპადოკიაში)¹⁶. წრომის ეკლესიის (VII ს.) აფხიდის იკონოგრაფიული პროგრამა სწორედ ამ აღმოსავლეთქრისტიანული ტრადიციის მიხედვით უნდა იქონიოს 'მედგენილი'. აფხიდის კონქში ეხედავთ მაცხოვარს ორი თანმხლები ანგელოზითურთ, მის ქვემოთ კი ღმრთისმშობელ-ორანტას თორმეტ მოციქულთან ერთად. ამ ტიპის კომპოზიციების ორ რეგისტრად განაწილება შემდგომში დიდხანს იქნება ტიპური აღმოსავლეთქრისტიანულ ტაძართა აფხიდების დეკორისათვის¹⁷. მსგავსი რედაქცია უახლოვდება ამდლების ეპისოდს და თეოფანიის იდეის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს. მოგვიანებით იშხნის (XI ს.) აფხიდში ეხედავთ მაცხოვარს ანგელოზთა და სურათიშთა გარემოცვაში, მის ქვემოთ კი მოციქულთა და ეპისკოპოსთა რიგს¹⁸. ოთხთა ეკლესიის (961-1001წწ.) აფხიდის იკონოგრაფიული პროგრამა კიდევ უფრო განვითარებულია. იგი შედგება ხუთი რეგისტრისაგან, რომლებიც ერთმანეთისაგან მსხვილი სარტყლებითაა განყოფილი. სულ ზედაზე მანდორდაში წარმოდგენილი მაცხოვრის ტრიუმფალური გამოსახულებაა. მომდევნო რეგისტრი მედალიონში ნაწერილ პეტიმასიას წარმოგვიდგენს ჯერითა და მასზე დაშვებულ ხულიწმიდას მტრედით. მედალიონი ანგელოზებს უჭირავთ. მესამე რეგისტრზე ეხედავთ ღმრთისმშობელს ანგელოზებსა და წმ. იოანე ნათლისმცემელთან ერთად, ფლანკირებულს მოციქულთა ჯგუფებით. მეოთხე რეგისტრი წმ. ხოფიას პორტრეტს წარმოგვიდგენს¹⁹, რომელსაც ხელთ ეკლესია უპყრია. მის მარჯვნივ მოხეს ფიგურაა, მარცხნივ კი მეღვთისმეტყველისა. ოდნავ მოშორებით, იმავე რეგისტრზე თხრობას ოთხი წინასწარმეტყველი და ეკლესიის ოთხი მამა განაგრძობს, რომლებსაც ხელთ დახურული წიგნები უპყრიათ. მესუთე ქვედა რეგისტრი ქრისტოლოგიური ციკლის სცენებს წარმოგვიდგენს²⁰.

ამგვარად, როგორც ეხედავთ, ადრეულ ხანაში ქართულ ტაძართა აფხიდები ლაიკონიურ იკონოგრაფიულ პროგრამას გეთავაზობენ, უფრო ხშირად ორ რეგისტრად განაწილებულს, რომელიც თეოფანიის იდეის ილუსტრაციას წარმოადგენს. ეს პროგრამა, რომელიც სრულად იწერება აღმოსავლეთქრისტიანული რედაქციის ფარგლებში, X საუკუნიდან ეითარდება და უფრო გაერცობილ ხასიათს იძენს. აღმოსავლეთქრისტიანულ ეკლესიათა აფხიდების დეკორის კლასიკური ვარიანტიც წარმოგვიდგენს ქრისტე პანტოკრატორს გუმბათში²¹, აფხიდის კონქში კი *Majestas Domini*-ს ადგილია (ვედრების კომპოზიცია მხოლოდ XI საუკუნიდან შემოდის)²².

¹⁵ T. Vitskaladze, Основные этапы развития грузинской византизской монументальной живописи, Тб., 1977, გვ. 6-7.

¹⁶ Z. Skhirtladze, Early Medieval... გვ. 175.

¹⁷ Z. Skhirtladze, A propos du décor absidal de C'roini. Revue des Etudes Géorgiennes et Caucasiennes 6-7, 1990-1991, გვ. 165-167.

¹⁸ C. Ihm, Die Programme... გვ. 100-104.

¹⁹ იშხნისათვის იხ. ასევე: N. Thierry, A propos des peintures... გვ. 13.

²⁰ ე. ჯობაძე? ოთხთა ეკლესიის ერთი გამოსახულებების არსის შეცნობის ცდა. ისეუ ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 6. ობ., გვ. 292-300.

²¹ N. et M. Thierry, Peintures du X siècle en Géorgie méridionale et leur rapport avec la peinture byzantine d'Asie mineure. Cahiers Archéologiques, 26, 1975, გვ. 75-84.

²² C. Jolivet-Lévy, La Cappadoce Médiévale. Images et spiritualité. [Paris] Zodiaque, 2001, გვ. 92.

ღმრთისმშობლის დიდების სცენას VI საუკუნიდან ეხედეთ და ის მაცხოვრის გამოსახულების პარალელურად ვითარდება. იგი გვიხატავს ტახტზე მჯდომ ღმრთისმშობელს ერმით რეგისტრის (ცენტრში, ფლანკირებულს თორმეტი მოციქულის ფიგურით²⁴ ან უბრალოდ წმინდანთა გამოსახულებებით²⁵. ასეთ გამოსახულებებს ხშირად ეხედებით, მაგალითად, კოსტურ ადრეკრისტიანულ ეკლესიებში (ეველასე ადრეული მაგალითი ბაუიტის (VI ს.) XIV ეგეტერში²⁶, 6 და 29²⁷ ეკლესიებში და სხვ.) და აგრეთვე, მოგვიანებით, კაპადოკიურ მონასტულობებში (კაფაკლი ღერე, იღანლი კილისე, ორივე IX-X სს.)²⁸. შუა რეგისტრი მოციქულთა ადგილია (ესკი გიუზშუს კაპადოკიაში)²⁹. უნდა აღინიშნოს რომ ამგვარი იკონოგრაფიული პროგრამა მოგვიანო ხანის ქართული ეკლესიების აფხიდათა დეკორისათვისაც ტიპიურად ითვლება. ამის მაგალითია ატენის სიონი³⁰. XI საუკუნიდან და შემდეგ, ამ რეგისტრში მოციქულთა 'ხიარების სცენა იმკუდრებს ადგილს, რომლის არსებობაც ლიტურგიის საიდუმლოს გამოსახვის აუცილებლობითაა გამოწვეული³¹.

ეკლესიის მამებს, რომელთა თანაყოფა ასევე ლიტურგიული ფუნქციითაა განპირობებული, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ ეკლესიის აფხიდში. მათი აქ გამოსახვა წესადაა ქვეული³². ეპისკოპოსები ტრადიციულად ქვედა, « მიწიერ » რეგისტრზე თავსდებათ. შეიძლება გაეადგენოთ თვალი მათი გამოსახვის გარკვეულ ევოლუციასაც. ადრეულ ხანაში, ისინი, ისევე როგორც ბურდიანის ფიგურები, სტატიკურ პოზაში, ფრონტალურად მდგომნი წარმოგვიდგებიან, მარცხენა ხელში დახურული წიგნები უჭირავთ, თუმცა ჩვენი ტრადიქსიასგან განსხვავებით, მარჯვენა

²⁴ C. Jolivet-Lévy, Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991, გვ. 336.

²⁵ P. Van Moorsel, The coptic apse-composition and it's living creatures. Etudes Nubiennes. Colloque de Chantilly, 2-6 juillet. Institut française d'archeologie orientale du Caire, 1975, გვ. 325-333. ტაბ. LVIII, LXI ; P. Van Moorsel, Some iconographic remarks on the absidal compositions from the monastery of Apa Jeremiah : a status quaestionis. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinenta : vol. 9, Miscellanea coptica, Roma, 1981, გვ. 181-184 ; M. Rassart-Debergh, La peinture copte avant le XIIe siècle. Une approche. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinenta, t. 9, გვ. 272-276 ; M. Rassart-Debergh, Quelques remarques iconographiques sur la peinture chrétienne à Saqqara. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinenta, t. 9, გვ. 207-220.

²⁶ L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. (édition, Byzantion), Bruxelles, 1975, გვ. 57.

²⁷ C. Ihm, Die Programme... ტაბ. XXIII. Voir aussi la reproduction dans : M. Zibawi, Images de l'Égypte chrétienne, გვ. 79, სურ. 87.

²⁸ M. Zibawi, Images de l'Égypte chrétienne, გვ. 80, სურ. 88.

²⁹ C. Jolivet-Lévy, Les églises byzantines... გვ. 308-310 და გვ. 341.

³⁰ N. Thierry, A propos des peintures d'Avvali köy... გვ. 15. ნ. ტიერი ყიქრობს, რომ ისინი ნასვეარფიგურებად უნათობის გამოა გამოსახული.

³¹ ი. კონსტანტინე, ატენის სიონის მონასტულობა, თბილისი, 1984, გვ. 5-12. ატენის მონასტულობის პროგრამა, რომელიც, როგორც ატენი აღნიშნავს, მოდითანად საქართველოსათვის ტრადიციულ იკონოგრაფიას მოხდებს, საქართველოს აფხიდის დეკორის ამ შესახვევაში წყნობის საგულისხმო ვარიანტს გვთავაზობს კონქში - «ნიკოპეას» ტიპის ღმრთისმშობელს, ორ, სამკურალო ღმერთს გამოწვდომლ მთავარანგელოზთა შორის, ბემის კამარაზე ქრისტე-პანტოკრატორის ნახევარფიგურა მდგალიანში ოთხი წინაწარმკვეცილით, აფხიდის კედლებზე სამწკრივებული თორმეტი მოციქული; მთავრობის ქვედა რეგისტრი კი ეკლესიის ათი მამის ფრონტალურ გამოსახულებებს უჭირავს. იხ.: გვ. 7, სურ. 17-18.

³² Ch. Walter, La place des évêques dans le décor des absides byzantines. Revue de l'Art, Automne 1974, გვ. 85. Sh. Gerstel, Apostolic Embraces in Communion Scenes of Byzantine Macedonia. Cahiers Archéologiques, 44, 1996, გვ. 141-148.

³³ Ch. Walter, La place des évêques... გვ. 85. X საუკუნის შუა ხანებიან წმ. მამათა გამოსახულებანი როგორც წესი ქვედა რეგისტრზეა ხელზე მოქცეული. C. Jolivet-Lévy, La Cappadoce Médiévale... გვ. 138.

ხელით აკურთხებენ ხოლმე¹¹. მოგვიანო ხანის გამოსახულებებში წმინდანებს ღინამიკაში, მოქმედებაში წარმოგვიდგენენ¹². წმინდა მღვდელმთავარი, როგორც წესი, ეკლესიის მამები, ლიტურგიის დამაარსებლები არიან¹³. თუმცა აფსიდის ქვედა რეგისტრზე შესაძლოა სხვა რიგის წმინდანებიც იყოს გამოსახული: მარტვილები, წმინდა მეომრები, ბერები და წმინდა დედებიც კი¹⁴.

ამგვარად, აღმოსავლეთქრისტიანულ ტაძართა აფსიდების გაფორმებისას აშკარად ეითარდება სამრევისტრიანი სისტემა, სადაც სულა მაცხოვრის ტრიუმფის სცენას წარმოგვიდგენს, შუა – ღმრთისმშობელს მოციქულთა ან წმინდანთა გარემოცვაში, სულ ქვემოთ კი წმ. მღვდელმთავართა, სოგჯერ კი სხვა წმინდანთა (მარტვილთა, მეომართა და ა.შ.) ადგილია¹⁵. იმავე პერსონაჟებს და მათ მსგავს განაწილებას ბურდიანის ტრაპეზის დეკორი გეთავაზობს. თუმცა აქ, სულა რეგისტრზე, სადაც აფსიდებში წვეულებისამებრ *Majestas Domini* ადგილია, ტრაპეზზე მაცხოვარსა და მოციქულებს ეხედავთ - სცენას, რომელიც მოციქულთა სიარებას უახლოვდება და რომელიც, შუა საუკუნეების ბიზანტიურ აფსიდთა დეკორისათვისაა ტიპური. XI საუკუნიდან შემოდის და წვეულებისამებრ, შუა რეგისტრში მკეიდრდება. ღმრთისმშობლის წარმოდგენა წმინდა მამების გარემოცვაში ასევე უწვეულოდ შეიძლება მოგვეჩვენოს, რადგანაც ისინი ერთსა და იმავე იერარქიულ საფეხურს არ განეკუთვნებიან. საკურთხეველში ღმრთისმშობელი ტრადიციულად, მოციქულებთან ერთად შუა რეგისტრს იკავებს, წმინდა მამები კი, როგორც წესი, ქვედა, «მოწიერ» რეგისტრზე სინდებიან ხოლმე. თუმცა, მაგალითად, იშხანში¹⁶ ისინი ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვრის ქვემოთ, შუა რეგისტრზე თავსდებიან. მკვლევრები აღნიშნავენ აგრეთვე, რომ სოგჯერ, ადრექრისტიანული ხანის ეკლესიების აფსიდთა დეკორში, ღმრთისმშობელი არა მარტო მოციქულებით, არამედ «სხვა, უბრალო წმინდანებითაცაა» გარემოცული¹⁷. «პრივილეგირებულ წმინდანთა» (მარტვილთა, წმ. მეომართა) ქვედა რეგისტრში წარმოდგენა კი სრულიად უთანხმოება იერარქიულ წესს.

ბურდიანის ტრაპეზის იკონოგრაფიული პროგრამა, როგორც ეხედავთ, ბიზანტიური, აღმოსავლეთქრისტიანული ეკლესიების აფსიდების შემამკობელი დეკორის ანალოგიურია. სემოთ აღნიშნული სოგიერთი განსხვავება კი შესაძლოა იმით აეხსნათ, რომ ბურდიანის ტრაპეზის შექმნის ხანისათვის ეს სისტემა ჯერ არ იყო ბოლომდე ჩამოყალიბებული. ამ სისტემამ სრული ჩამოყალიბება და ფართო გაერცელება, როგორც აღეიშნეთ, IX-X საუკუნეებიდან აძოვა. ბურდიანის ტრაპეზი, რომელიც მსგავს იკონოგრაფიულ პროგრამას ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ ხანაში გთავაზობს, თითქოს წინ უსწრებს ქართულ და, საზოგადოდ, აღმოსავლეთქრისტიანულ ეკლესიის მხატვრობაში გაერცელებულ აფსიდის გაფორმების სისტემას. ეს გარემოება მნიშვნელოვნად გვეჩვენება და ერთი ვარაუდის გამოთქმის საფუძველს იძლევა: დასაშვებია ხომ არ არის, რომ ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში, ფიგურული

¹¹ C. N. Thierry, Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopal byzantin. *Revue des Études Byzantines*, 34, 1976, გვ. 326. იხ. ასევე: N. Thierry, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe siècles*. Variorum Reprints, London, 1977, III, გვ. 325-331. C. Jolivet-Lévy, Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance. *Études Cappadociennes*, XII, გვ. 379.

¹² C. Walter, La place des évêques... გვ. 91-89. G. Babić, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIe siècle. Les évêques officiants devant l'Hélimasie et devant l'Anmos. *Frühmittelalterliche Studien* 2, 1968, გვ. 368-386.

¹³ N. Thierry, A propos des peintures d'Ayvali köy... გვ. 14.

¹⁴ C. Jolivet-Lévy, Les églises byzantines... გვ. 341.

¹⁵ N. Thierry, A propos des peintures d'Ayvali köy... გვ. 14.

¹⁶ N. Thierry, დასახ. ნაშრ. გვ. 13.

¹⁷ L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo... გვ. 57. ავტორი არ აზუსტებს მათ კონაობას.

გამოხატულებები სწორედ ლიტურგიულ მოწყობილობაზე, ამ შემთხვევაში ტრაპეზზე, წინდებოდეს და მხოლოდ შემდგომ ინაცელებდეს ტრაპეზის უკან, ეკლესიის აფსიდის კედლებზე. ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი პარადულია ეალესიის ემბაზი (VII-VIII სს.), რომლის რელიეფებიც მჭიდრო კავშირშია ლიტურგიასთან და, ფაქტიურად, თვით ნიუთის ფუნქციურ დანიშნულებას გეისურათებს.

ამგვარად, ბურდიანის ტრაპეზის აღმოჩენის მნიშვნელობა ძალზე დიდია და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი სახით აღრეკრისტიანული ხანის ხელოვნებას აქამდე სრულიად უცნობი ძეგლი შეუმატა. ტრაპეზის უნიკალური დეკორი კარგად გააზრებული იკონოგრაფიული პროგრამით, რომელიც მის დანიშნულებასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, ახად და საინტერესო მასალას გვაწეფის ტრაპეზთა გამშენების ტრადიციის გასაგებად.

Resume

Nino Iamanidze

Newly Discovered Altar from the Vill. Burdiani

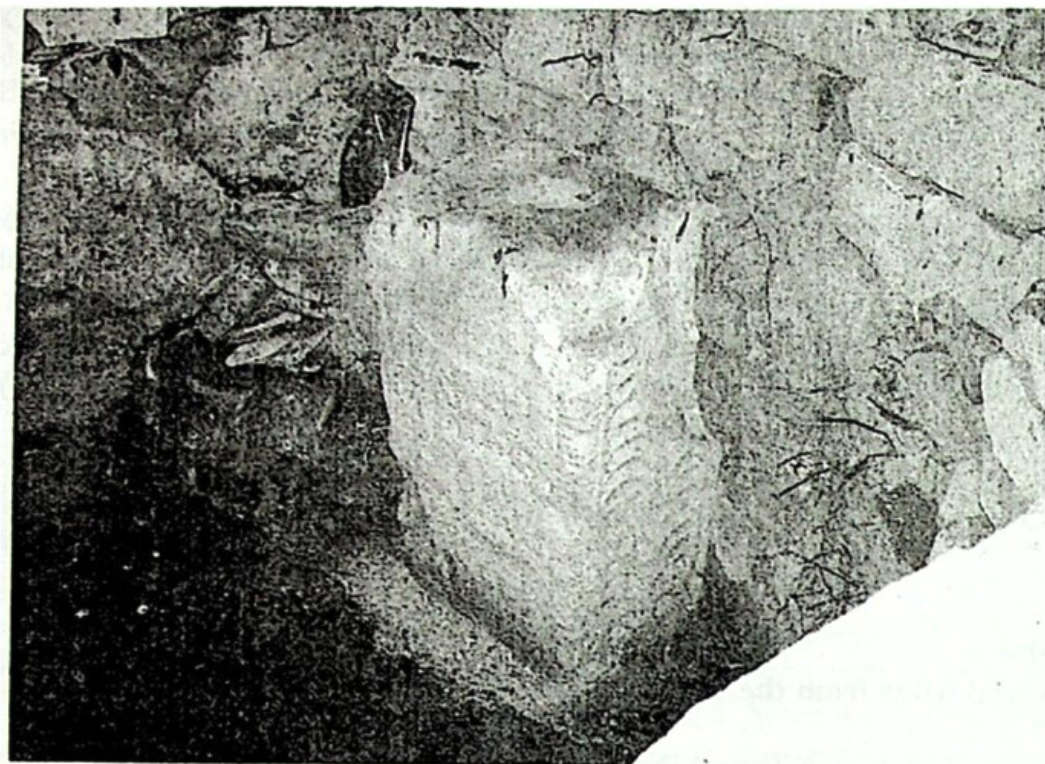
In August 2004, Kakheti Archaeological Expedition has discovered a rock-cut monastery in the village Burdiani, not far from the village Manavi (Gare Kakheti, eastern Georgia). An altar adorned with the reliefs was found in the chancel of the monastery church.

If in terms of typology, rectangular altar (height – 101 cm., length – 60 cm., width – 48 cm) from Burdiani is quite ordinary and widespread in Georgia, in terms of its artistic treatment, it is quite unique. Front side, framed with colonnets set along the edges, bears figure images arranged in three tiers (their height slightly increases upwards). The relief is damaged, several its fragments were unearthed during the excavations. Each of the three tiers contains seven frontal figures, among which, the central image is accentuated by its size – in the upper tier, the Saviour with the crossed nimbus is represented in the centre, while in the middle tier – the Virgin with the Child is discernible. Other figures are identified based on their vestments and attributes – in the upper tier, these are Apostles and in the middle tier – Holy Bishops; Warrior Saints were, most likely, placed in the lower tier. Lateral facets of the altar are adorned with the vegetable ornamentation, while the back side is plain, testifying to the fact that the altar was set to the wall.

Due to the postures (feet set apart with the heels pressed to each other), figure proportions, treatment of the vestments, combination of certain voluminous effect with the prevailing linear manner, altar from Burdiani shows affinity with the 6th-7th cc. reliefs (High Crosses, Zhaleti baptismal font, Kachagani cross, church of the Holy Cross in Mtskheta), but most akin to it is the 7th c. Zedazeni plaque with the Ascension (?) and the images of Abbots. That is why, Burdiani altar should also be ascribed to the 7th c.

Iconographic programme of the altar is determined by its liturgical function – depiction of the Saviour accompanied by the Apostles (prefiguring Communion of the Apostles, widespread later), below, of the Virgin with the Holy Bishops (testifying to the Divine Mystery), and lower, of St. Martyrs, definitely bears the Eucharistic meaning. Depiction of images on one plane, one above the other, following a strict hierarchic order, finds direct analogies in the 6th-7th cc. reliefs of High Crosses, while certain “strangeness” – Communion of the Apostles in the upper tier, the Virgin accompanied by the Saints and not the Apostles – can, on the one hand, be explained by the fact that the iconography was not yet fully established and, on the other, by the analogies found in the Eastern Christian art.

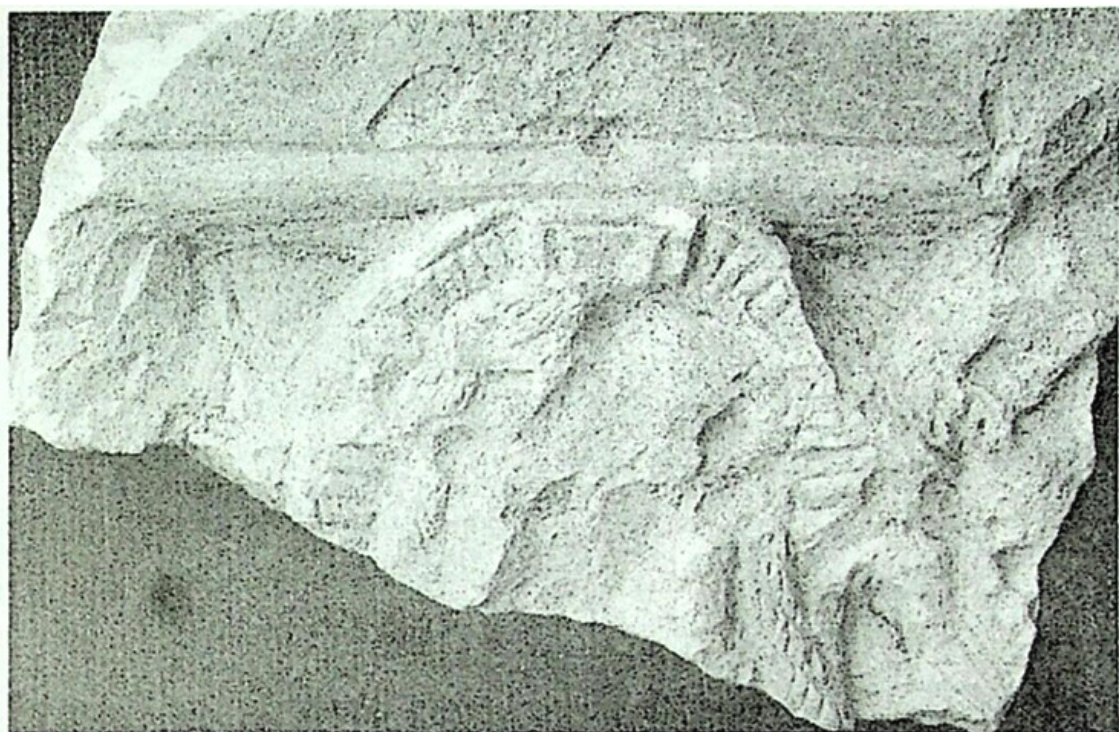
Noteworthy is the arrangement of the images in three tiers on the Burdiani altar, which was later established as a general rule in the apse decorations of Eastern Christendom. It can be supposed that prefigurations of the apsidal decorations should be sought in the liturgical furniture.



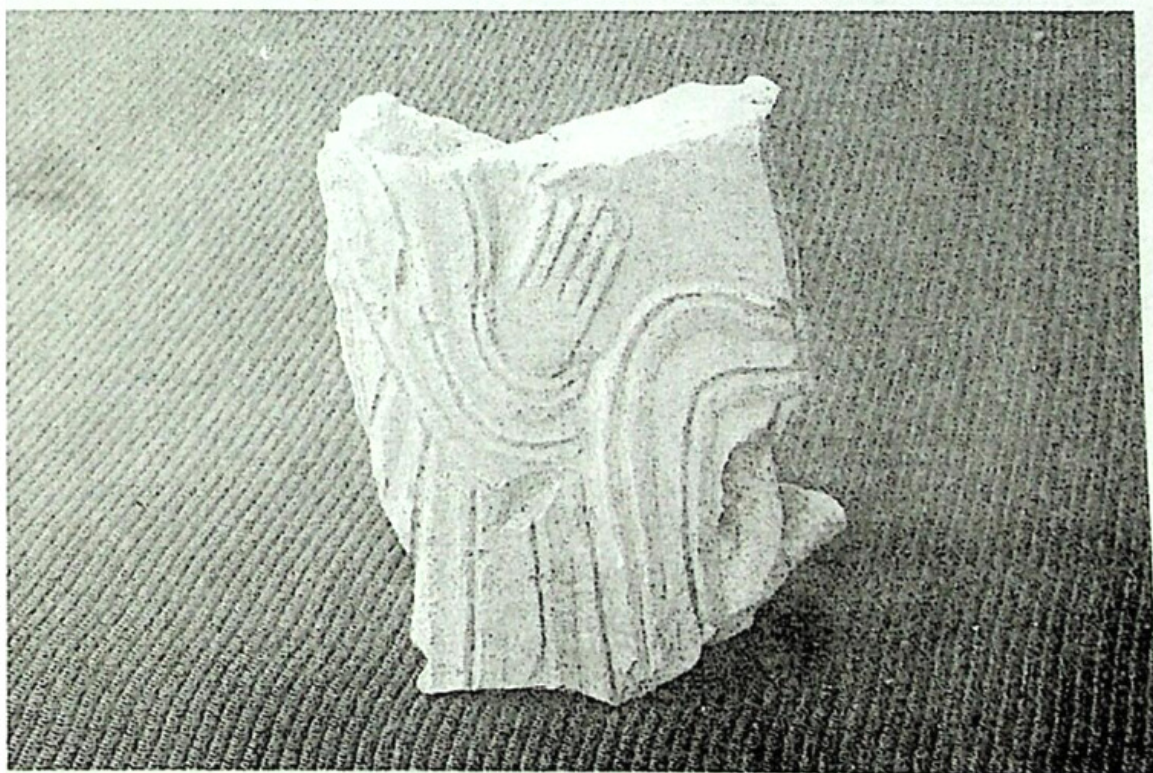
სურ. 1. ბურდიანი. ტრაპეზი



სურ. 2. ბურდიანი. ტრაპეზი



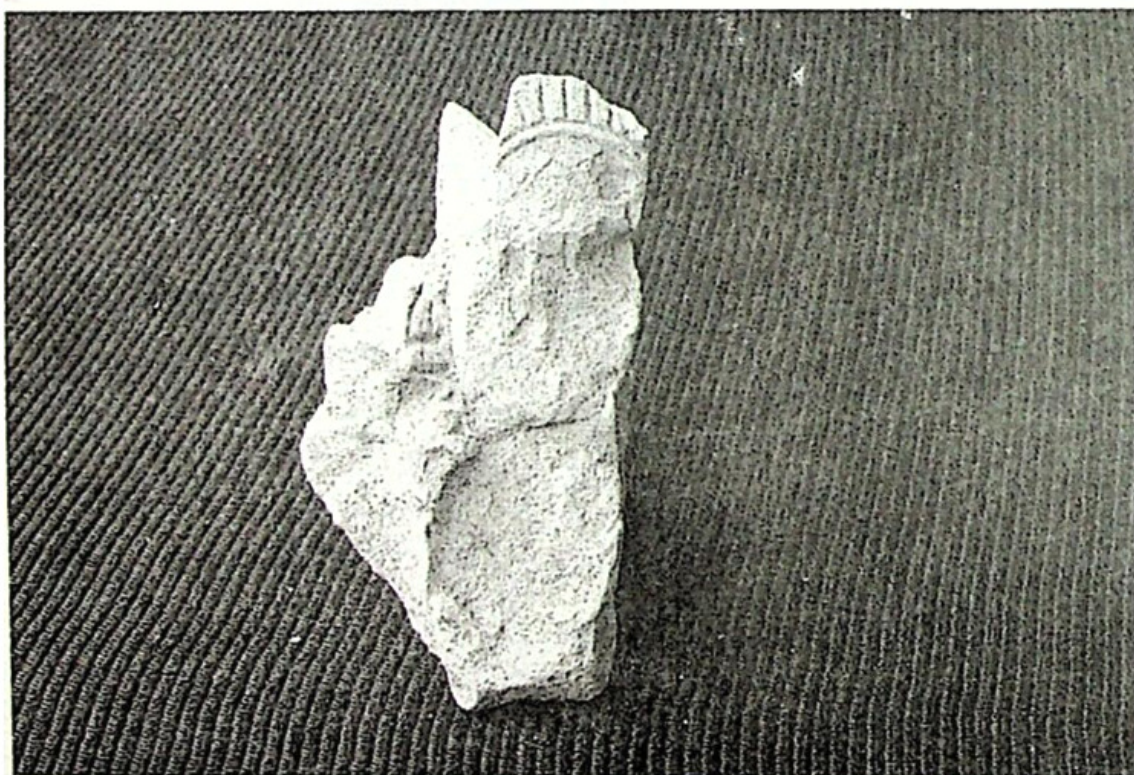
სურ. 3. ბურდიანი. ტრაპეზის მორთულობის ფრაგმენტი



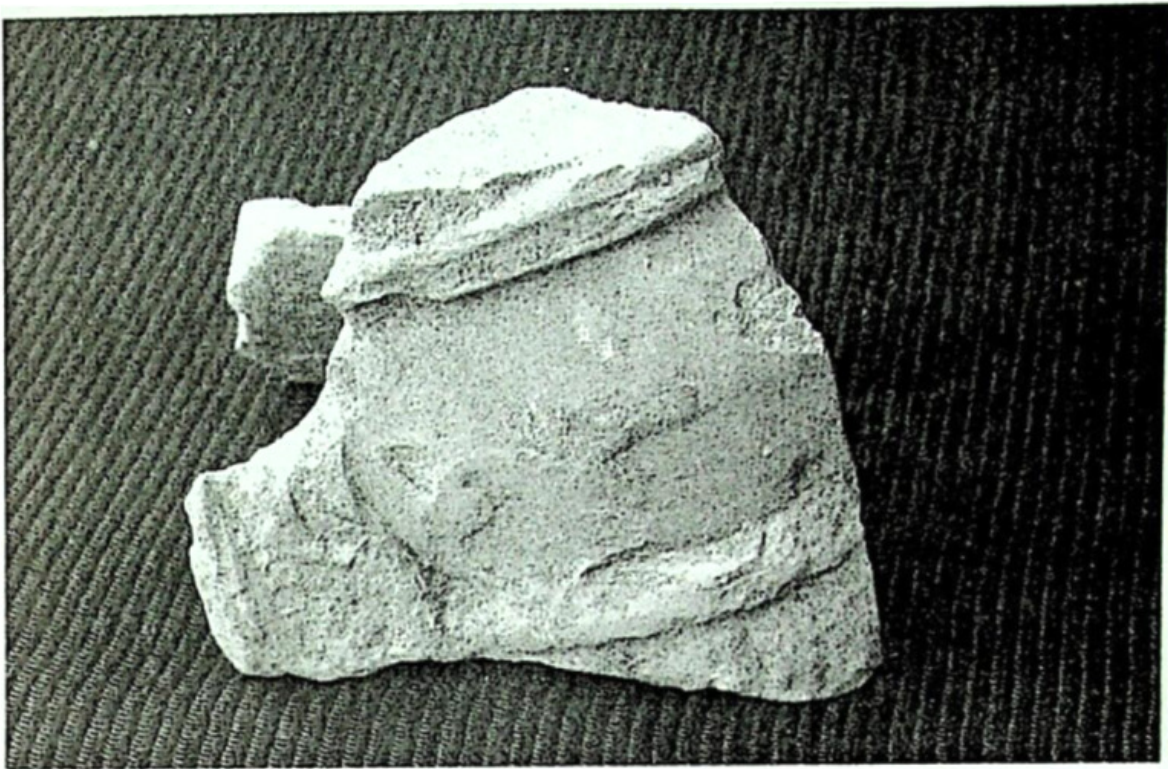
სურ. 4. ბურდიანი. ტრაპეზის მორთულობის ფრაგმენტი



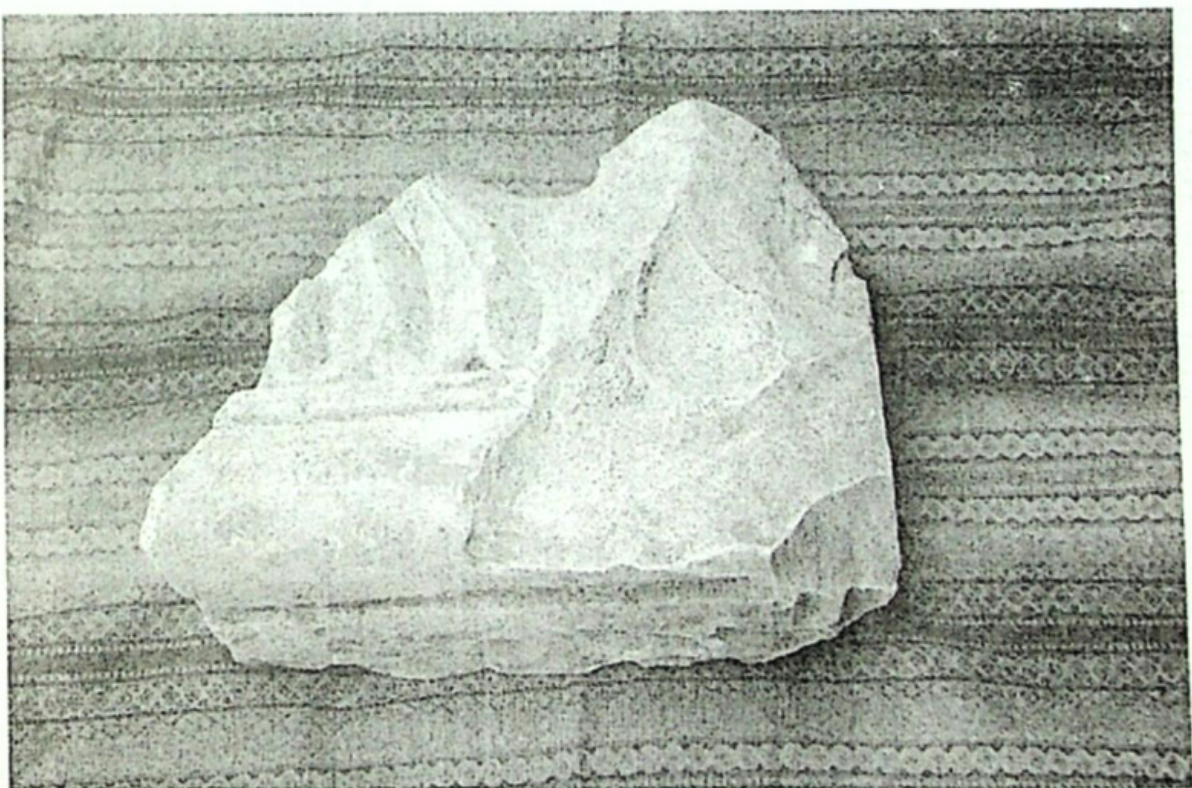
სურ. 5. ბურდიანი. ტრაპეზის მორთულობის ფრაგმენტი



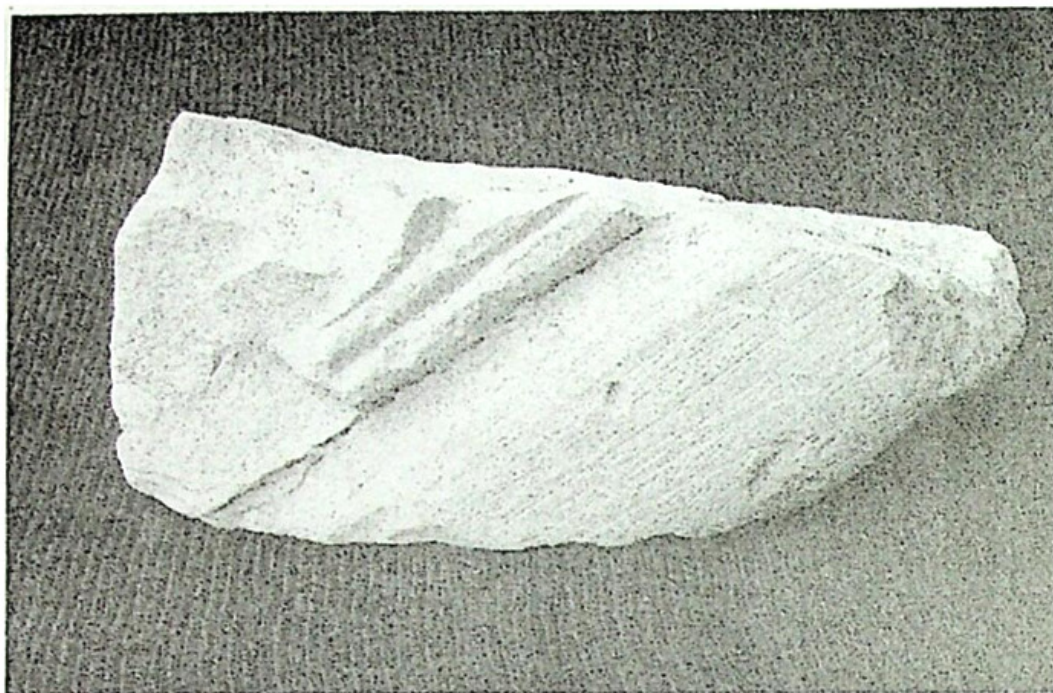
სურ. 6. ბურდიანი. ტრაპეზის მორთულობის ფრაგმენტი



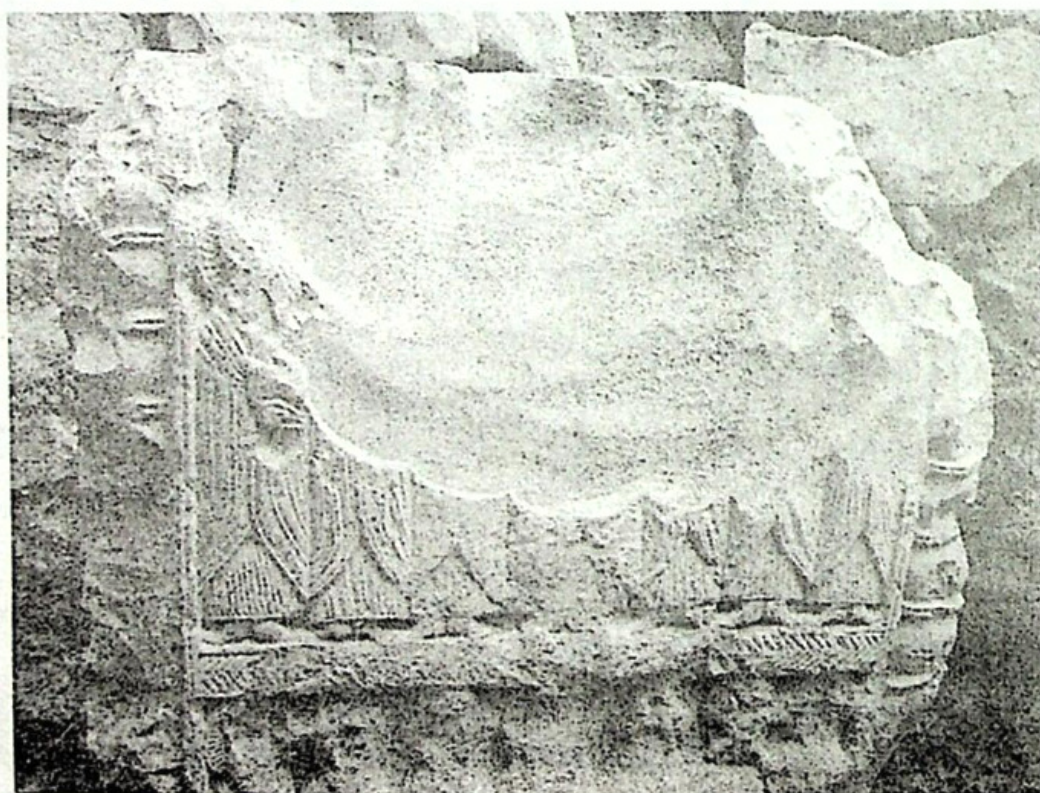
სურ. 7. ბურდიანი. ტრაპეზის მორთულობის ფრაგმენტი



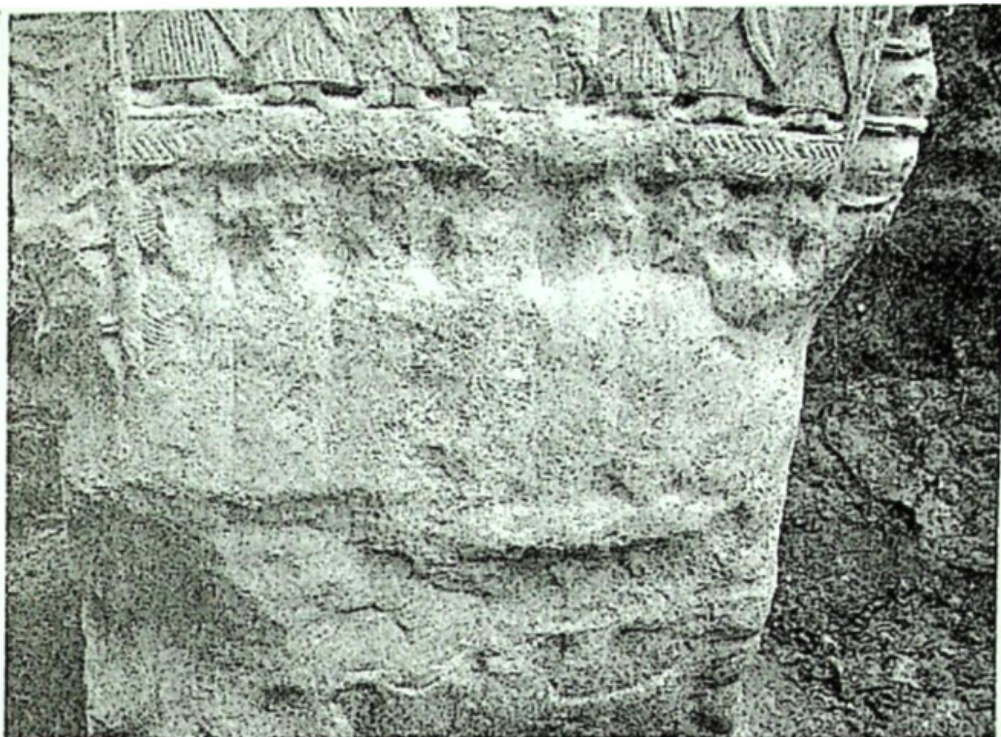
სურ. 8. ბურდიანი. ტრაპეზის მორთულობის ფრაგმენტი



სურ. 9. ბურდიანი. ტრაპეზის მორთულობის ფრაგმენტი



სურ. 10. ბურდიანი. ტრაპეზის პირის წახნაგის ზედა რეგისტრი



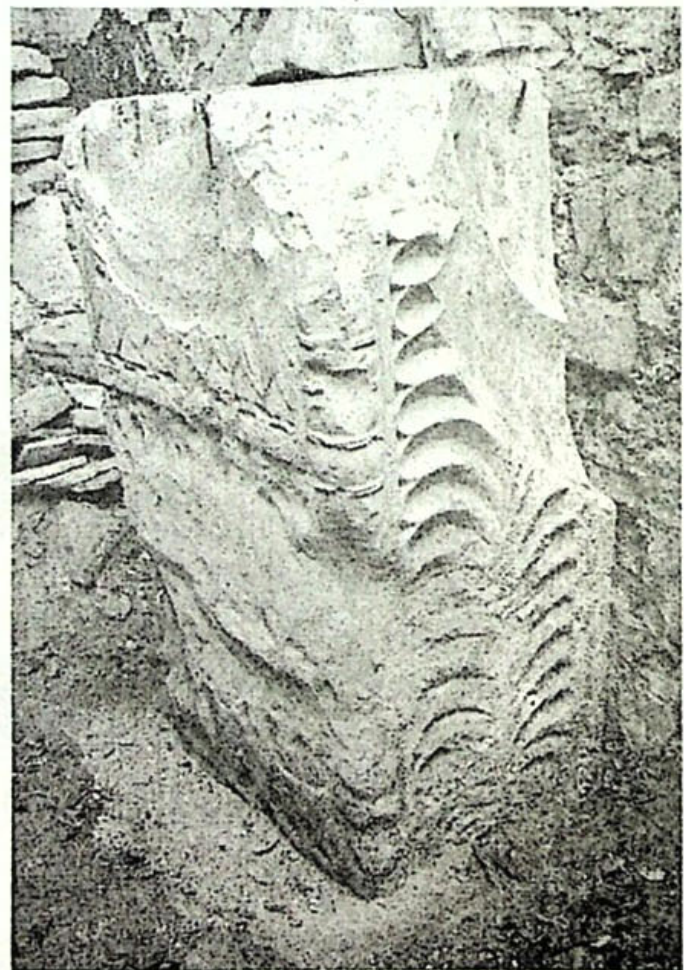
სურ. 11. ბურღიანი. ტრაპეზის პირის წახნაგის შუა რეგისტრი



სურ. 12. ბურღიანი. ტრაპეზის პირის წახნაგის ქვედა რეგისტრი



სურ. 13. ბურდიანი. ტრაპეზის
მარცხენა წახნაგი



სურ. 14. ბურდიანი. ტრაპეზის მარ-
ჯენა წახნაგი

VIII-IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში

გარდამავალი ხანის (VIII-IX საუკუნეები) ქართული ხელოვნების ხასიათისა და მისი განვითარების პროცესში წამოჭრილი პრობლემების განსაზღვრა ეკუთვნის აკადემიკოს გიორგი ნუბინაშვილს, რომელმაც 1943 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის სასოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XI სესიაზე წაკითხულ მოხსენებაში: „VIII-IX საუკუნეების ქართული ხელოვნება, მისი ხასიათი და ისტორიული ადგილი“ – ახლებურად წარმოაჩინა ამ ეპოქის როლი და მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ევოლუციაში¹.

ხუროთმოძღვრებაში კლასიკური პერიოდის (VI-VII სს.) ბრწყინვალე მიღწევების მომდევნო ხანა ახალი არქიტექტურული კომპოზიციების, ახალი ფორმების დაძაბული ძიებით აღინიშნება. გამომსახველობის ახალი ხერხების ძიება სახით ხელოვნებაშიც იხეხს თავს. გ. ნუბინაშვილის განსაზღვრით „VIII-IX საუკუნეები ნიქერ წარმოგვიდგება როგორც ეპოქა, როდესაც კელავე მიაღწიეს გულუბრყვილო, პრიმიტიულ მსოფლგერეტას“². სკულპტურაში ადამიანის ფიგურის რეალურ ფორმებთან მიახლოებულ, მოცულობით გადმოცემას, რაც ანტიკურ-ელინისტური ხელოვნების სკულპტურულ ტრადიციებს ემყარებოდა, მისი უაღრესად პირობითი, აბსტრაგირებული, სიმბოლური-დეკორატიული გადმოცემა ენაცვლება. ამგვარი მხატვრული მიდგომა მუდამ აღდგება სკულპტურის ყველა დარგში: ჰელურ ხელოვნებაში, ეკლესიების შემამკობელ რელიეფებში, მცირე ფორმების ქვის სკულპტურაში. რადგანაც ამ პერიოდის სკულპტურის ძირითადი ნაწარმოებები შესწავლილი და არაერთგზის გამოქვეყნებულია, მათი ზოგადი დახასიათებით შემოვიფარგლებით და მხოლოდ ქვაზე კვეთილ რელიეფებზე შევჩერდებით, როგორიცაა ოპიზის რელიეფი³ აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით (სურ. 1), ბორჯომის ტიმპანი (სურ.

¹ მოხსენების შემოკლებული სტენოგრაფიული ჩანაწერი გამოქვეყნებულია ნ. ნუბინაშვილის ნაშრომებში: Н. Чубинашвили, Самшвилдский Слон, Тб., 1969, გვ. 46-50, Н. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, გვ. 32-39.

² Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 644-645.

³ სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული იყო ეკ. თაყაიშვილის მოსაზრება, რომ ოპიზის რელიეფზე გამოსახულია აშოტ დიდი კურაპალატი (გარდ. 826 წელს). Е. Такашвили, Археологические экскурсии, рассказы и заметки, вып. II, Тиф., 1905, გვ. 56-59. Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век, Тб., 1957, გვ. 8. Ш.Я. Амيرانашвили, История грузинского искусства, кн. I, Москва, 1950, გვ. 212-213. პ. ინგოროვცა, გიორგი მერჩულე, თბ., 1954, გვ. 57, 342. ნ. აღადაშვილი, ოპიზის რელიეფი აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XV, №7, თბ., 1954, გვ. 473-478. Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977, გვ. 68-74. Н. Чубинашвили, Хандиси, გვ. 117. Г. Амибегашвили, Светский портрет в грузинской монументальной живописи, Тб., 1979, გვ. 78-79. 1980 წელს გამოქვეყნდა ნ. შოშიაშვილის ნაშრომი, რომელშიაც გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ოპიზის რელიეფზე გამოსახული არიან აშოტ IV კურაპალატი (გარდ. 954 წელს) და მისი ძმა დავითი (923-937). ნ. შოშიაშვილი, ლაპიდარული წარწერები. აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს.), თბ., 1980, გვ. 285-287, №159. ეს მოსაზრება გაითიარეს ე. ჯობაძემ (W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in Tao, Klarjeti and Savseti, Stuttgart, 1992, გვ. 66) და პ. ზაქარაიამ (П. Закарая, Золчество Тао-Кларджети, Тб.,

2).¹ თელოვანის (სურ. 5)² და უბისის³ რელიეფები, უსანეთის სტელა,⁴ გველდუხის კანკელი (სურ. 3-4).⁵ ინდივიდუალურ განსხვავებასთან ერთად ამ რელიეფებს საერთო ეპოქალური ნიშნები აერთიანებს.

ამ ხანის ქვის მჭრელი ოსტატები ძირითადად შესრულების ორ მარტივ ხერხს იყენებენ. უფრო ხშირად ეს ქვაში გამოხატულების სილუეტური ამოჭრის ხერხია. მის გარშემო ფონის ამოღების მეშვეობით. ამასთანავე რელიეფი დაბალია. მისი ნაპირები კუთხითაა ჩატრილი, ხოლო ზედაპირი სწორ, ფონის პარალელურ სიბრტყეს წარმოადგენს. სახის ნაკეთები, ხამისის ნაკეცები და დეტალები ქვის ზედაპირზე ჩატრილი ხაზებით, ან არაღრმა ცერად კვეთით არის შესრულებული. მეორე ხერხია, როდესაც ფიგურები და სიუჟეტური სცენები ამოფხაჭნილია ქვის ზედაპირზე და ამრიგად ფონთან ერთად ერთიან ზედაპირს ქმნის, როგორც ეს უსანეთის სტელასეა მოცემული.

ორივე შემთხვევაში არ შეიძლება ლაპარაკი სკულპტურაზე მისი სპეციფიკური გაგებით, რადგანაც გამოხატულება ფაქტიურად წარმოადგენს ქვაზე შესრულებულ ხაზობრივ ნახატს და სიბრტყობრივ-გრაფიკული გადაწყვეტით ხასიათდება. აღამიანის ფიგურის ფორმების, მისი მოძრაობის, სხეულის ნაწილების პროპორციული აგების და სწორი ურთიერთშეფარდების გადმოცემა არ იდგა ამ ხანის ოსტატის წინაშე. იგი მხოლოდ ზოგადად აღნიშნავდა ფიგურის მოხაზულობას, ხოლო რელიეფის ზედაპირს დეკორატიულ-ორნამენტული ნახატით ამუშავებდა. ზოგჯერ კი გლეჯად ტოვებდა (თელოვანის რელიეფი). კომპოზიციის სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ხასიათს უკავშირდება რელიეფის კადრის „ხაღისიხებური“ გადაწყვეტა. თავისუფალი ფონის შევსების სურვილი, ე.წ. სიცარიელის შიში (პორრორ ვაკუი).⁶

კლასიკური პერიოდის (VI-VII სს.) რელიეფებისათვის ძირითადად დამახასიათებელია მოწესრიგებული, გაწონასწორებული, ტექტონიკური კომპოზიცია, რომელშიც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თავისუფალ ფონს, რომელიც ფიგურების გამოყოფას უწყობს ხელს. ასეა გადაწყვეტილი როგორც სიბრტყობრივი (ქანის,⁷

1992, გვ. 69-71). მიმანია, რომ ოპიის რელიეფის სტილისტური ნიშნები არ შეესატყვისება მის ასეთ გადათარიღებას; ეს რელიეფი VIII-IX საუკუნეების სკულპტურის ხატვას ნაწარმოებია.

¹ ტიმპანი კურორტ ბორჯომის პარკში ყოფილა მოთავსებული. მისი წარმოსახვითა და დეტალიზაციით არ არის. რელიეფი დაიღუპა 1920-იანი წლების წყაღილობის დროს. შესწორებულია მისი ფოტო. სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად შეყვანილ იქნა გ. ნეზინაშვილის მიერ როგორც VIII-IX საუკუნეების ნაწარმოები. გ. ნეზინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 5. თხ. აგრეთვე ნ. აღადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 74-80.

² ე. ცინცაძე, თელოვანის ჯვარპატიოსანი (VIII-IX საუკუნეების ძეგლი). *Ars Georgica*, 5, თბ., 1959, გვ. 73-80. ნ. აღადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 64-68. თ. ხუნდაძე, ძველ ადქმის წინაწარმებზედ და დანიელის და იონას ხაზაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X სს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში. ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის აბსტრაქტი, თბ., 2004, გვ. 6-7.

³ P. Шмерлинг, К вопросу о датировке храма Убиси. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შიამბე, ტ. XVI, №2, თბ., 1955, გვ. 169-174. ნ. აღადაშვილი დასახ. ნაშრ., გვ. 64.

⁴ გ. ნეზინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, თბილისი, 1936, გვ. 212-213. ნ. ნეზინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 115-116. თ. ბარნაველმა წარწერების მონაცემების საფუძველზე დააზუსტა უსანეთის სტელის შესრულების თარიღი 791-802 წწ. თ. ბარნაველი, უსანეთის სტელის დათარიღებისათვის. მაცნე, თბ., 1969, №1, გვ. 191-202. K. Machabeli, Каменные кресты Грузии, Тб., 1998, გვ. 197-219.

⁵ P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, გვ. 69-76. Н. Чубинашвили, Хандиси, გვ. 113-115.

⁶ ამის შესახებ იხ.: რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 92.

⁷ Н. Чубинашвили, Хандиси, გვ. 78. ნ. აღადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 26. ნ. აღადაშვილი, ქანის ეკლესიის რელიეფი. „სეგლის მეგობარი“, 29, თბ., 1972, გვ. 17-24.

ქვემო ბოლნისი¹¹), ისე კლასიკურ-მოცულობითი (მცხეთის ჯვარი (სურ. 6),¹² ატენის ხოანი (სურ. 7)¹³) რელიეფები. მაგრამ უკვე VII საუკუნეში ისახება კომპოზიციისათვის განკუთვნილი არის დეკორატიული შეესების ტენდენცია.

ეს ტენდენცია თავს იჩენს მარტივების ტაძრის (VII ს.) ფასადების რელიეფებში (სურ. 8);¹⁴ აქ სიუჟეტური კომპოზიციები შემადგენელი ნაწილებია ორი დეკორატიული ფრიზისა, რომლებიც მთლიანი სოფლების სახით მიუყვება აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების სამწახნაგა შევრიდეებს, მათ ზედა ნაწილში. აღმოსავლეთი ფასადის ფრიზზე წარმოდგენილია სენმურვი, „ხარება“, „წმ. ეესტათეს ხასწაული“, ფასკუნჯი.¹⁵ დასავლეთისაზე – ამხედრებული მეომარი წმინდანი, რომელიც აღამიანს გმირაქს, „სამსონის ბრძოლა ღომათან“, ორი მხედრის მიერ გველეშაპის განგმირება, „ღანიელ წინასწარმეტყველი ღომების ხაროში“. ამ კომპოზიციებს აერთიანებს ეპისის მკვეთრად ელფორტის ორნამენტული მოტივი, რომლის ხეულები, მისგან გამოსრდილი მტეენებითა და ფოთლებით გარს უვლის ფიგურებს და ორგანულადაა ჩართული ფრიზის საერთო კომპოზიციაში. ამრიგად, მარტივების ფრიზებისათვის დეკორატიულ-ორნამენტული გადაწყვეტაა დამახასიათებელი, თუმცა ცალკეული კომპოზიცია ინარჩუნებს კლასიკური მხატვრული მიდგომის შესატყვის მკაფიო და ჩათვლ აგებას.¹⁶

ქალეთის სანათლაის რელიეფებზე (VII ს.)¹⁷ სიბრტყის დეკორატიული შეესების ტენდენციის მანევრებელია ფონის თავისუფალ არეებზე ეარდულების ჩართვა, აგრეთვე მომარნოების არარეგულარული მოხაზულობა. „ნათლისღების“ კომპოზიციაში ოსტატი ანგელოზთა ფრთებს ასევე ფონის თავისუფალ არეებზე, მათთვის სრულიად შეუფერებელ ადგილზე ათავსებს (ერთ-ერთი ანგელოზის შარაქანთან, ხოლო მეორე ანგელოზთან – წელს ქვემოთ).

რელიეფის „ხალისისებური“ გადაწყვეტის პრინციპი გამოვლენილია წებულდის კანკელის (სურ. 9)¹⁸ ორივე ფილის კომპოზიციურ აგებაში. როგორც ამას დ.

¹¹ Г.Н. Чубинашвили, Церковь близ селения Квемо Болниси (1915 г.). Вопросы истории искусства, Тб., 1970, გვ. 104-115. II. Чубинашвили, Хандиси, გვ. 77-78. ნ. აღადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 25-26.

¹² Г.Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, გვ. 133-156. ნ. აღადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 30-40.

¹³ ატენის ხოანში ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ჩრდილოეთ შესასვლელის ტიმპანის რელიეფი – ორი ირვში წელის აუზთან. გ. ნუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 174-175. ნ. აღადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 41.

¹⁴ გ. ნუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 179-191. ნ. აღადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 49-56.

¹⁵ აღმოსავლეთი ფრიზის სამხრეთიდან განაირა რელიეფი (ღომა და გველეშაპი) გვიანი შუა საუკუნეების ხანას განკუთვნილია.

¹⁶ მარტივების ტაძრის ფრიზების გამოსახულებებში ასახულია ერთიანი თეოლოგიური იდეა, რომელსაც ეხმიანება ეპისის სიმბოლური მნიშვნელობა. ამის შესახებ იხ.: Н. Алашавили, Монументальная скульптура Грузии, გვ. 49-56. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სტატიის ნაშტში არ შეადგენდა მთლიანობის რელიეფების შინაარსობრივი მხარის განხილვა.

¹⁷ Н. Чубинашвили, Хандиси, გვ. 86.

¹⁸ წებულდის კანკელის რელიეფები ძველი და ახალი აღთქმის სცენებით ევრადღებას იქცევენ თავისი რთული იკონოგრაფიული პროგრამით და სტილისტური თავისებურებებით. დიდი სხვაობაა მათ დათარიღებაში: VI საუკუნიდან IX საუკუნის ჩათვლით. ძირითადი ლიტერატურა: Д.В. Айналов, Некоторые христианские памятники Кавказа. Археологические известия и заметки, №78, Москва, 1895, გვ. 233-243. Д.В. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1900, გვ. 202-203. Г.Н. Чубинашвили, История грузинского искусства, т. I, გვ. 208-211. Г.Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, გვ. 181-183. Ш.Я. Амцранашвили, История грузинского искусства, გვ. 29. რ. შიშკელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 62-69. Л.Г. Хрушкова, Скульптура раннесредневековой Абхазии, Тб., 1980, გვ. 43-85. А. Салтыков, «Видение св. Евстафия Плакиды» (рельефы иконы из Цебельды). Искусство христианского мира. Сборник статей, вып. I, Москва, 1996, გვ. 5-19.

აინალოეი აღნიშნაედა, წებულდის კანკელის ოსტატი VI საუკუნის საიმპერატორო ხუთნაწილიანი სიილოს ძელის დიპტიქონების ფორმას იმეორებდა. მაგრამ მათთვის დამახასიათებელი მკაფიო და სიმეტრიული დანაწევრება აქ დარღვეულია კომპოზიციების ასიმეტრიული განაწილების შედეგად, რაც ხაზგასმულია აგრეთვე სცენების გამყოფი ორნამენტული ზოდების სხეადასხეა დონეზე მოთავსებით და მათი არასწორი, ირიბი მიმართულებით. თითქმის არ რჩება თავისუფალი ფონი, რადგანაც რელიეფის ზედაპირი მჭიდროდ არის შევსებული ერთ სიბრტეეში განლაგებული კომპოზიციებით და დეკორატიული მოტივებით. წებულდის კანკელი გარდამავალი ხასიათის ნაწარმოებია. მის რელიეფებში გამოშვლადენებული მხატვრული მიდგომა შემდგომ განვითარებას VIII-IX საუკუნეების რელიეფებში აოუღობს.

გველდესის კანკელის ფილების (სურ. 3-4) არე იმდენად მჭიდროდ არის შევსებული ფიგურებით, სიუჟეტური სცენებითა და სიმბოლური მოტივებით, რომ ფონი თითქმის არაფითარ როლს აღარ თამაშობს საერთო კომპოზიციაში. მხატვრულ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს რელიეფის ბრტყელი ზედაპირის დამუშავება აბსტრაგირებული ორნამენტული ნახატით. ფილების საერთო კომპოზიცია ასიმეტრიული და ატექტონურია.¹⁹

თელოვანის ეკლესიაში ოსტატი შესასვლელის არქიტრაეს (სურ. 5) ასიმეტრიულად აესებს განსხვავებული მასშტაბის ერთმანეთთან შეუთანხმებელი მოტივებით. მცირე ზომის სცენების (ცხოველები სიცოცხლის ხესთან, სიმბოლური „ჯვარცმ“, „დანიული ღომების ხაროში“) გვერდით, არქიტრაეს ქვედა ნაწილში დიდი ადგილი ეთმობა ორნამენტულ მოტივს (მკანარეული ელვორტი პალმეტისებური ფოთლებით), რომელიც გაცილებით ჭარბობს ფიგურებს.²⁰ ამრიგად, თელოვანის რელიეფზე სიუჟეტური გამოსახულება არ გამოიყოფა როგორც ძირითადი, ხოლო მთლიანი კომპოზიცია შემადგენელი ნაწილების შემთხვევითი განთავსების შთაბეჭდილებას ქმნის. აქაც იგრძნობა რელიეფის ზედაპირის მთლიანი შევსებისაკენ სწრაფვა.

უნდა აღანიშნოს, რომ კომპოზიციის „ხალისისებური“ გადაწყვეტის პრინციპი ატექტონიკურია თავის საფუძველში, რადგანაც გულისხმობს მისი შემადგენელი ელემენტების ერთ სიბრტეეში განთავსებას და გამორიცხავს მათ განლაგებას სიღრმეში მიმართულ პლანებად.

გველდესის და უსანეთის გამოსახულებათა ხასიათი, ფიგურათა პრიმიტიული ნახატი მათ ხალხურ ხელოვნებასთან აახლოებს. გველდესის რელიეფების შესრულების მანერა ხეზე კეთის ხერხებთან ქმნის გარკვეულ ასოციაციას. მაგრამ საგულისხმოა, რომ პრიმიტიულობის ნიშნები ისეთი ნაწარმოებებშიაც იხენს თავს, როგორიც ოპიზის და ბორჯომის რელიეფებია (სურ. 1-2), რომელთათვის გარკვეული მონუმენტურობაა დამახასიათებელი, ხოლო მათი საერთო სტრუქტურა, კომპოზიციაში გარკვეული შინაარსობრივი აქცენტების დასმა მოქანდაკეთა პროფესიონალიზმის მანიფესტებელია. ოპიზის რელიეფი უმაღლესი წოდების წარმომადგენლის, ტაო-ელარჯეთის მმართველის, აშოტ დიდი კურაპალატის დაკვეთა იყო და ამდენად მის შესრულებას კვალიფიკირებულ ოსტატს მიანდობდნენ.

ამრიგად, გამოსახულების გამარტივებას განსაზღვრავს არა მარტო მისი შემსრულებელი ოსტატის პროფესიული დონე, არამედ გარდამავალი ხანის ხელოვნების საერთო ხასიათი, როდესაც ადამიანის ფიგურის ბუნებრივი ფორმების გადმოცემას არ აქონდა თავისთავადი ღირებულება. პირობითი, აბსტრაგირებული

¹⁹ რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 4-7.

²⁰ ე. ცინცაძე, დასახ. ნაშრ., სურ. 9, ტაბ. 61, 6. აღადაშვილი, დასახ. ნაშრ., ილ. 64.

გამოსახულება წარმოადგენდა ერთგვარ პირობით ნიშანს, იდეოგრამას, რომლის საშუალებითაც მორწმუნე ქრისტიანული რელიგიის იდეებს ეხიარებოდა.

VIII-IX საუკუნეების სკულპტურის ხასიათი განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიხატება ამ ხანის რელიეფების შედარებისას ადრინდელი ხანის ისეთ კომპოზიციებთან, როგორიცაა მაგალითად „ჯერის ამადლება“ მცხეთის ჯერის ტაძარზე (VI ს-ის დასასრული), ანდა „ირმები წელის აუზთან“ ატენის სიონში (VII ს.). ამ რელიეფებში თვალს ხედება კომპოზიციის პარმონიულობა, ფორმათა სიუაქიზე და სიმწეობრე, წმინდა და დახეუწილი ნახატი, მთლიანის დასრულებული ხაზობრივი რიტმი. ამ რელიეფებში ფიგურათა პლასტიკურ-მოცულობითი გადმოცემის გარკვეული შთაბეჭდილება იქმნება, რაც, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ანტიკურ-ელინისტური ხელოვნების სკულპტურული ტრადიციის გამოძახილს წარმოადგენდა.

ადრეურობადაურ ხანაში საქართველოში პლასტიკურ-მოცულობითი რელიეფების გვერდით უფრო მრავალრიცხოვან ჯგუფს შეადგენს სიბრტყეობრივ-გრაფიკული ხასიათის რელიეფები. VIII-IX საუკუნეებში სწორედ ეს ტენდენცია წამოიწევა წინ. მაგრამ იცვლება გამოსახულების ხასიათი, რომლის აბსტრაგირებას და სქემატიზაციას აქვს ადგილი. ფიგურების საერთო აბრისი, სახის ტიპი, სამოსის ნაკევების ნახატი, აგრეთვე დეტალების შესრულება და ქვის ჭრის მანერა განსხვავდება ადრინდელი ხანის გამოსახულებებისაგან. VIII-IX საუკუნეების ოსტატები აღარ იყენებენ VI-VII საუკუნეების რელიეფებში გაერცელებულ ორმხრივად თანაბრად, ღრმად ნაკვეთილ ნაკევებს (ეძანი, ქვემო ბოლნისი, ქანაგანის ჯვარი). გრძელ, სიმებიით დაჭიმულ, მკიდროდ განლაგებულ ხაზებს შედარებით მოკლე, სხედასხვა მხარეს მიმართული ხაზების განეწელებული ნახატი ცელის, ნაკეცის ნაპირი გაბრტყელებულია (გველდესის კანკელი). ან მისი ერთი მხარე უფრო დამრეცად არის ნაჭრილი (ოპიზის რელიეფი, ბორჯომის ტიმპანი).

„პრიმიტიულობის“ ანალოგიური ეტაპი დამახასიათებელია სკულპტურის განვითარებისათვის დასავლეთ ევროპაში დაახლოებით დროის ამავე მონაკვეთში (VII-IX სს.). ეს წინა რომანული, ე.წ. „ადრეული“ ხელოვნებაა. პირველ რიგში მეროვინგების და ადრე კაროლინგების ხანისა.²¹ რიხარდ ჰამან-მაკლინმა მართებულად განსაზღვრა სკულპტურის განვითარების აღნიშნული პერიოდი როგორც ფორმათა გადმოცემის წინაპლასტიკური ეტაპი.²² ეს სიბრტყეობრივ-გრაფიკული სტილი, რომლის ნაწარმოებებს მთელ დასავლეთ ევროპის ტერიტორიაზე ეხედებით, პლასტიკის ეველა დარგში აისახა, მათ შორის ქვის რელიეფებში, რომლის მაგალითებსაც აქ მოვიხმობთ შედარებისათვის: გერმანია – კანკელის ფილა გონდორფიდან ბონის მუზეუმში (VIII ს.);²³ რელიეფი ხორნაპუშენიდან მხედრის გამოსახულებით (VII ს.) (სურ. 10);²⁴ ესპანეთი-კვანტანილა დას ვინიეს, „ქრისტეს დიდების“ რელიეფი (VII-VIII სს.);²⁵ სან პედრო დე ნავე, „აბრაამის მსხვერპლშეწირვის“ რელიეფი კაპიტელზე (VII-VIII სს.) (სურ. 11);²⁶ იტალია – ე.წ. პერცოგ პემოს ტრაპეზის ფილები (734-737) (სურ.

²¹ R. Hamann-Maclean, *Frühe Kunst im Westfränkischen Reich*, Leipzig, 1939. L. Grodecki, *Vorromanische Kunst und ihre Wurzeln*, Frankfurt am Main, 1967. J. Hubert, J. Porcher, F. Volbach, *Frühzeit des Mittelalters*, München, 1968.

²² B. Hamann-Maclean, *Merowingisch oder frühromanisch?* Jahrbuch des Römisch-germanischen Zentralmuseums, 4, Mainz, 1957, გვ. 161-199.

²³ R. Hamann-Maclean, *დასახ. ნაშრ., ტაბ. 176*. J. Hubert, J. Porcher, F. Volbach, *დასახ. ნაშრ., გვ. 259, ილ. 296*.

²⁴ L. Grodecki, *დასახ. ნაშრ., ტაბ. 45*.

²⁵ R. Hamann-Maclean, *დასახ. ნაშრ., ტაბ. 16*, J. Hubert, J. Porcher, F. Volbach, *დასახ. ნაშრ., გვ. 86, ილ. 101*.

²⁶ L. Grodecki, *დასახ. ნაშრ., ტაბ. 62*, J. Hubert, J. Porcher, F. Volbach, *დასახ. ნაშრ., გვ. 86, ილ. 101*.

13),²⁷ პატრიარქ 'სიგეაღლის ფილა (762-786. ჯვარი, სიკოცხლის ხე და მახარებელთა სიმბოლოები) (სურ. 12).²⁸ ამ რედაქციების ხასიათს გარდამავალი ხანის ქართული სკულპტურის ანალოგიური სიბრტეობრივ-გრაფიკული გადაწყვეტა განსაზღვრავს. დასაყდნით ევროპის ადრეული ხელოვნების დასახელებულ ნაწარმოებთა საერთო სტილისტური ნიშნებია: ფიგურის პრიმიტიული ნახატი, გამოსახულების სიღრმის გამოყოფა ფონის მიმართ, რომელიც რელიეფის ზედა სიბრტეის პარალელურია. ზედაპირის დამუშავებისათვის ოსტატები იყენებენ სიბრტეში მარტივად ნაჭრილ ხაზებს, ან არაღრმა ცერად კვეთას, ადამიანის ფიგურა და მისი ნაწილები ნაწევნებია ან ფრონტალურად, ან პროფილთ. ფიგურის დისპროპორცია ექსპრესიულობის მიზნებს ემსახურება. აღინიშნება კომპოზიციისათვის განკუთვნილი არის ორნამენტული, "ხალისისებური" შევსების ტენდენცია. რელიეფის ხასობრივ-დეკორატიულ გადაწყვეტაში გაგრძელებას პოულობს ევროპის ადგილობრივი ტომების წინაქრისტიანული ორნამენტულ-დეკორატიული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციები.

საქართველოს და დასაყდნით ევროპის ხელოვნებაში აღნიშნული პარალელური პროცესის არსებობა არ გამორიცხავს პრინციპული ხასიათის სხვაობას, რაც განსხვავებული ისტორიული ეთარებით და მხატვრული ტრადიციებით იყო განპირობებული.

დასაყდნით ევროპის ხალხებისათვის ეს ხანა ახალი ქრისტიანული ხელოვნების ფორმირების საწყისი ეტაპია, როდესაც აქ ერცვლდება აღმოსავლეთ ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებები (ღვთისმსახურებისათვის საჭირო საგნები, ხელნაწერები, ხატები და ა.შ.), რაც ქრისტიანული იკონოგრაფიის გაცნობას უწყობდა ხელს. ამით აიხსნება, რომ რიგ ნაწარმოებებში, სახელდობრ, იტალიაში შექმნილ ე.წ. ლანგობარდულ რელიეფებში, შეიგრძნობა უშუალო კავშირი გამოყენებულ ადრექრისტიანულ ნიმუშებთან. ასეთებია პერცოგ პეშოს ტრაპეზის რელიეფები "ქრისტეს ამადლების" და "მოგესა თაყვანისცემის" კომპოზიციებით (სურ. 13), რომლებშიაც ძირეული სტილისტური ცვლილებების მიუხედავად აშკარად ნახს მათი წარმომადელობა ადრექრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებისაგან.²⁹

დასაყდნით ევროპისაგან განსხვავებით საქართველოს VIII-IX საუკუნეებისათვის ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების საკმაოდ ხანგრძლივი გზა აქონდა გაედილი. ეს გარდატეხის ხანაა, სკულპტურაში - გარედან შეთვისებული პლასტიკური ფორმებისაგან ჩამოშორების პროცესის ბოლო ეტაპი. ამ ხანის რელიეფური კომპოზიციები აღარ იწვევენ პირდაპირ ასოციაციას ადრექრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებთან. ქართველი ოსტატების მიერ თითქოს უკუგდებულ იქნა ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნების გამომსახველობის ხერხების სიმდიდრე და მრავალფეროვნება (გავიხსენოთ მცხეთის ჯერის ტაძრის ფასადების რელიეფები), მაგრამ, როგორც ეს გ. ჩუბინაშვილმა განსაზღვრა, შემდგომი ევოლუციის თვალსაზრისით ეს პროცესი პროგრესულ მოვლენას წარმოადგენდა, რადგანაც ჩამოყალიბებული ფორმებისაგან ჩამოშორებამ გაწმინდა ნიდაგი და შექმნა საფუძველი ახლის ძიებისათვის.³⁰

ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ საქართველოში გარდამავალ ხანაში

²⁷ L. Grodecki, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 89, R. Hamann-Maclean, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 14, J. Hubert, J. Porcher, F. Volbach, დასახ. ნაშრ., გვ. 247, ილ. 277, 279, 280.

²⁸ L. Grodecki, დასახ. ნაშრ., ილ. 62.

²⁹ R. Hamann-Maclean, დასახ. ნაშრ., L. Grodecki, დასახ. ნაშრ.

³⁰ Г.Н. Чубинашвили, Искусство Грузии VIII-IX веков, его характер и историческое место. Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1957, გვ. 5-6.

მცირე ფორმების რელიეფებთან ერთად არქიტექტურული სკულპტურის ნიმუშებსაც ეხედებით; მათ შორის გამოირჩეულია აშოტ კურაპალატის რელიეფი, რომელიც თაბისის ეკლესიის ფასადზე იყო მოთავსებული, აგრეთვე ბორჯომის ტიმპანის ქტიტორული რელიეფი, რომელიც რომელიღაც ეკლესიის შესასვლელს ამკობდა (სურ. 1-2). სკულპტურის ამ ნაწარმოებებში გამოსახვის სიბრტყობრივ-გრაფიკული ხერხების საშუალებით კომპოზიციის მონუმენტურ-დეკორატიული გადაწყვეტაა მიღწეული.

ამ ეპოქის დასაუღესთ ევროპაში ქვაზე კეთილი რელიეფები ძირითადად მცირე ფორმის პლასტიკის ნიმუშებია. კანკელის ზღუდის, ამბიონის, კეთედრის, თუ საკურთხეულის ტრაპეზის რელიეფები.

იშვიათი გამონაკლისია რელიეფებით შემკული კაპიტელების ერთეული მაგალითები, როგორიცაა ესპანეთში ხან პედრო დე ნავეს ეკლესიის კაპიტელი „აბრაამის მსხვერპლშეწირვის“ კომპოზიციით (სურ. 11), მაგრამ ეს მცირე 'სომის რელიეფი თავისი ხასიათით უფრო მცირე პლასტიკის ნიმუშს უახლოვდება.

დასაუღესთ ევროპის ხალხებში მათ გაქრისტიანებამდე მხოლოდ დეკორატიულ-გამოყენებითი, ორნამენტული და ე.წ. „ცხოველური“ სტილის ხელოვნება იყო ცნობილი. გადასვლა ფიგურულ, სიუჟეტურ გამოსახულებებზე მათში ქრისტიანული რელიგიის გავრცელებას უკავშირდება. ამრიგად, მათ არ გაანდათ მონუმენტური ფიგურული სკულპტურის ტრადიცია და, ამდენად, სავსებით კანონზომიერია, რომ არქიტექტურულ პლასტიკას დასაუღესთ ევროპაში შედარებით გვიან, X საუკუნეში ნაქარა საფუძველი.

საქართველოში უკვე ადრეულობადურ ეპოქაში წამოიჭრა ეკლესიის ფასადების ფიგურული რელიეფებით შემკობის პრობლემა, რომელიც ბრწყინვალედ იქნა გადაჭრილი VI საუკუნეში მცხეთის ჯერის ტაძრის გენიალური არქიტექტორის და მოქანდაკის მიერ. ამდენად, შეიძლება ღაპარაკი გარდამავალ პერიოდში ადგილობრივ ნიადაგზე შემუშავებული ტრადიციის გაგრძელებაზე, რომლის შემდგომი განვითარება X-XI საუკუნეებში ეკლესიების ფიგურული დეკორის დასრულებული სისტემის ჩამოყალიბებით დაგვირგვინდა (ოშკი, ნიკორწმინდა, ხეცტიცხოველი).

ბიზანტიაში VIII-IX საუკუნეების ხელოვნების ხასიათი განსაზღვრა ხატმებრძოლეობის მოძრაობამ, რომელმაც მძლავრად შეარყია იმპერია. სახეთ ხელოვნებაში ცენტრმა საერო ხელოვნებაზე, ხოლო რელიგიურ ხელოვნებაში სიმბოლურ და ორნამენტულ მოტივებზე გადაინაცვლა. ამ ხანის რელიეფები, ადრეობიზანტიური ეპოქისაგან განსხვავებით, ჯერის გამოსახულებით, ქრისტიანული სიმბოლიკის ამსახველი 'სოლომორფული და დეკორატიული მოტივებით იფარგლება, რომელთა შესრულება სიბრტყობრივი ხასიათისაა. ამ მოტივებით ამკობდნენ კანკელებს, ამბიონებს, კათედრებს და სხვა,¹¹ ხოლო მათი გამოყენება ეკლესიებზე იშვიათია, სახელდობრ, 'სოლომორფული მოტივების შემცველი დეკორატიული ფრისი სერიუს ეკლესიაში (IX ს., ბეოტია).¹² რომელიც თავისი ხასიათით არ განსხვავდება მცირე პლასტიკის ნაწარმოებებისაგან.

საქართველოში, სადაც, ისევე როგორც დასაუღესთ ევროპაში, ადგილი არ ჰქონია ხატმებრძოლეობას, VIII-IX საუკუნეების ხანაში, არაბთა შემოსევების მიუხედავად, გრძელდებოდა ხელოვნების განვითარების უწყვეტი პროცესი. ამ პერიოდშიაც იქმნებოდა რელიგიური შინაარსის ანტროპომორფული გამოსახულებანი და სიუჟეტური სცენები. შესაძლებელია, რომ ხატმებრძოლეობის ხანის იდეურმა ბრძოლამ

¹¹ A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV-X^e siècle)*, Paris, 1965.

¹² A. Grabar, *ას დასახ. ნაშრ.*, გვ. 90-92.

(ხატების მოწინააღმდეგეთა მიერ ღვთაების მატერიალური ფორმებით გამოსახვის უარყოფამ) ერთგვარად ხელი შეუწყო ანტიკურ-ელინისტური სკულპტურული ფორმებისაგან წამოშორების პროცესს და სიბრტყეობრივი, დემატერიალიზირებული, აბსტრაგირებული სტილის გაბატონებას.

ზემოთმოყვანილი ქართული და დასაუღეთვეროპული რელიეფები არ წარმოადგენენ პლასტიკური ხელოვნების ნაწარმოებებს მისი სპეციფიკური გაგებით, მაგრამ ამ წინაპლასტიკური ეტაპიდან მოყოლებული როგორც საქართველოში, ისე დასაუღეთვეროპაში ისახება გამოსახულების პლასტიკურ-მოცულობით ფორმებში გადმოცემის თანდათანობითი ათვისების ორგანული, თვითმოყოფადი პროცესი. საქართველოში ამ პროცესს X-XI საუკუნეებში აქონდა ადგილი.

Resume

Natela Aladashvili

Place of the 8th-9th C. Stone-carved Reliefs in the Development of the Medieval Georgian Sculpture

The so-called "Transitional Period" of the medieval Georgian art and problems put forward by it, were defined by G. Chubinashvili in 1943. If in architecture, this period is characterized by the intense striving towards new compositions and new forms, in all branches of sculpture (reliefs of the churches, metalwork, minor stone plastics), it is marked by the replacement of forms, rooted in the Antique and Hellenistic tradition, by more abstract, flat, decorative treatment. Most characteristic are the stone-carved reliefs of the churches, stelae and chancel-barriers. The images are either formed by the silhouette, through cutting off the background around it, or by scratching the stone surface. In both cases, instead of a true sculpture, flat graphical design is executed on the stone. At the same time, creating a flat, decorative, carpet-like composition, no attention is paid to the movement of the body, its proportions, etc. In the 6th-7th cc., the compositions are, mainly, tectonic, with figures carved on the plain background, but in the 7th c. Martvili church, a tendency towards decorative "infill" of the background is already well-discernible, although, the general arrangement is still clear and distinct. This tendency is far more advanced in the 7th c. reliefs of Zhazeti baptismal font (rosettes on the background, etc.). Carpet-like arrangement is observable on the reliefs of Tsebelda chancel-barrier, which show a transformation of the 6th c. imperial five-partite diptyches. The background is fully filled up on the plaques of the Gveldes chancel-barrier. Relief of architrave from Telovani seems to be almost casually filled up with different elements. Gveldes, as well as Usaneti, reliefs, due to their character, are more akin to the folk art, but signs of primitivism are also traceable in the monumental reliefs from Opiza and Borjomi, where certain conceptual accents are also seen.

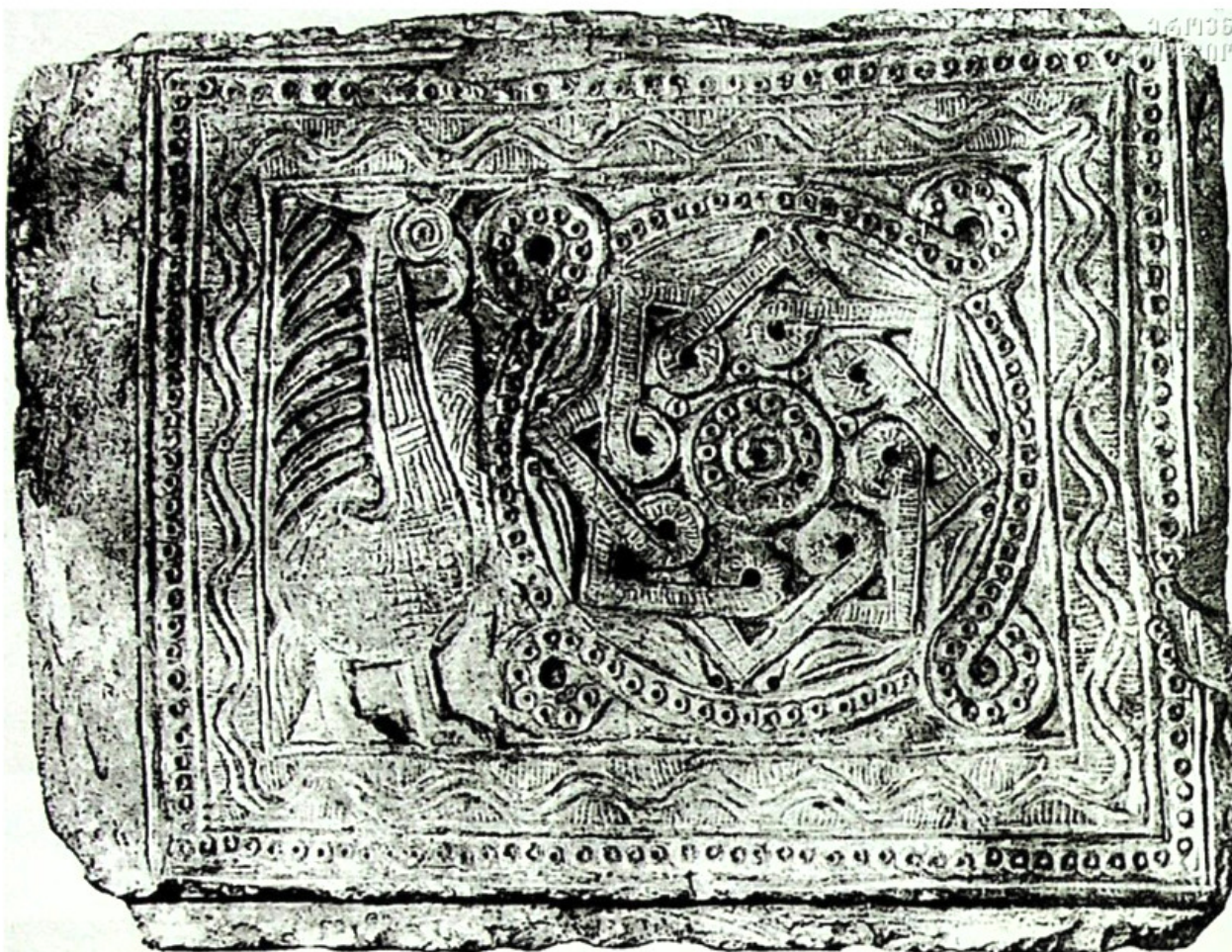
Peculiarities of the 8th-9th cc. sculpture are shown through its comparison with the reliefs of earlier date (both plastic-voluminous and flat). Analogous process is evident in the 7th-9th cc. Western European sculpture. At the same time, in Europe, this marks a beginning of adoption of sculpture, besides, no architectural sculpture is known there at that period. Unlike Byzantium, in Georgia, there was no gap in creating figurative images, caused by the Iconoclasm.



სურ. 1. ოპიზის რელიეფი აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით



სურ. 2. ბორჯომის ტიმპანი. ქტიტორული კომპოზიცია



სურ. 3. გველდესის კანკელის ფილა



სურ. 4. გველდესის კანკელის ფილა



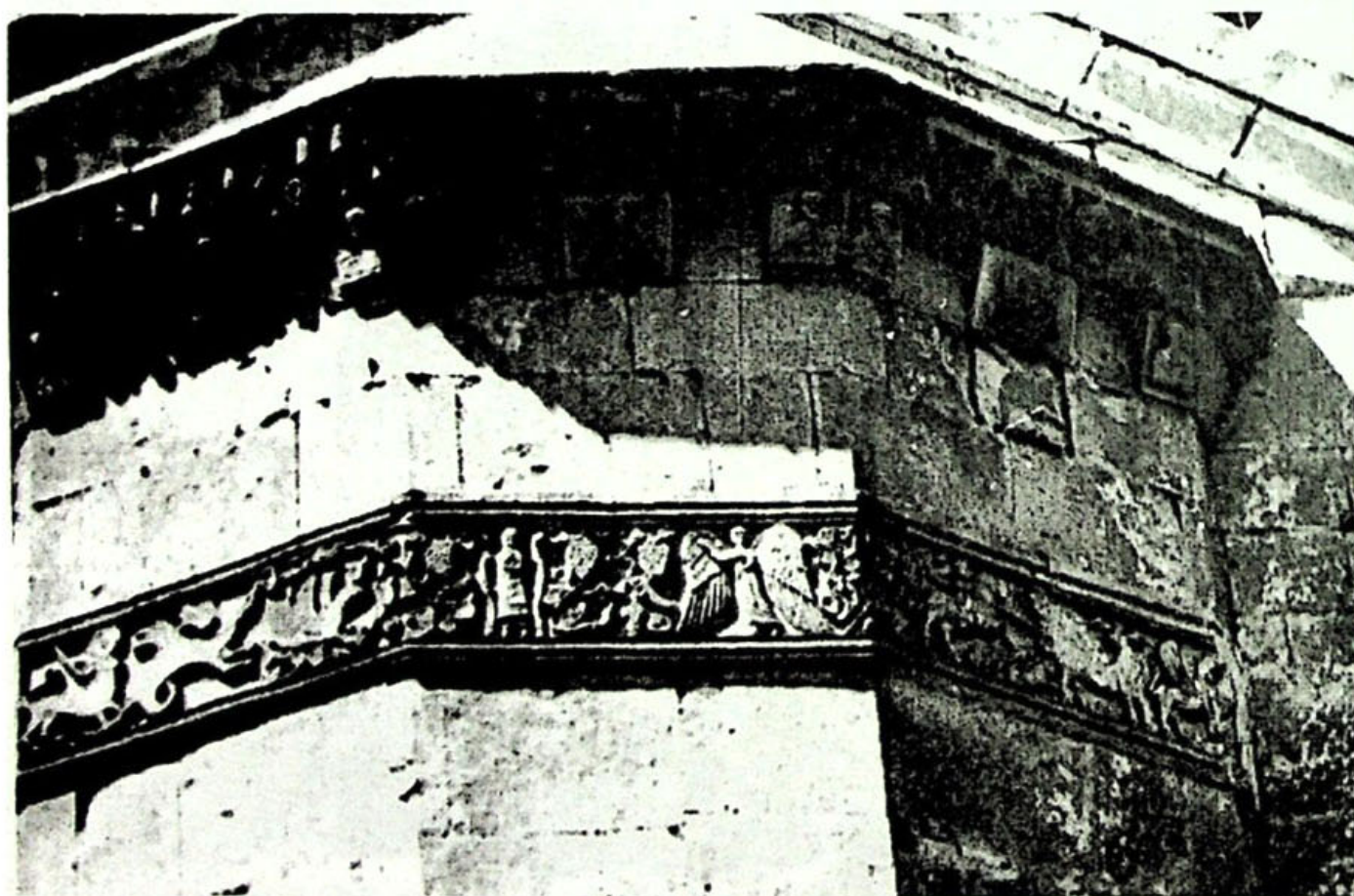
სურ. 5. თელოვანის ეკლესიის რელიეფი



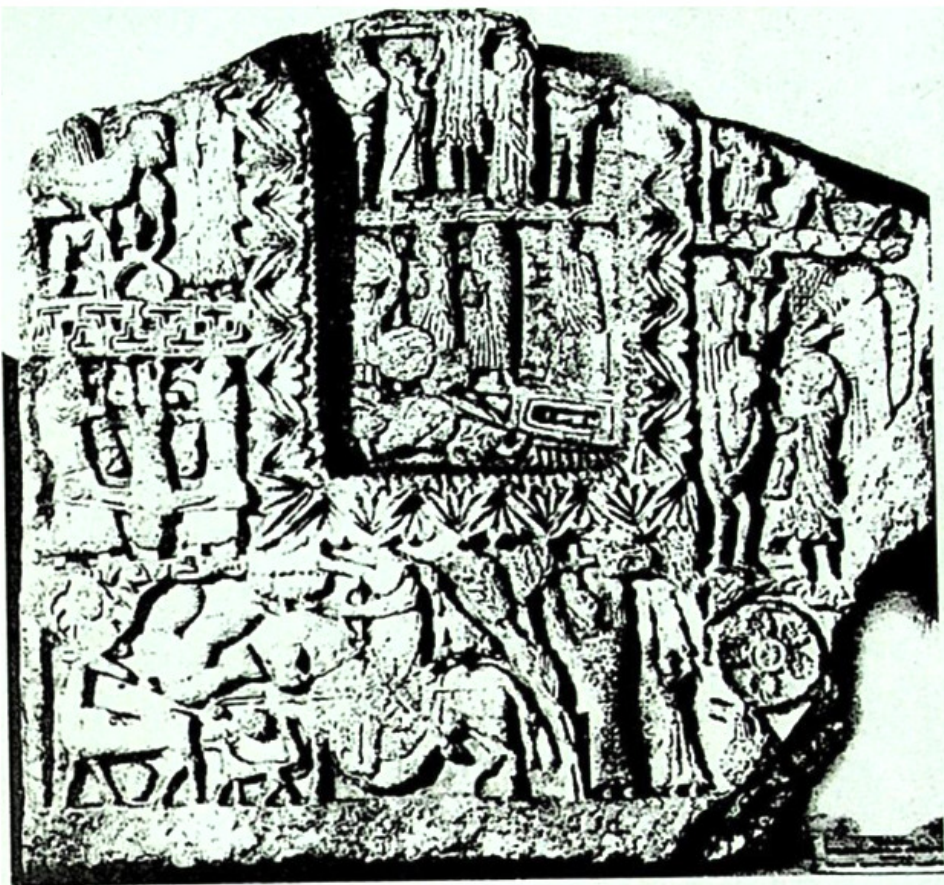
სურ. 6. მცხეთის ჯვარი. სამხრეთი შესასვლელი, ტიმპანი



სურ. 7. ატენის სიონი. ჩრდილოეთი შესასვლელის ტიმპანის რელიეფი



სურ. 8. მარტვილი, აღმოსავლეთი ფასადის ფრიზი



სურ. 9. წებელდის კანკელის რელიეფი



სურ. 10. რელიეფი ჰორნჰაუზენიდან
მხედრის გამოსახულებით. გერმანია.



სურ. 11. სან პედრო დე ნავე. კაპიტელის რელიეფი. ესპანეთი.



სურ. 12. ჩივიდალე. პატრიარს ზიგვალდის ფილა. იტალია.



სურ. 13. ჩივიდალე. ე.წ. პერცოვ პემოს ტრაპეზის რელიეფი.
„მოგვთა თაყვანისცემა“. იტალია.

ბოდბის ტაძრის რესტავრაციის შედეგები

წერილობით წყაროებში სხეადასხეაგვარად მოხსენიებული გეოგრაფიული პუნქტი - ბოდი, ბუდი, ბოდისი, ბოდინი, სადაც აღესრულა და დაიკრძალა წმინდა ნინო მკელეუართა აზრით არის ის ადგილი, სადაც ამჟამად მდებარეობს ბოდბის მონასტერი.¹ საეპისკოპოსო კათედრა ბოდბეში უკვე ეახტანგ გორგასლის ეპოქაში არსებობდა. 506 წელს აქაურ ეპისკოპოსს მონაწილეობა მიუღია დეინში გამართულ ქართულ-სომხურ-აღბანური ეკლესიების გაერთიანებულ კრებაში.²

წმინდა ნინოს საფლავზე აგებულ უძველეს ეკლესიას, რომელიც საისტორიო წყაროებში და ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლებშია მოხსენიებული, ჩვენამდე არ მოუღწევია. ბოდბის წმინდა გიორგის და წმინდა ნინოს ტაძარი მოგვიანო ხანას მიეკუთვნება. ისტორიული ცნობები მისი აგების შესახებ არ შემონახულა, არც დამკვეთი და მაშენებელია ცნობილი.

საუკუნეების მანძილზე ტაძარმა დიდი ცვლილებები განიცადა, რაც, უფრო მეტად, უასაღებს შეეხო. 1980-იან წლებამდე, სანამ სარესტავრაციო სამუშაოები დაიწყებოდა, ბოდბის ტაძარი წარმოადგენდა სამნაჟიან ბაზილიკას კონტრფორსებით შემაგრებული სამი შეერილი აფსიდით აღმოსავლეთიდან და ჩართექსით დასავლეთიდან, კარიბჭეებით გრძივ უასაღებს და ცრუგუმბათით ცენტრალური ნაეის თავზე. სამი უასადი შეღესილი და შეთეთრებული იყო, ხოლო დასავლეთი უასადი - ჭიქურით დაფარული ფერადოვანი აგურით მოპირკეთებული (ხურ. 2, 3).

ასეთი სახე მიიღო ტაძრმა დიდი განახლების შემდეგ, რომლის ინიციატორი იყო მაყაშვილი, ბოდბელი იოანე (ხურ 1). ამის შესახებ მოგვითხრობს ნართექსიდან ეკლესიაში შესასვლელის თავზე მოთავსებული 1823 წლით დათარიღებული წარწერა: "ხატო და ბრწყინვალეზაო ღთისა მამისაო შეწვენიო (. . .) და წყალობითა ეიწვე ეკლესიისა ამის განახლებად და ორთა კარიბჭეთა და ეკლესიისა ამის გუმბათის ახლად აღშენებად და ს-დ ეკლესიისა ამის დახატეად კარი ბჭებითურთ და კარეღისაცა ახლად გაკეთებად და ყოველითავე ეკლესიისა სამკაულითა შემკობად ჩვენ ყ-დ უსამღვდელოესმა, სიღნაღის და ქიზიყის მიტროპოლიტ და კაეაღერმა, მაყაშვილმა ბოდბელმა იოანემ. ეთხოე აღმომკითხელთაგან, რათა ჰყოფდეთ ხსენებასა ჩემსა. წელსა ჩექგ".³

მხატვრული თეაღსაზრისით იოანე ბოდბელმა გაამთღიანა ძველ დროში მრავალჯერ გადაკეთებული ნაგებობა, მაგრამ მისი თაედაპირეული სახის წარმოდგენა შეუძლებელი გახდა. დაახლოებით ნახეარი საუკუნის წინ გიორგი

¹ დ. მესხელიშვილი, ციხე-ქალაქი უჯარმა, თბ., 1966, გვ. 44; თ. პაპუაშვილი, პერეთის ისტორიის საკითხები, თბ., 1970, გვ. 126-127; თ. თოდრია, ქიზიყის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები. საქართეულოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, ტ. VI, თბ., 1982, გვ. 79; იე. შაიშველაშვილი, ქიზიყი, თბ., 1973, გვ. 42-62.

² იე. ჯაეახიშვილი, ქართელი ერის ისტორია, წიგნი I, თბ., 1979, გვ. 338, სქ. 3; თ. პაპუაშვილი, პერეთის ისტორიის საკითხები, გვ. 142-143.

³ კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები, კრებული შეადგინა და განმარტებები დაურთო თეიმურაზ ბარნაეღლი, თბ., 1961, გვ. 37.

ნუბინაშვილი აღნიშნავდა, რომ ბოდბის ტაძარმა "XIX საუკუნეში განიცადა ისეთი მნიშვნელოვანი გადაკეთებები და რესტავრაცია, რომ ჯერ-ჯერობით მისი გადრმავებული სამეცნიერო გამოკვლევა შეუძლებელია".⁴ მისივე აზრით, სამხრეთი ეგვიპტური უნდა იყოს უძველესი ფენა, რომელიც მოგვიანებით (შესაძლოა VII, ან VIII-IX სს.) მოაქციეს სამნაფიანი ბაზილიკის მოცულობაში.⁵

1979-1989 წლებში მიმდინარეობდა ბოდბის მონასტერში სარესტავრაციო სამუშაოების პირველი ეტაპი. მოიხსნა XIX საუკუნეში აგებული კარიბჭეები და (კრუ გუმბათი; დასაუდესო ფასადზე არსებულ ჭიქურიან აგურს მოშორდა ფერადოვანი ფენა; შენობის ფასადები ნაწილობრივ შეიღესა (კემენტით). სამუშაოების მსვლელობისას დადგინდა ნაგებობის ისტორიის მრავალი საინტერესო დეტალი, მაგრამ რესტავრაციის პირველი ეტაპის დამთავრების შემდეგ ტაძარმა მიიღო დაუსრულებელი სახე. მისი ფასადები არ ასახავდა შენობის რთული ისტორიის არც ერთ ეტაპს (სურ. 4,5).

1995 წელს საპატრიარქოს და ქართული ეკლესიის ისტორიის ეკლესიის ფონდის ინიციატივით ბოდბეში ნატარდა არქეოლოგიური ექვლეა-ძიება, რომლის დროსაც გამოვლინდა ტაძრის თანადროული ტრაპეზი.⁶ 1999 წელს "კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდის" დაფინანსებით გაიწმინდა და გამაგრდა ძლიერ დასიანებული მოხატულობის ნაწილი; ნატარდა გეოლოგიური და საინჟინრო გამოკვლევები; 2000-2001 წლებში კეთილმოეწყო ეკლესიის ეზო, მაგრამ მთავარი პრობლემა ეკლავ მოუგვარებელი რნებოდა. ტაძრის რესტავრაციის მეთოდური გადაწყვეტის შესახებ თვით სპეციალისტებს შორისაც არ იყო ერთიანი აზრი. განსაკუთრებული კამათი გამოიწვია გვიანდელი (დაახლოებით XVII ს.), 50 სმ. სისქის ეკდლის მოხსნის საკითხმა.

2000 წლის დასასრულს ბოდბის ტაძარი წარდგენილი იქნა "მსოფლიო ძეგლთა ფონდის" პროგრამის - "მსოფლიო ძეგლთა ზედამხედველობა"- კონკურსზე. 2001 წელს ფონდმა გამოაცხადა მსოფლიოს 100 ყველაზე დასიანებული ძეგლის 2002-2004 წლების რესხა, რომელშიც შეტანილი იქნა ბოდბის კათედრალიც. ფონდის მიერ მოწვეული წამყვანი ექსპერტების მიერ ბოდბის ტაძარი აღიარებულია კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვან ნიმუშად. განსაკუთრებით იქნა ხაზგასმული მისი უნიკალურობა როგორც წმინდა ნინოს დაკრძალვის ადგილზე აგებული ეკლესიისა.

როგორც წარდგენილი პროექტი ითვალისწინებდა, რესტავრაციის დამასრულებელი ეტაპის სწორად წარმართვისათვის მთავარი მნიშვნელობა მიენიჭა ნაგებობის მხატვრულ-ისტორიული ღირებულების შეფასებას; გადაკეთება-ადგენის ეტაპების გამოვლენას, რაც აქამდე არ ყოფილა შესრულებული; გრაფიკულ და ფოტო - ფიქსაციას (ტაძრის უკანასკნელი ხანის ცელილებების გათვალისწინებით); რესტავრაციის პირველი ეტაპის დროს შესრულებული სამუშაოების ანალიზსა და დამასრულებელი ეტაპის დაგეგმვას. პროექტს მხარი დაუჭირა საქართველოს ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტი და საპატრიარქოს საეკლესიო ხელოვნების საბჭომ. მისი განხორციელებისათვის საჭირო თანხის მოძიებაში დიდად გაისარჯა ბოდბის წმინდა ნინოს მონასტერი, სამუშაოები ძირითადად დააფინანსა - ბანკმა „რესპუბლიკა“.

2002 წლის გაზაფხულიდან მუშაობას შეუდგა მრავალდისკიპლინარული

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 83.

⁵ იქვე, გვ. 86.

⁶ ციციხო ნანხუჩაშვილი, მერაბ ძნელაძე, ღადლი ახალაია, ახალი მონაცემები ბოდბის წმ. ნინოს ეკლესიის შესახებ. სვეტიცხოვლობისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენცია 11-13 ოქტომბერი, თბ., 1998, გვ. 374-392.

ჯგუფი (ხელმძღვანელი ნიკოლოზ 'სასუნი'შვილი; არქიტექტორ-რესტავრატორები: ზინაიდა ქუფარაშვილი და მიხეილ გელაშვილი; კონსტრუქტორი - კონსტანტინე ოდიშვილი; ხელოვნებათმცოდნე - ციციო ნახსუნაშვილი; თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი: ნანა ინწკირველი, ნინო ნო'სადე, გოგოთურ მისრიაშვილი და სალომე 'სასუნი'შვილი; პროექტის კონსულტანტი - დიმიტრი თუმანიშვილი). მომზადდა რესტავრაციის დამასრულებელი ეტაპის ესკიზური პროექტი, რომელიც განხორციელდა 2003-2004 წლებში.

საწარმოო სამუშაოების საორგანიზაციო მხარის გაძღოლა ითავა ბოდბის მონასტერმა, უცვლელი იყო სპონსორი (ბანკი „რესპუბლიკა“), ტაძრის კელეუას აგრძელებდა და საწარმოო პროცესს ზედამხედველობას უწევდა მრავალდისციპლინარული სამპროექტო ჯგუფი.

გვიაჩილელი ფენების მოხსნის შემდეგ გამოვლენილმა ახალმა მონაცემებმა უოველგუარ მოლოდინს გადააჭარბა. ისინი ახლებურ ინტერპრეტაციას, პროექტის კორექტირებას და ხშირ შემთხვევებში - სრულიად მოულოდნელი გადაწყვეტილებების მიღებას მოითხოვდა. თანდათან გამოიკვეთა ტაძრის თავდაპირველი პროპორციები და მხატვრული სახე.

შენობის გახსნის და აღდგენის მიმდინარეობის ნათლად გადმოსაცემად მოვიყვანო ბოდბის ტაძრის რესტავრაციის II ეტაპის სამუშაო გეგმას და განვიხილათ მის თითოეულ ფაზას:

1. გვიაჩილელი, 50 სმ. სიხის კედლის მოხსნა ტაძრის ქვედა კორპუსზე;
2. ცემენტის ნალესობის მოხსნა ფასადებიდან;
3. შენობის კონსტრუქციული გაძლიერება;
4. დასიანებული კედლის ზედაპირის აღდგენა ფასადებზე;
5. დიობების აღდგენა;
6. ბაზილიკის სახურავების დაწვეა პირუანდელ ღონეზე. კარნიზის აღდგენა და ახალი სახურავის მოწყობა.

გვიაჩილელი კედლის მოხსნა ერთ-ერთ ეველაზე რთულ და საპასუხისმგებო ეტაპს წარმოადგენდა. როგორც აღრევე გაირკვა, იგი მხოლოდ სამი მსრიდან (გარდა დასაქმდუთისა) უელიდა ტაძრის ქვედა კორპუსს. შეკითხვაზე, თუ რა მიზეზით შემოაშენეს ნაგებობას დამატებითი კედელი, არსებობდა ერთმანეთის გამომრიცხავი შემდეგი ვარაუდები:

- ა) კედლის შემოშენება კონსტრუქციული აუცილებლობით იყო გამოწვეული;
- ბ) ეს არის ნაგებობის დაციის მიზნით განხორციელებული ღონისძიების, რომელიც არ იყო აუცილებლობით გამოწვეული.

კედლის შემოშენება უნდა მომხდარიყო XVII საუკუნეში, შამ-აბასის გამანადგურებელი შემოსევის შემდეგ. დაუდგურად ნაგები აგურის კედლის აღმოსაველი მხარეს ნაყოლებული იყო კრამიტისა და მოჭიქული აგურის ნამტერეკები. სამხრეთი ფასადი რიტმულად წარიგებული, აგურის წყობით გამოყვანილი ტოლმკლავიანი ჯერების გამოსახულებებით იყო მორთული; ორი მათგანი 1823 წელს, კარიბჭეების მიშენების დროს სამოთაღეს.

2003 წელს დაიწყო კედლის მოხსნა აღმოსაველი ფასადიდან. აფსიდების ქვედა ნაწილში თანდათან გამოიკვეთა თავდაპირველი წყობის კარგად შემონახული ფრაგმენტები. ნახევარწრიული აფსიდებისთვის სპეციალურად დამზადებული, მომრგვალებული ფორმის აგურებია გამოყენებული. მათი ზომა კელესის თავდაპირველ ფენაში გამოყენებული აგურის ტოლია (27 X 27 X 5 სმ.). აფსიდების ზედა ნაწილების წყობა ფასადზე (სარკმლების ზევით) განახლებულია სწორგუერდებიანი, კეადრატული აგურით (25 X 25 X 5 სმ.; 24 X 24 X 5 სმ.).

კედლის მოხსნა დაახლოებით სამი თვის მანძილზე გაგრძელდა და გამოედინდა

მეტად საყურადღებო დეტალები: კარნი'სი, რომელიც წარმოადგენს პირი'სონტალურად და კუთხით დაწვობილ აგურის ორ რიგს; ნართექსის გადახურვის პირეანდელი დახრილობა; ნახევარწრიული აფსიდების სახურავების გადახურვის თადაპირველი დონე.

დადგინდა, რომ განახლებულია ტაძრის ცენტრალური ნაეი. ეს გადაკეთება XII საუკუნეში უნდა მომხდარიყო, რასაც შუა ნაეის დასაყდესი და სამხრეთი კედლების შესაყარ'ზე, აგურის წყობაში კუთხით ნართული ქვის სამხრეთ და დასაყდეს მხარეს მოთაქსებული ასომთავრული წარწერაც (წარწერის დასაყდესი ნაწილი რესტავრაციის პირველი ეტაპის დროს გამოვლინდა) ადასტურებს. იგი იწყება სამხრეთ ფასადზე და გრძელდება დასაყდესისაზე; მოლიანად ტექსტი შემდეგი სახით იკითხება: "ქრისტე, მე გიორგი ავაგე კედესია ესე ე თოე მსახურებითა სემითა მეფობასა დემეტრესასა".

დევი ბერძენიშვილის ასრით, ასოთა ჯგუფში "ე თოე", "ე" - ს აქვს ქარაგმის ნიშანი, რაც მის რიცხვით მნიშვნელობასე მეტეველებს, ხოლო - "თოე" ნიშნავს თე-ს (ე.ი. თე). უნდა ვიფიქროთ, რომ ვინმე გიორგის ექესი თეის მსახურებით, ან მისი სანაცვლო გასამრჯელოთი აუგია კედესია დავით აღმაშენებლის ძის დემეტრეს მეფობის ხანაში (1125-1156 წწ.), რადგან წარწერის პალეოგრაფიული ხასიათი აღნიშნულ ხანაზე მეტეველებს.

ნეენი მხრიდან დაედენით, რომ, როგორც ნანს, დემეტრეს მეფობისას განახლებს ცენტრალური ნაეის სარკმლები და კამარა. როგორც ცნობილია, ძველ ქართულ წყაროებში ხშირია შემთხვევა, როდესაც "აშენება" (აგება) გულისხმობს გადაკეთებას. ამ განახლებისას შენარჩუნებული იქნა ტაძრის პროპორციები, სარკმლების განლაგება და კამარის მოხაზულობა.

ნართექსის დასაყდესი ფასადიდან ცემენტის ნალესობის მოხსნის შემდეგ გამოინდა პირნამომტერეული აგურის წყობა. ვინაიდან ჭიქურიანი ზედაპირის აღდგენა დიდ ხორთულეებთან იყო დაკავშირებული, გადაწყდა მისი მოლიანად მოხსნა. ამ გვიანდელი ფენის ქვეშ აღმოინდა სამი თაღით გახსნილი კედელი. გვერდით თაღებთან შედარებით ცენტრალური, ოღნაე შეტეხილი თაღი, მაღალი და განიერია. ნართექსის შუა, ამაღლებული ნაწილის ცენტრში გამოვლინდა სწორკუთხა მოხაზულობის სახატე ნიშა (სურ. 6).

გვიანდელი კედლისაგან და ცემენტის ნალესობისაგან ფასადების განთავისუფლების შემდეგ აღმოინდა, რომ თაედაპირეული საფასადო წეობა უკეთაა შენარჩუნებული, ეიდრე ამას ევარაუდობდით. დაზიანებული სიბრტეის აღდგენა მოხდა სპეციალურად დამზადებული აგურით კირის ხსნარის გამოყენებით. ნახევარწრიული აფსიდებისთვის დამზადდა ლეკალური აგური.

სამუშაოთა მსვლელობისას გაირკვა, რომ თითქმის ეველა ღიობი დაზიანებული ან გადაკეთებულია. მხოლოდ ცენტრალური აფსიდის გვერდითი, ახლად გამოვლენილი ორი სარკმელია ფასადზე პირეანდელი სახით შენარჩუნებული. გადაკეთებული ღიობების აღსადგენად დამატებითი ზონდაეების და კედლის ნატარება გახდა საჭირო. მხოლოდ ამის შემდეგ მოხდა მათი აღდგენა.

კედლისის სამხრეთ და ნრდილოეთ შესასვლელებს ნეენამდე პირეანდელი სახით არ მოუღწევია. გადაკეთებული სახით ისინი წარმოადგენდენ სწორკუთხა ღიობებს, რომელთა გვერდით მხარეებზე ეერტიკალურად ამართული ქეები იყო ნასმული. ნრდილოეთი შესასვლელის ფორმა ჯერ კიდევ რესტავრაციის პირველი ეტაპის დროს დაზუსტდა. იგი წარმოადგენდა თორმეტი სანტიმეტრის სიმაღლის არქიტრაეით გადახურულ ღიობს, რომელსაც ეერდნობოდა აგურით გადაყვანილი ორსაფეხურიანი თაღი. არქიტრაესა და თაღს შორის არსებული არე კედლის ზედაპირიდან ნაწეულ ტიშანს ეკავა. გახსნის შემდეგ სამხრეთი შესასვლელის ღიობიც ანალოგიური

აღმოჩნდა. შესასვლელების თაღების რადიუსის შემოწერილობის მიხედვით დასუსტდა ღიობების თაღდაპირული სიგანე და სიმაღლე, რის შემდეგაც მოხდა მათი აღდგენა (სურ. 7).

ჯერ კიდევ საწარმოო სამუშაოების დაწყებამდე ჩვენთვის ცნობილი იყო, რომ გვერდითი ნაეების სახურავი პირვანდელი დონიდან აწეულია, რაც თავის დროზე გამოიწვია დამატებითი კედლის მიშენებამ ნაგებობის ქვედა კორპუსზე. ნაგებობის გახსნის პროცესში გაირკვა აგრეთვე, რომ თაღდაპირული სიმაღლიდან ამოღებულია ნართექსის და შეერილი აფსიდების სახურავებიც. გადახურვის პირვანდელი დონე დადგინდა გახსნის პროცესში არაერთგზის გამოვლინული კარნიზის მდებარეობის მიხედვით.

აღდგენილი სახით ბოღბის ტაძარი წარმოადგენს სამნავიან ბაზილიკას სამი შეერილი აფსიდით აღმოსავლეთიდან და და ნართექსით დასავლეთიდან (ნახ. 1, სურ. 8,9). შენობა ძირითადად აგურითაა ნაგები (აგურის ზომები: 27 X 27 X 6; 26 X 26 X 6; 24 X 24 X 6). კუთხეები შირიმის გრძელ-მოკლედ დალაგებული კედრებითაა გამოყვანილი. ნაეები ერთმანეთისაგან გაყოფილია ერთ წვეილ ბურჯზე დაურღნობილი თითქმის თანაბარმაღიანი თაღებით (დასავლეთი წვეილი ოდნავ აღემატება აღმოსავლეთისას). სწორკუთხა მოხაზულობის ბურჯებს ცენტრალური ნაეის მხარეს აუყვება პილასტრები, რომლებსაც შუა ნაეის საბჯენი თაღი ეყრდნობა.

თითოეულ პილასტრს სამ აღვილას აქვს თაბაშირში გამოყვანილი სხეაღსხეა პროფილის მქონე დეკორაციული კაპიტელები. მათ კონსტრუქციული დანიშნულება არ გააჩნია. მსგავსი პროფილები მქონდა იოანე მაყაშვილის მიერ XIX საუკუნეში აგებულ კარიბჭეებს ტაძრის სამხრეთ და ჩრდილოეთ შესასვლელებთან, რომლებიც 1980-იან წლებში ჩატარებული რესტავრაციის დროს მოშალეს. ეკლესიის შიგნით არსებული დეკორატიული კაპიტელები კარიბჭეების მშენებლობის ხანას უნდა ეკუთვნოდეს (XIX საუკუნის პირველი მეოთხედი).

ცენტრალური ნაეი აღმოსავლეთით სრულდება ნახევარწრიული აფსიდით, რომელსაც ირგვლივ შემოუკრება ერთსაფეხურიანი ხარისხი. ცენტრალური სარკმლის ქვეშ სპეციალურად არის გამოყოფილი საპატიო ნამოსაჯდომი მღვდელთაგვისათვის.

აფსიდის კონქის თაღი ნახევარწრიული მოხაზულობისაა, მის თაღზე კი მაღალი შუბლია ამართული. აფსიდის წინ უძღვის საკმაოდ ღრმა ბემა, რომლის ცენტრში დგას ტრაპეზი. ბემის წინ არსებულ პილასტრებზე გადაყვანილია ნახევარწრიული თაღი. ცენტრალური ნაეის კამარა ოდნავ შეისრული მოხაზულობისაა. გვერდითი ნაეების აღმოსავლეთ მონაკვეთებში აფსიდებით დასრულებული სათაესებია გამოყოფილი: ჩრდილოეთით – სამკვეთლო, სამხრეთით – წმინდა ნინოს ეგეტერი.

მათი შესასვლელები შიგნიდან და გარედან თაღოვანია. ასეთივე გახასხულულით არის დაკაეშირებული სამკვეთლო ცენტრალურ საკურთხეველთანაც.

წმინდა ნინოს ეგეტერში, ჩრდილოეთ კედელთან არის 20 სმ. სიმაღლის აგურის შემადლება (2მ. X 1,5მ.), რომელსაც წმინდა ნინოს ფერწერული გამოსახულებაა წარმოდგენილი. 1997 წლამდე აქ იდგა მიხეილ საბინინის მიერ შეწირული მარმარილოს ქვა. ამჟამად არსებული საფლავის ქვა არის ოთხ სვეტზე დამყარებული მარმარილოს მასიური ფილა, რომლის ზედაპირი ორნამენტული მორთულობითაა დამუშავებული.

ეგეტერის ჩრდილოეთ კედელში, აფსიდთან ახლოს, სწორკუთხა მოხაზულობის ნიშაა. სამკვეთლო კონქით დასრულებული ნიშებითაა აღჭურვილი. საკურთხეველის მიმდებარე სათაესების კონქების ზევით ორი საფეხურია ამართული, რომელიც კამარაში გადაიზრდება. სამკვეთლოსა და ეგეტერის აფსიდებში კედელთან მიდგმული ტრაპეზებია გამართული.

შენობის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებში, ერთმანეთის საპირისპიროდ,

ტაძრის შესასვლელებია მოწყობილი. ფასადზე მათი სწორკუთხა ღიობების ზეით აგურის წყობით გამოყვანილია მაღალი თაღებია, რომელიც არქიტრაეს ეყრდნობა. ლსუნეტი შეესებულება ქვის სადა ფილით.

საკურთხეელის აფსიდში სამი თაღოვანი სარკმელია. მათგან ორი კიდურა ღიობი სარესტაერაციო სამუშაოების დროს გამოუღიწდა. თითო სარკმელია ჩრდილოეთი და სამხრეთი ნაგის გრძივი კედლების აღმოსავლეთ მონაკვეთშიც. ცენტრალურ ნაქში, ერთმანეთის საპირისპიროდ ორ-ორი თაღოვანი, ხოლო დასავლეთ კედელზე - ერთი შეტეხილთაღიანი სარკმელია გაჭრილი.

ნართექსი ეკლესიას სამი შესასვლელით უკავშირდება. ცენტრალური შესასვლელი, რომელიც ოღნავე შეისრული თაღითაა დასრულებული, იმეორებს ცენტრალური ნაგის მოხაზულობას. იგი კიდურა, თაღოვან შესასვლელებზე უფრო განიერია. ნართექსის აღმოსავლეთ მხარეს საკუთარი კედელი არ გააჩნია. ეკლესიის დასავლეთ კედელზე მიყრდნობილ ორსაფეხურიან პილასტრებზე კედლის თაღებია გადაყვანილი. მათგან კიდურა ორი თაღი ნახევარწრიულია, ხოლო ცენტრალური - ოღნავე შეისრული.

პილასტრების წინა საფეხურზე გადაყვანილი ნახევარწრიული თაღები ნართექსს სამ ტოლ ნაწილად ყოფს. შუა, მაღალი განყოფილება ცილინდრული კამარითაა გადახურული. გვერდითი, დაბალი ნაწილების ცილინდრული კამარები მისკენ პერპენდიკულარულად არის მიმართული. გარედან შუა ნაწილს დამოუკიდებელი ორფერდა სახურავი აქვს, ხოლო ნართექსის გვერდით, დაბალ მხარეებს - ცალფერდა. ნართექსის დასავლეთი კედელი გახსნილია სამი თაღით. მათგან ცენტრალური, მაღალი და განიერი - ოღნავე შეტეხილი ფორმისაა. დასავლეთ ფასადზე, ნართექსის შუა ორფერდა სახურავით გადახურული ნაწილის ზედა მონაკვეთში სახატე ნიშაა ჩართული.

ტაძრის ფასადების აგურის წყობით შესრულებულ დიდ სიბრტყეებზე სადა ღიობები გამოირჩევა. საკურთხეელის სამივე სარკმლის თაღოვანი ნაწილი შირიმის ქვაშია ამოკვეთილი. ეს არის თავიდან ბოლომდე ერთიანად გააზრებული "აგურის არქიტექტურა".

გვიან შუა საუკუნეებამდე მოღიანად აგურით ნაგები ეკლესიები საქართველოში ცოტაა. კახეთში შეიძლება რამდენიმე ნიმუშის დასახელება, რომლებიც ბოღბესთან ტერიტორიულად ახლოს მდებარეობს და აშკარად განიცდიან მის გავლენას (ოსაანის ამბლდება, ხანაგირე ვაზისუბანთან).

აგურით იყო ნაგები ბოღბეში გვიანდელი, XVII საუკუნეში შემოშენებული კედელიც. თუმცა, ეს საფსებით ბუნებრივია ამ დროისათვის. XVI-XVII საუკუნეებში აგურის ტაძრები ინტენსიურად შენდება, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოში. მაგრამ ეს უკვე სულ სხვა შემოქმედებაა, გარკვეული ისტორიული ეოთარებით შეპირობებული.

ცალკე აღსანიშნავია სხვადასხვა ფერის ჭიქურიანი აგურის მოხმარება, რომლითაც იყო დაფარული სარესტაერაციო სამუშაოებამდე დასავლეთი ფასადი. მსგავს მოვლენას ქართულ სატაძრო არქიტექტურაში ბოღბემდე ადვილი არ აქვია. ამ მხრივ იგი ნეენამდე მოღწეულ ერთადერთ მაგალითს წარმოადგენდა. შესაძლოა, ეს იყოს შედეგი იმ მხატვრული ტენდენციების ხორცშესხმისა, რასაც ამავე ეპოქაში, ოღონდ სხვა მასალაში (ქვაში) ახერხებდნენ ოსტატები. რა თქმა უნდა, უკანასკნელ პლანზე არც ნეენათვის უცნობი დამკვეთი იქნებოდა.

აქვე დაისმის შეკითხვა - ძველი ქართული არქიტექტურის განვითარების რომელ პერიოდს შეიძლება მივაკუთვნოთ, აწ უკვე აღარარსებული, ბოღბის ტაძრის დასავლეთი ფასადის უჩვეულო მორთულობა. უფიქრობთ, უცხო აქ არაფერია, რადგან ფერადოვნება ყოველთვის იყო ქართული არქიტექტურის დამახასიათებელი თვისება.

არც კერამიკის გამოყენებაა უცხოში ძველი ქართული ხეროთმოდერებისათვის. დეკორაციული მიზნებისათვის საქართველოში აღრეული ხანიდანვე აწარმოებდნენ მოჭიქულ აგურს. კერამიკული ნაწარმები ამჟღავნებს XIII საუკუნის დასაწყისის ტიპოვსუბნის გუმბათის ელს. ოზაანის ამადლეების ეკლესიის საკურთხეულის აფსიდი კერამიკული ფილებით იყო დაფარული, ხოლო სახურავი - მწვანე და ყაეისფერი მოჭიქული კრამიტით¹.

საინტერესოა, რომ ბოდბის დასაუღეთი ფასადის კერამიკული მორთულობის ძირითადი ელემენტი გეომეტრიული ხასიათისა იყო - სხედასხეა ფერის რომბების კომბინაცია და მასში წართული ჯერები. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გაეხსენოთ ქვის ფერით გამოყვანილი ჭადრაკული გამოსახულებები XIV საუკუნის განძანის ეკლესიებში ჯავახეთში, სადაც, ისევე როგორც კახეთში, ორნამენტული მორთულობა იშვიათია.

ახლა ძნელია დახუსტება, თუ რა დროს მორთეს მოჭიქული აგურით ბოდბის ტაძრის დასაუღეთი ფასადი. ყოველ შემთხვევაში, XVII საუკუნეში, როდესაც ეკლესიას დამატებითი კედელი შემოაყოლეს და ამადლეს გვერდითი ნაგების სახურავები, ჭიქურიანი მორთულობა უკვე არსებობდა. რესტავრაციამდე გადაღებულ ფოტოებზე აშკარად ნანს ზღვარი დასაუღეთი ფასადის ჭიქურიან და სადა კედელს შორის. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ სხედასხეა ფერით მორთულ კედელს მოიხსენიებს გერმანელი მეცნიერი იოჰან გიულდენშტედტი, რომელმაც ბოდბე XVIII საუკუნეში მოინახულა².

1995 წელს, იატაკის გამოცვლის დროს, ბოდბის ტაძრის საკურთხეულის აფსიდში აღმოჩნდა IX საუკუნის მოჭიქული თასი. 2001 წელს ეკლესიის ჩრდილო-აღმოსაუღეთით ნაპოენი იქნა XI-XIII საუკუნეების კერამიკული ნიშეშები (მოხატული კერამიკული თასები, დოქები) და გამოხაწვაეი ქურარაც აქ კერამიკულ სახელოსნოს არსებობაზე მიუთითებს. კერამიკის წარმოების ტრადიციას კახეთში დიდი ხნის ისტორია აქეს, და მან წვენ დრომდეც მოადწია.

ტაძრის იატაკის გამოცვლის დროს ისიც დადასტურდა, რომ წმ. ნინოს ეგეტერში არსებული აგურის შემადლება, რომლითაც მიწიშნებულაა მისი დაკრძალვის ადგილი, ტაძრის მშენებლობის თავდაპირველ ფენას მიეკუთვნება. საინტერესოა, რომ მოგვიანებით, როდესაც ეკლესიაში იატაკი არაუთხელ განაახლეს და მისმა დონემ თითქმის 40 სანტიმეტრით მოიმატა, წმ. ნინოს ეგეტერში იატაკი თითქმის არ აუმაღლებიათ.

ბოდბის ტაძრის გეგმის განხილვისას ყურადღებას გაემახილებოთ ისეთ დეტალებზე, როგორიცაა სამი შეერილი აფსიდი და წართექსი. 'სოციერთი მკელეუარი ქართულ ტაძრებში წართექსის და შეერილი აფსიდების არსებობას ბიზანტიის გაუღენით ხსნის, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ ნაგებობა აფხაზეთში მდებარეობს. საქართველოში არსებულ უძველესი ეძოქის სამნაეიან ბაზილიკებს წართექსი არ გაანია, მაგრამ მოღიანობაში შუა საუკუნეების არქიტექტურისათვის იგი არ არის უცხო ელემენტი. აღრინდელი ნიშეშებიდან შეიძლება დაეასახელოთ: წრომი, იეაღთოს სამების ეკლესია, აბაანთა და მიუსერა და სხვა; გარდამავად ხანაში და X საუკუნეში: გურჯაანის ეველაწმინდა, ამბარა, უფლისციხის ბაზილიკა, სანაგირე, ბოდბე, ლექართი, დოღიქანა, ანაკოფია, ლიხნე, ბიჭვინთა. XII-XIII საუკუნეებში წართექსი არის გელათში და ყინციისში; უფრო

¹ დ. თუზანიშვილი, ნაირფერადოვნების შესახებ V-XIII სს. ქართულ ხეროთმოდერებაში. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 94-106.

Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 355.

² გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში, ტ. I, თბ., 1962, გვ. 23.

მოგვიანებით იგი იშვიათად გვხვდება.

ნართექსი და სამი შევრილი აფხილი აქეს აფხაზეთის და პერეთის IX-X საუკუნეების ეკლესიებს: ბოდბე, სანაგირე, ლეკართი, ანაკოფია, ლიხნე, ბიჭვინტა. ასე რომ, მხოლოდ ბიზანტიის გაუღებით ეს მოელენა არ უნდა აიხსნებოდეს. შუა საუკუნეების კახეთ – პერეთის და აფხაზეთის არქიტექტურის თანხედრის მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება (იხ. გ. ნუბინაშვილის, ლ. რჩეულიშვილის, დ. თუმანიშვილის, მ. დიდუბუღიძის ნაშრომები). საინტერესოა, რომ ქრონოლოგიურად კახეთი თანაე წინ უსწრებს აფხაზეთის ნიმუშებს. ეს კი გარკვეულ, ხშირად ნეენათის ძნელად ასახსნელ კულტურულ-პოლიტიკურ კავშირებს მიუთითებს, იმ ეპოქაში, როდესაც საქართველო ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად იყო დაშლილი რომლებიც ხშირად ერთმანეთს ეომებოდნენ კიდევ.

ბოდბის ტაძრის ცენტრალურ აფხილში არსებული ტრაპეზი წმინდა გიორგის სახელობისაა (1995 წელს აქ ტაძრის აგების თანადროული ტრაპეზი გამოვლინდა). წმინდა ნინოს ეგვტერში ამჟამად XVII საუკუნის ტრაპეზი დგას, რომელიც 1998 წელს გაიხსნა XIX საუკუნის გვიანდელი დანამატებისაგან.

საკურთხეელის მრდილოეთით მდებარე სათაესი, რომელიც მასთან გასასვლელით არის დაკავშირებული, თავდაპირველად, ალბათ, სამკვეთლოს წარმოადგენდა, თუმცა მას შესაძლოა სხვა ფუნქციაც ჰქონოდა შემთავსებული, მაგალითად, სადიაკენესი. მით უმეტეს, რომ მის კედლებში ღრმა, გაჩეხი ნიშებიცაა დატანილი.

ნეკელებრივ, როდესაც საკურთხეელის მიმდებარე სათაესებს განეხილათ, სამხრეთისას სადიაკენედ მიეწინეო. ბოდბეში საკურთხეელის სამხრეთით წმინდა ნინოს ეგვტერია, თავისი დამოუკიდებელი ტრაპეზით. აქვე იბადება კითხვა – რას წარმოადგენდა იგი თავდაპირველად – წმინდანის საფლავს ან აგებულ მარტირიონს, სადაც მხოლოდ ხელის მოსახსენიებელი ღოცვები წარმოიქმნებოდა, თუ დამოუკიდებელ ეკლესიას. ამჟამად აქ სრული ღოცურგია ტარდება.

XIX საუკუნის დასაწყისშიც ტაძრის ეს ნაწილი ცალკე ეკლესიად მოიაზრებოდა. ტაძრის განმარტებული იოანე მათეაშვილი 1836 წელს შედგენილ ანდერძში აღნიშნავს: "ეკლესია დიდი და საფლავის ეკლესია წმ. ნინოსი იევენ ფრიად დაძველებულნი და დარღვეულნი. . . . ორივე ეკლესია კარგის მხატვრობით დამიხატვინებია..."¹⁰

საკურთხეელის მიმდებარე სათაესების ფუნქციის დაზუსტების პრობლემა უკვე დაისვა ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში. ძველი ქართული არქიტექტურა გვინეებს, რომ იგი ერთგვაროვანი არ ყოფილა.

აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით საკმაოდ ჭრელი სურათია აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ქვეყნებშიც. მაგალითად, ბიზანტიაში მათი ფუნქციები საბოლოოდ მხოლოდ XIV-XVI საუკუნეებში დასუსტდა. სირიის სამხრეთ მხარეებში საკურთხეელის მიმდებარე სათაესში სანაწილე სარკოფაგთან ერთად მაგიდაც არის დაფიქსირებული, ამიტომ ისინი ან მარტირიუმებია, ან დამატებითი ეკლესიები.¹¹ უფიქრობთ, სირიის მსგავსი გადაწყვეტა უნდა იყოს ბოდბეშიც.

ბოდბის ტაძრის შიდა სივრცის დომინანტს შუა ნაეი წარმოადგენს. ამას ხელს უწყობს განათებაც. ნართექსიდან ეკლესიის შუა ნაეში შესული უცებ აღმოჩნდება განათებულ, მაღალ სივრცეში. თავდაპირველად ნართექსის იატაკი 15-20 სანტიმეტრით მაღლა მდებარეობდა ეკლესიის იატაკთან შედარებით, რითაც კიდევ უფრო გამაფრებული იქნებოდა უცაბედი შთაბეჭდილება (1996 წელს ნართექსის იატაკი ეკლესიისას გაუთანაბრეს). ამას ხელს უწყობს ნართექსიდან ეკლესიაში

¹⁰ იოანე ბოდბელის ანდერძი, საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო ისტორიული არქივი, ფონდი 489, საქმე 5647, გვ. 118.

¹¹ G. Descoudres, Die Pastophorien in syrobyzantinischen Osten, Wiesbaden, 1983, გვ. 17-19.

შესასვლელი დაბალი ღიობების არსებობა, იმ დროს, როდესაც სხვა შესასვლელები, თვით საკურთხეელიდან სამკვეთლოში გასასვლელი კარიც კი, საგრძნობლად მაღალია. დასავლეთიდან ტაძრის ცენტრალურ ნაწილში შესვლისას ყურადღებას მთლიანად იპყრობს საკურთხეელის თავზე აღმართული მაღალი შუბლი, აფსიდის ნახერწრიული თალი და კამარის შეისრული მრუდი. ცენტრალური ნაწილის შვეული ღერძის წარმონეჩას ხელს უწყობს ნაფთა გამყოფი დაბალი თაღები, ყურადღება არ იფანტება გვერდითი ნაეებისაკენ. ბურჯებზე აყოლებული ერთსაფეხურიანი პილასტრები სიერცის დანაწევრებაში არ მონაწილეობს. ასე რომ, არაფერი უშლის ხელს შუა ნაწილის სიერცის ერთიან აღქმას.

ნაფთა გამყოფი თაღები თითქმის თანაბარი სიმაღლისა და სიგანისაა. ამით ბოლბე განსხვავდება IX-X საუკუნეების ბაზილიკებისაგან (ვერე, სანაგირე), სადაც სხვადასხვა სიგანის და სიმაღლის თაღები დაძაბულობას მატებს შიდა სიერცის აღქმას. ბოლბის ოსტატი, შეიძლება ითქვას, კლასიკური ტრადიციების ერთგულია.

ბოლბეში საკურთხეელის წინ ბურჯების განლაგებით კვადრატი იკვრება, რაც გარდამავალი ხანისაკენ სწევს ბოლბის ტაძრის აგების ხანას, როდესაც ქართული ბაზილიკები, ცენტრული ნაგებობების გაელნიით, მოკლდება და კარგავს სიგრძივ ღერძს.

ბოლბის ტაძრის გვერდითი ნაეები დამოუკიდებელ სიერცობრივ ერთეულებს წარმოადგენს, რომელთა აღმოსავლეთით გამოყოფილ სათაესებს იდეურ-ფუნქციური დატვირთვა გააჩნია (მრდილოეთით - სამკვეთლო, სამხრეთით - წმ. ნინოს ეგეკერი). ცენტრალური ნაწილის მსგავსად, გვერდითი ნაეებშიც ეკრ შვეხელებით პილასტრებს, კაპიტელებს, თუ კედლის თაღებს.

სხვადასხვაგვარად აღიქმება ბოლბეში ტაძრის სიერცე, იმის მიხედვით, თუ რომელი მხრიდან შეედიართ შენობაში. გვერდითი ნაეების შესასვლელებიდან სულ სხვა სიერცე იშლება: კარის ღიობები ცენტრიდან დასავლეთისაკენ, ბურჯების უკან არის გაჭრილი. აქედან შემსვლელის ყურადღებას იპყრობს განათებული შუა ნაფი, რომელსაც იგი კუთხიდან აღიქვამს, რაც უკვე ცხოველხატული სტილის გამოვლინებად შეიძლება ნაითვალოს.

შიდა სიერცის აღქმაში ამჟამად დიდ როლს ასრულებს ფერწერა, რომელიც XIX საუკუნეშია შესრულებული. თავდაპირველად ტაძარი მოუხატავი იყო და, ცხადია, სიერცის აღქმა უფრო მეტად იყო ხუროთმოძღვრულ ფორმებზე დამოკიდებული. ახლაც, მიუხედავად ფერწერის ოდნავ "გამაჩივრებელი" ძაღისა, ისინი მხოლოდ კი არ მოსაზღვრევენ რაღაც სიერცეს, არამედ გაასრებულად, უდიდესი მხატვრული მუხტით აყალიბებენ მას. თუ იმასაც გაითვალისწინებთ, რომ ეკლესიაში არ იყო "მზერის შემანერებელი" დეტალები (კაპიტელები, ბაზები და სხვა...), გასაგები ხდება ოსტატის გატაცება ფორმათა პლასტიკურობით.

ინტერიერის აღქმაში, ალბათ, გარკვეულ როლს ასრულებდა იატაკის მოვარდიფრო ტონიც. ბოლბის ტაძარს ჰქონდა აგურის იატაკი, რომელიც დაფარული იყო ღია ვარდისფერი ნაღესობით (კირის ხსნარში არეული დანაყილი აგური).

ბოლბის ტაძრის ხუროთმოძღვრული დეტალების განხილვისას, პირველ რიგში, აღსანიშნავია დადაბლებული აფსიდი, რომლის თავზე მაღალი შუბლია ამართული. ეს ხუროთმოძღვრული ფორმა გვხვდება როგორც ადრეული ხანაში (V-VI სს.), ასევე მოგვიანებითაც; (IX-X სს.). ბოლბის გვერდითი აფსიდების ზეეითაც პლასტიკური მახეილება დასმული. ეს არის ორსაფეხურიანი ნაშეერი, თუ შეიძლება ითქვას, ორსაფეხურიანი, მცირე სიმაღლის შუბლი.

ცხოველხატული სტილის მომასწავებელ ნიშნებად შეიძლება აღვიქვათ სხვადასხვა მოხაზულობის გადახურვები და თაღები: ტაძრის სატრიუმფო თალი

ნახევარწრიულია, ხოლო კამარა – ოდნავ შეისრული. კამარის ფორმას იმეორებს ნართექსიდან ეკლესიაში შესასვლელად გაჭრილი ცენტრალური ღიობი და მის თავზე გადავლებული კედლის თალი, რომელიც გადახურვას იჭერს.

როგორც ეხედავთ, ბოდბის მშენებელი ინტერიერში იყენებს სხვადასხვა მოხაზულობის კონსტრუქციებს – ნახევარწრიული და შეისრული თალები, შეისრული და ცილინდრული კამარები. სოფიერთი ფორმა არ არის სრულყოფილად გამოვლენილი, რასაც შესაძლოა ხელს შელესილობა უშლიდეს.

მიუხედავად ფორმათა სხვადასხვაობისა, ინტერიერი ერთიანია. ოსტატი მძლავრი, პლასტიკურად ნაძერწი ფორმების მეშვეობით აღწევს სრულ პარმონიულობას. ფორმათა მრავალსახეობას იგი მხოლოდ გადამხურავ კონსტრუქციებში იყენებს.

ტაძრის ფასადები ხასიათდება მასათა პროპორციული შეთანხმებით და სისადავით. შიდა სივრცის ეოქელი მონაკვეთი გარედან თავისუფლად იკითხება, იქნება ეს სამი შეერილი აფსიდი, ნართექსის სამნაწილიანი მოცულობა, თუ ბაზილიკის ნაეები. ბოდბის გარე მახები კლასიკურად არის გადაწყვეტილი, თუმცა იგრძობა, რომ უკვე სხვა დროა. ამაზე მეტყველებს შესასვლელების ღერძიდან აცდენა, აღქმის არაფორსტალურობა და, თუნდაც, აგურის მოვარდისფრო ტონი, რომელსაც ვერ იგუებდა ადრინდელი, VI-VII საუკუნეების კახეთის არქიტექტურა. ბოდბეში იგი მთავარ გამომსახველობით დატვირთვას იძენს.

თუ გაეითვალისწინებთ ქართული არქიტექტურის დეკორაციულობისკენ სწრაფვას მომდევნო საუკუნეებში, ამ ხაზის გაგრძელება შეუძლებელი იყო.

გვიან შუა საუკუნეებამდე, მხოლოდ XIII საუკუნის დასაწყისში აგებულ ორ ტაძარში (ეინცივისისა და ტიმოთესუბნის ეკლესიები) ეხედავთ ისევე აგურის არქიტექტურას.¹²

სვენ შეეცადავთ გვეჩვენებინა, რომ ბოდბის ხუროთმოძღვარი კლასიკური ტრადიციების ერთგულია, მაგრამ მის მიერ აგებულ შენობაში გარდამავალი ხანის თავისებურებებიც ჩანს. ამავე დროს, შეინიშნება ცხოველხატული ტენდენციების გაელენა. ეოქელივე ამის გათვალისწინებით ნაგებობა დაახლოებით IX საუკუნის დასასრულით შეიძლება დაეთარიდოთ.

Resume

Tsitsino Chachkhunashvili

Results of Restoration of Bodbe Church

Up to 1980, Bodbe church, a burial place of St. Nino, Apostolic Saint of Georgia, stood as it was transformed in 1823 by John (Makashvili), Metropolitan of Bodbe – with buttresses from the East, porches from the South and the North and a corbeled dome on the roof. In 1979-89, first stage of restoration works were undertaken on the site – 19th c. extensions were removed, but the church had not attained artistic completeness. Study of the church was continued in 1995, 1999 and 2002, resulting in the implementation of the restoration works in 2003-2004.

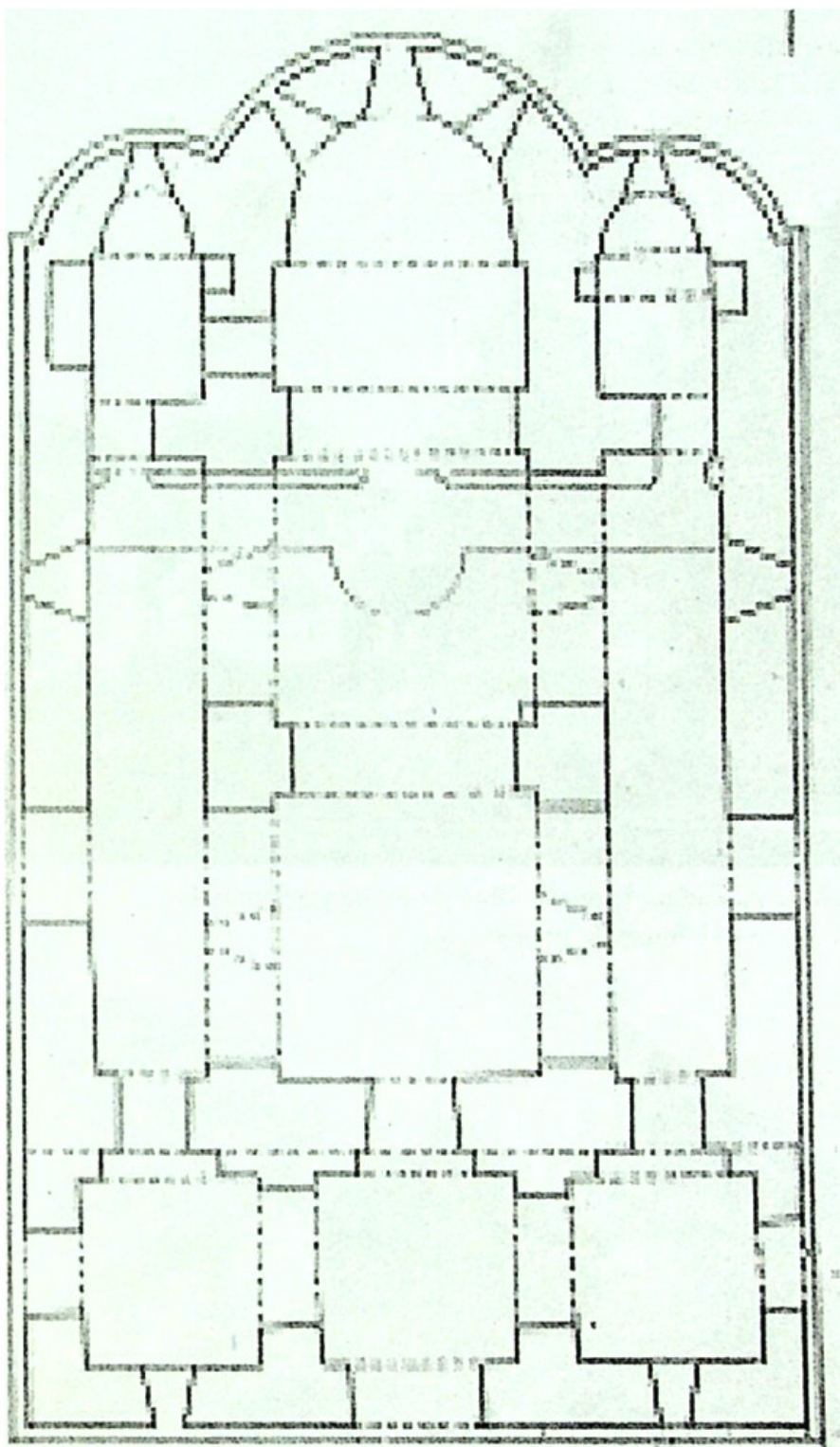
As was ascertained, initially, Bodbe church was a brick three-aisled basilica, with three projecting apses and a narthex. Apses were built of patterned brick (masonry of rectangular bricks in the upper parts is a medieval repair). Apse windows have travertine terminations (other apertures are transformed); travertine

¹² დ. თუმანიშვილი, ეინცივისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების გაგებისათვის. დასახ. ნაშრომი, გვ. 122-142.

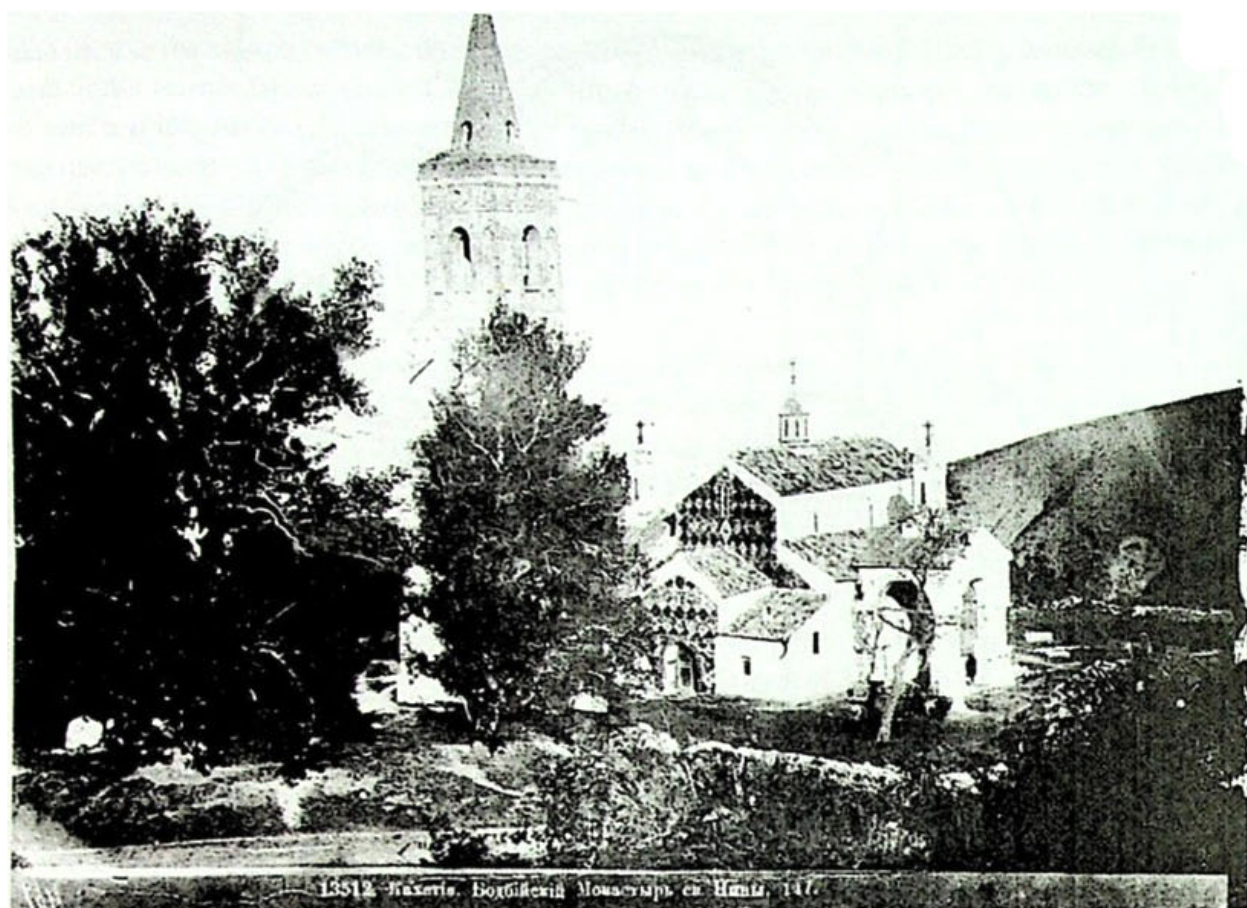
was also used in the church corners; door was provided with a lunette (half-filled in lunette). In the interior, the vault of the nave is lancet-shaped, other arches are semicircular. Narthex is tri-partite – with elevated central part and low vaults perpendicular to the centre; the narthex is opening both inwards and outwards by three apertures (it is not provided with the own west wall); arch opening to the nave is lancet-shaped; the floor level of the narthex was higher as compared to the church (this is no more discernible); on the west façade, a rectangular niche for icon was arranged above the central door. The church had a brick cornice laid of two rows of brick (one laid flat and the other – on an angle).

In the 12th c., as evidenced by the inscription, in the reign of Demetre I (1125-1156), a George had initiated renovation of the greatest part of the walls in the nave. In the 17th c., after the devastation of Bodbe by Shah Abbas, in order to ensure stabilisation of the damaged structure, 80 cm. thick brick wall was built around the church body. Facing of the west façade with glazed brick (removed during the restoration in 1980s) took place in between these two renovations. It is noteworthy that existence of a glazed ceramic workshop in Bodbe is attested.

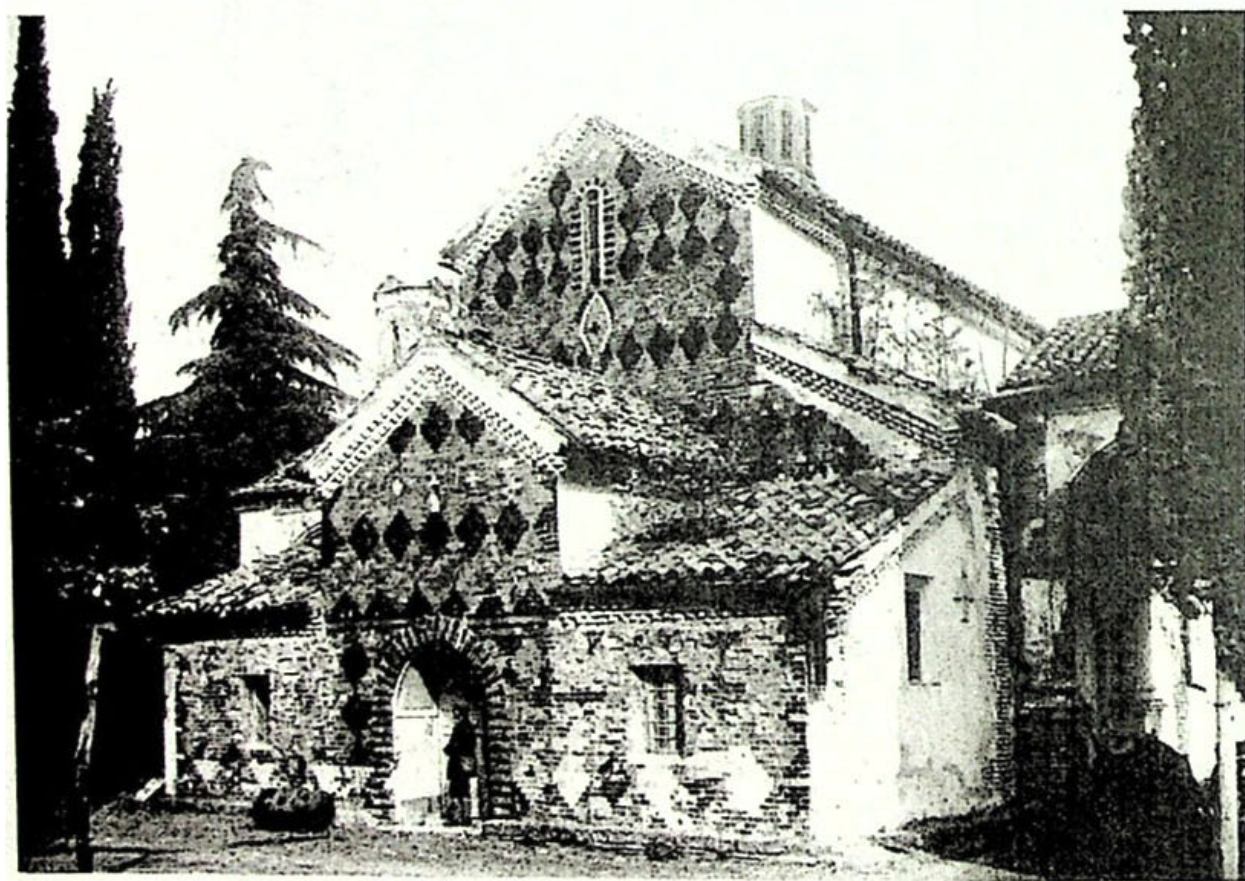
Based on evidences, the church should be ascribed to the late 9th c.; stone altar, revealed in the apse in 1995, is also dated to the same period. In the south burial chapel of St. Nino (it was most likely built as a martirium-church, similar to the cases of South Syria), 17th c. painted altar was discovered in 1998.



ნახ. 1. ბოლნისის ტაძარი. გეგმა



სურ. 1. ბოდბის ტაძარი. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან.
XIX საუკუნის დასასრულის ფოტო



სურ. 2. ბოდბის ტაძარი. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან. 1955წ.,
ი. გილგენდორფის ფოტო



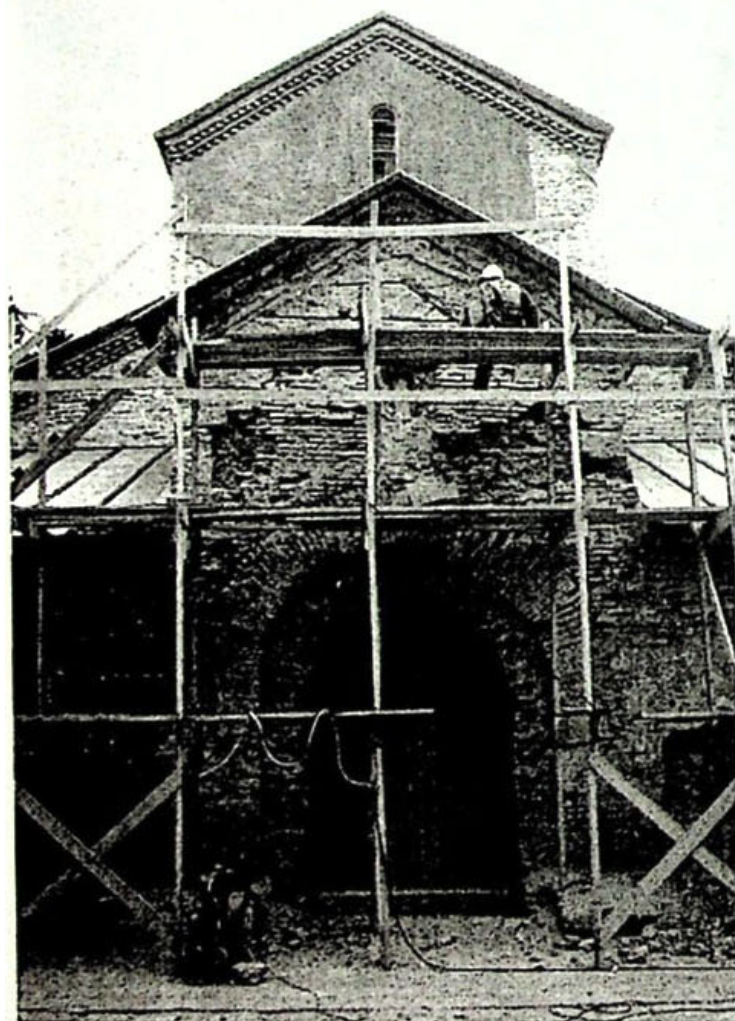
სურ. 3. ბოღბის ტაძარი.
ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.
1955წ., ი. გილგენდორფის ფოტო



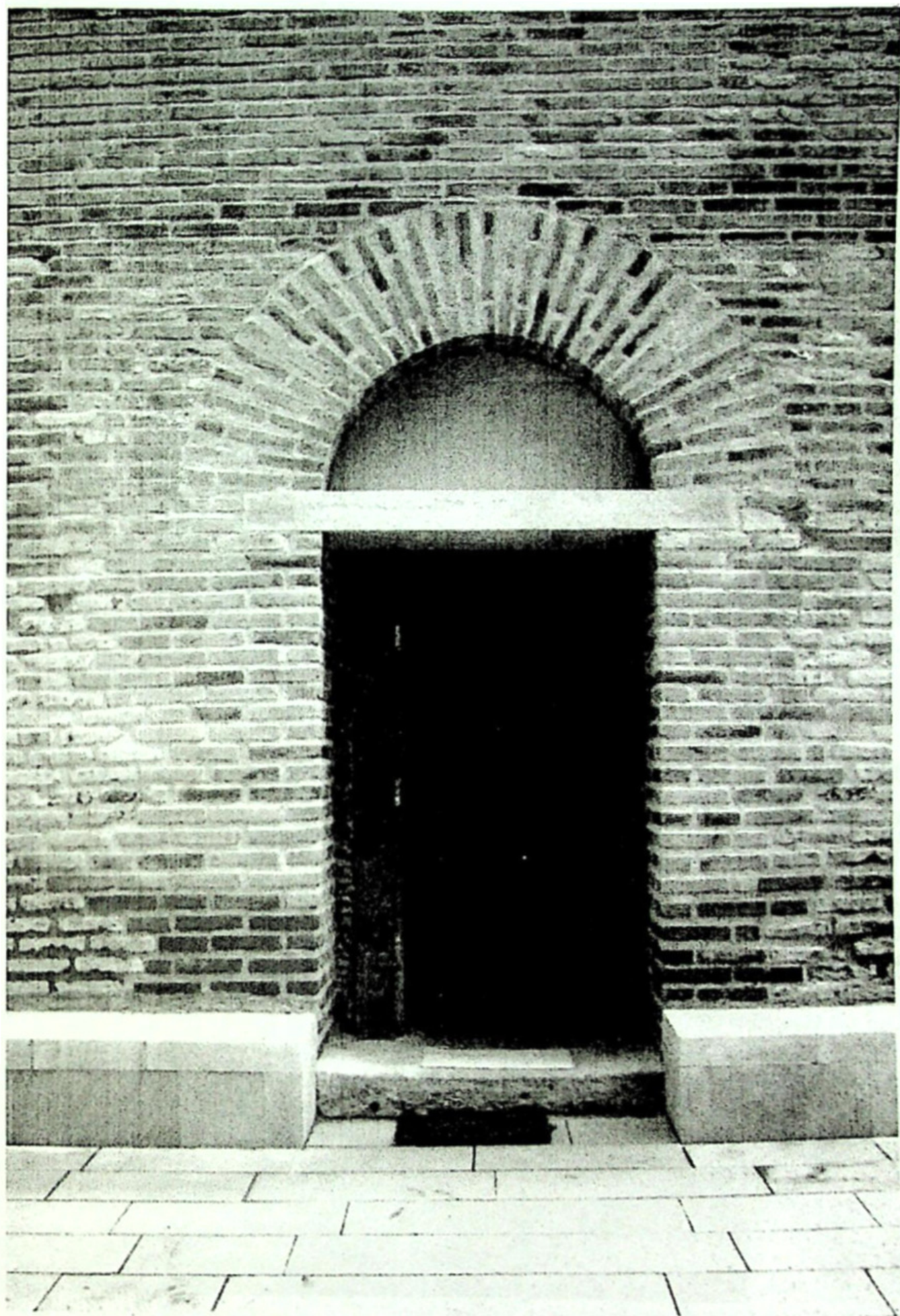
სურ. 4. ბოღბის ტაძარი. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან. 1995 წ.,
ბ. მაცაბერიძის ფოტო



სურ. 5. ბოლბის ტაძარი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან. 1995წ.,
ბ. მაცაბერიძის ფოტო



სურ. 6. ბოლბის ტაძარი.
ნართექსის დასავლეთი კედელი
გახსნის პროცესში. 2003 წ.,
ც. ჩაჩხუნაშვილის ფოტო



სურ. 7. ბოდბის ტაძარი. ჩრდილოეთი შესასვლელი რესტავრაციის შემდეგ. 2004
წ., ც. ჩახუნაშვილის ფოტო



სურ. 8. ბოდბის ტაძარი. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან. 2004 წ.,
ც. ჩანახუნაშვილის ფოტო



სურ. 9. ბოდბის ტაძარი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან. 2004 წ.,
გ. გიორგობიანის ფოტო

ტაძრის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიაზე ჩატარებული გაწმენდით-სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები

ტაძრის მონასტერი X-XV საუკუნეების საქართველოს უმნიშვნელოვანეს სასულიერო ცენტრს წარმოადგენდა. უდიდესია ამ საეპისკოპოსოს როგორც ისტორიული, ასევე მხატვრული ღირებულება. მონასტრის დაარსება დაკავშირებული იყო ცნობილი სასულიერო მოღვაწის – წმ. გრიგოლ ხანძთელის მოწაფეთა მისიონერულ და სამონასტრო-საადმინისტრაციო საქმიანობასთან.

ტაძრის კომპლექსი ინტენსიურად დასახლებულ, კომპაქტურ, სხვადასხვა დროისა და დანიშნულების მქონე ნაგებობათა ერთობას წარმოადგენს (სამონასტრო ეკლესიები – X და XV სს., წინამძღვრის რეზიდენცია – XI ს., ციხე – XIII ს.), რაც საესტეტიკურ სრულ წარმოდგენას გვიქმნის შუა საუკუნეების საქართველოს სამონასტრო ცხოვრებაზე. ასეთი სტრუქტურის მქონე სამონასტრო არსამბლი, რომლის შემადგენლობაში, ჩვენი მოსაზრების თანახმად, წინამძღვრის რეზიდენციაა დაცული, იშვიათობაა დღემდე გამოვლენილ ქართულ სამონასტრო არქიტექტურის ძეგლებს შორის.

მონასტერი მდებარეობს ისტორიულ პროვინცია თორში (ბორჯომის რ-ნი), ერთ-ერთი მაღალმთიანი სოფლის – ტაძრის განაპირას, მის სამხრეთ კიდეში, შემადგენელ ბორცვზე, ამკამინდელ მოქმედ სასაფლაოზე. მონასტრის ძირითადი ბირთვი, რომელიც მკიდრად განაშენიანებულ, შეკრულ ორგანიზმს წარმოადგენს, განთავსებულია ბორცვის ცენტრალურ ნაწილში მრავალწლიანი ხეებითა და ბუჩქებით დაბურვულ, ძველი, ძირითადად XIX-XX საუკუნეების მიჯნის სასაფლაოზე.

კომპლექსის ძირითადი, ცენტრალური ნაწილი შედგება ერთმანეთის გვერდით აღმართული ორი ეკლესიისგან და სამონასტრო ნაგებობების ნანგრევებისგან. მონასტრის ამ ნაწილის სადღესიოდ დაფიქსირებული სტრუქტურა ვითარდება ეკლესიების ირგვლივ, ძირითადად ბორცვის ჩრდილოეთ ფერდზე, დასაუღეთის მიმართულებით. სამონასტრო ნაგებობები წარმოადგენს ერთმანეთთან მიჯრილ, მცირე ზომის წაგრძელებული ოთხკუთხედის ფორმის კომპარტიმენტებს, რომლებიც დაუმუშავებელი დიდი ქვებით არის ამოყვანილი, ხსნარის გარეშე. ეს სათაესები თითქმის მთლიანად მიწით არის დაფარული; მათი ძირითადი ნაწილის გეგმალი იკითხება.

გეგმის დონეზეა შემორჩენილი ჩვენს მიერ პირობითად „წინამძღვრის რეზიდენცია“ წოდებული ნაგებობათა ჯგუფი, რომელიც მონასტრის განვითარების შემდგომ ქრონოლოგიურ ეტაპს წარმოადგენს. იგი განთავსებულია მისგან სამხრეთ-დასაუღეთით მდებარე ბორცვის თავზე. (ნახ. 1)

გალაენით გარშემორტყმული, იზოლირებული, თავისთავში ნაკეტილი ეს არქიტექტურული კომპლექსი შედარებით უფრო დიდი ზომის სათაესებისგან შედგება. ნაგებობები აქაც გეგმის დონეზეა შემორჩენილი. კედლების მაქსიმალური სიმაღლე ორი მეტრია. სათაესთა შორის გამოიყოფა დიდი, სამნაწილიანი დარბაზი ოდნავ მომრგვალებული კუთხეებით. ერთ მწკრივში განლაგებული, მართკუთხა მოყვანილობის დამხმარე სათაესები შედარებით მცირე ზომისაა. განსხვავებულია სამშენებლო ტექნოლოგიაც – საშუალო ზომის ქვებით შედგენილი კედლები კირის ხსნარზეა ამოყვანილი.

სამონასტრო კომპლექსის ჩრდილო-დასავლეთით, ეიწრო ხევით გამოყოფილი ბორცვის თავზე, განვითარებულ ფეოდალურ ხანაში აღმართული, ამჟამად ასევე გეგმის დონეზე შემორჩენილი ციხის ნანგრევებია დაცული. ციხის კედლის ფრაგმენტები, ბორცვის მომრგვალებულ ბაქანს გარშემო შემოუყვება. ნაციხარი ნაგებია დიდი ზომის არაწვრივი მოყვანილობის, ერთმანეთთან კარგად მოჯრილი ქვების წყობით. ციხის ტერიტორიაზე იკითხება სხვადასხვა მოყვანილობის სათაესების კედლის ფრაგმენტები. შემორჩენილია 2 მ-ის ხილრმის ხარო. მონასტერიც და ციხეც ერთიანი გაღაენით იყო გარშემორტყმული, რომლის ფრაგმენტები ბორცვების ძირში, ხოფლის გზის პირას არის დაფიქსირებული.

ბაქო-თბილისი-ჯეიხანის მილსადენის გაყვანის დროს ექსპერტთა ჯგუფის მიერ დაფიქსირებული იყო მონასტრის მნიშვნელობა და მისი მძიმე ფიზიკური მდგომარეობა. სათანადო რეკონსტრუქციების შემუშავების შედეგად, 2003 წელს განხორციელდა პირველი ეტაპის შემდეგი სამუშაოები:

ნატარდა კომპლექსის ტოპოგრაფიული ფიქსაცია, მომზადდა ფოტოლოკემენტაცია, დამუშავდა გენგეგმა და შესრულდა ეკლესიების არქიტექტურული ანაზომები; დასუსტდა მონასტრის სასღერები და მოხდა მათი დატანა რუკაზე. სუდაპირულად გაიწმინდა და გამოელინდა წმ. გიორგის ტაძრის გეგმის ძირითადი კონფიგურაცია; აღიწერა ეკლესიების ფიზიკური მდგომარეობა და დადგინდა მათი ავარიულობა.

მონასტერი მილსადენის ტრასიდან 50-55 მეტრით არის დაცილებული. მშენებლობის დაწყება ჩრდილო-აღმოსავლეთით, რეალურ საფრთხეს შეუქმნიდა ისედაც მძიმე ფიზიკურ მდგომარეობაში მყოფ კომპლექსს, განსაკუთრებით წმ. გიორგის ეკლესიას. კომპლექსის გადარჩენის მიზნით ექსპერტთა ჯგუფის მიერ შემუშავდა სათანადო რეკონსტრუქციები და მომზადდა მიმართვა „ბრიტიშ პეტროლეუმისადმი“ თხოვნით, სასწრაფოდ ნატარებულიყო წმ. გიორგის ეკლესიაზე ჩრდილო-აღმოსავლეთით-სამხრეთით სამუშაოთა ხრული კომპლექსი; წინააღმდეგ შემთხვევაში, მილსადენის მშენებლობის პროცესის და ექსპლუატაციის დროს გარდაუვალი იქნებოდა მნიშვნელოვანი დანაკარგები. ტაძრის ეკლესიები კი ამჟამადც ხოფლის სალოცავი და რელიგიური დღესასწაულების აღნიშვნის ადგილია; მათი შემდგომი, მკვირვ დასიანებაც კი გამოიწვევდა ადგილობრივი თემის სერიოზულ აღშფოთებას.

„ბრიტიშ პეტროლეუმმა“ მიიღო შემოსავალზე და ამ სამუშაოთა დაფინანსება თავის თავზე აიღო. სამუშაოები განხორციელდა საქართველოს იკომოსის მრავალდარგობრივ ჯგუფის მიერ (ჯგუფის ხელმძღვანელი არქიტექტორ-რესტავრატორი მ. ბოგოძე, რესტავრატორები: ლ. ბოკუჩავა, ე. მახათელაშვილი, გ. გუგუშაშვილი, არქეოლოგი – ლ. ახალაია, ინჟინერ-მშენებელი – გ. ხურცილაძე, ქიმიკოსი – თ. ბურკიაშვილი და ხელოვნებათმცოდნე – ი. ელიშბარაშვილი). სამუშაოები დაიწყო 2005 წლის გაზაფხულზე.

გაწმენდილ-საკონსერვაციო სამუშაოები განხორციელდა მონასტრის მთავარ ნაგებობაზე, წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაზე (ნახ. 2).

წმ. გიორგის ეკლესია წარმოადგენს დიდი ზომის სამკლესიიან ბაზილიკას (15X6 მ.), რომელიც გარედანაც და შიგნიდანაც ნაგებია ღია ფერის საშუალო ზომის ქვიშაქვით, რიგების პორიზონტალობის მეტ-ნაკლები დაცვით, თუმცა წყობაში აღაგ-აღაგ ნახტომებია. ნაგებობის ცენტრალური „ეკლესია“ გეგმით განიერ, ერცელ დარბაზს წარმოადგენს, რომელიც აღმოსავლეთით გაშლილი ნახევარწრის მოხაზულობის საკურთხეველით სრულდება. საკურთხეველის ცენტრში სარკმელია გაჭრილი, რომელიც ულანკირებულია ღრმა, მაღალი ნიშებით. ნიშები თაღოვანია, ტრაპეციის ფორმისა, სვეითკენ შევიწროებული. აფსიდის ცენტრში სადა ტრაპეზის ქვაა მოცემული, რომელიც კლდეზეა მიღებული.

სამკლესიიანი ბაზილიკის ცენტრალური დარბაზი ორი კარით ჩრდილოეთ

„ეკლესიას“ უკავშირდება. ორივე შესასვლელი გამმოჯნავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია გაჭრილი. პირველი (ამჟამად ამოქოვლილი) უშუალოდ საკუროთხეველში გადის, მეორე – მის გვერდით, ცენტრალური სივრცის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია გაჭრილი. სამხრეთ „ეკლესიაში“ გამაფალი ერთადერთი კარი ცენტრალური დარბაზის სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთშია მოცემული. ბაზილიკის ძირითადი შესასვლელი მთავარი დარბაზის დასავლეთი კედლის ცენტრშია გაჭრილი. შესასვლელები იდეალური ფორმისაა – შიგნიდან თაღით, გარედან არქიტრავით დახურული. ცენტრალური დარბაზის გრძივი კედლები ერთი წყვილი ორსაფეხურიანი პილასტრით ორ არათანაბარ ნაწილად იყოფა. წინა საფეხურს კამარის საბჯენი თაღი ეყრდნობოდა, შიდას კი – ამჟამად მხოლოდ აღმოსავლეთ მონაკვეთში – კედლის თაღი დასავლეთი კედლის კუთხეში ნაოთხადი პილასტრიდან ნაოთხადი თაღია გადაკეცილი. გარდა საკუროთხევლის სარკმლისა, კიდევ ერთი სარკმელია შემორჩენილი დასავლეთ კედელში, შესასვლელის თავზე. სარკმლები ვიწრო და მაღალია – ინტერიერისკენ გაგანიერებული. დასავლეთ სარკმელს შიგნიდან შეისრული თაღი ასრულებს. გარედან სარკმლები თავსართი ქვებით სრულდება. აღმოსავლეთ თავსართზე ვიწრო წარბია მოცემული (სურ. 3), დასავლეთისაზე კი წრეში ნაწერილი ჯვარია ამოკვეთილი (სურ. 4).

გაწმენდამდე ტაძრის მთლიანი კომპოზიციიდან შემორჩენილი იყო ცენტრალური დარბაზი და ჩრდილოეთი „ეკლესიის“ აღმოსავლეთი ნაწილის ფრაგმენტი. სამხრეთის „ეკლესია“ მიწით იყო დაფარული (სურ. 2).

X სიდან შენარჩუნებულია ბაზილიკის გეგმა და კედლის წყობის ქვედა ნაწილები. ასევე სახეზეა ძირითადი საფასადო დეკორი, რომელიც ღიობების დამასრულებელი თავსართი და არქიტრავის ქვებით შემოიფარგლება. ინტერიერში გადაწყობილია ცენტრალური ეკლესიის დასავლეთი, სამხრეთისა და ჩრდილოეთი კედლების ზედა ნაწილები. განახლებული წყობა თავისი ხასიათით, განსხვავდება ძირითადისგან, ამ მონაკვეთებში იგი უფრო უსისტემო და მოუწესრიგებელია, რიგების პორტიკალულობის დაცვის გარეშე.

გაწმენდის პროცესში ეველაზე დიდი სირთულე მდგომარეობდა, ერთი მხრივ, ფეხებგადგმული, უძველესი ხეების მოჭრაში, რასაც შესაძლებელი იყო მოეოლოდა ეკლესიის შემრჩენილი ნაწილების ნგრევა და მეორეს მხრივ – დიდი რაოდენობის საფლავეებისა და სამარხების არსებობაში (სურ. 1-2). მონასტერში ძველი სასაფლაოა და, რასაკვირველია, მათი არსებობა აქ ბუნებრივი და მოხალღონელიც იყო, თუმცა რაოდენობამ მოდოიდის გადააჭარბა. საფლავეებითა და სამარხებით რამდენიმე რიგად იყო შევსებული მთელი ტერიტორია ეკლესიის გარშემო. ამან, ცხადია, გაწმენდა ძალიან გაართულა. მიუხედავად სირთულეებისა, მიწის საფარი და უძველესი ხეებიც ეკლესიის ირგვლივ და შიგნით მოცილებულ იქნა.

გაწმენდის შედეგად წმ. გიორგის ეკლესიის გარშემო მიწის ღონე დადაბლდა. აღმოსავლეთ ფასადზე გამოვლინდა ცოცხლის საფეხური და საფასადო წყობის რამდენიმე რიგი. სამხრეთი მინაშენის გასწვრივ, მიწის აღების შემდეგ გამოიკვეთა ეკლესიის მთლიანი კომპოზიცია: მისი სამხრეთი კედელი ძირითად ეკლესიას მიუღ სიგრძეზე მოუყვება და უხევს დასავლეთით, რაც გარშემოსავლელის არსებობაზე მეტყველებს; ამავდროულად, ეს კედელი სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეზე კი არ წყდება, არამედ გრძელდება დასავლეთის მიმართულებით. ეკლესიის დასავლეთით, მინაშენის კედლის კვალი წაშლილია (ნახ. 2).

ჩრდილოეთი მინაშენის გაწმენდის შედეგად გამოვლინდა მძლავრი ორსაფეხურიანი ცოცხლი; ასევე დადგინდა, რომ წმ. მარიამის სახელობის ეკლესიის სამხრეთი კედელი, წმ. გიორგის ჩრდილოეთი ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზეა დაფუძნებული. გაწმენდისას გამოვლინდა ჩრდილოეთი „ეკლესიის“ აღმოსავლეთი

სათაესის გამოყოფილი კედლის წყობის ერთი რიგი და აფსიდის გარშემოწერილობა. აქვე, ნრდილო-აღმოსავლეთ კუთხესთან აღმოსნდა სარკმლის თავსართი ქვა, რომლის ზედაპირზე წარბია ამოკეეტილი (ნახ. 2).

სამხრეთი მინაშენის საკურთხეველში, მიწის ფენაში, აღმოჩენილი იყო დეკორატიულად გაფორმებული სარკმლის თავსართი ქვა. მიწით დაფარული სამხრეთი მინაშენის გაწმენდის შემდგომ, გამოიკეთა ღრმა, ნალისებური მოყვანილობის საკურთხეველი; დადგინდა იატაკის ღონეები. აღმოსნდა, რომ აფსიდის იატაკი დანარჩენზე 25 სმ-ით მაღალია. დაფიქსირდა აფსიდის ქვეშ საძვლის არსებობა. მიწის აღების შედეგად გაიხსნა სამხრეთი მინაშენიდან მთავარ ეკლესიაში გამავალი კარი. სამხრეთი შესასვლელის კუთხეში აღმოჩენილი იყო დიდი ზომის არქიტრავის ქვა, მასზე ამოტეიფრული რეიანების წნულით (სურ. 5) და სარკმლის ორი თაღოვანი შიდა პირი.

ახლად გამოვლენილ სამხრეთი მინაშენის სამხრეთ კედელზე, რომელიც გვიანი წყობით იყო შევსებული, გაწმენდის შედეგად გამოვლინდა შესასვლელი ღიობის წირთხლები.

ცენტრალური ეკლესიის ინტერიერშიც დადგინდა იატაკის ღონე; გამოვლინდა კირხსნარით მოღესილი იატაკი. გაკეთდა შურფი საკურთხეველის იატაკის ღონის დასადგენად. საკურთხეველშივე, იატაკის ღონის ქვემოთ, ამჟამინდელი „კანკელის“ საზღვარზე დაფიქსირდა კირის თხელი შრე. გაიხსნა გვიან პერიოდში ნამოცენილი ქვებით ნაგები, კანკელის ფუნქციის მქონე, საკურთხეველის გამმოჯნაჲი კედლის რამდენიმე რიგი. სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში დაფიქსირდა თარო-ნამოსაჯდომი. კარგად გამოიკეთა აფსიდის თავდაპირველი მოხაზულობა, რომლის იატაკი დარბაზის ღონიდან 20 სმ-ით მაღლაა. ასევე კარგად გამოჩნდა ცენტრალური ნაეის ნრდილოეთი კედლის ქვედა რიგები და კარის ზღურბლი. გაწმენდისას მრავლად ამოვიდა ბეჭი და საპირეები, ასევე XX საუკუნის სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო ნივთი (სურ. 6-7).

აღსანიშნავია, რომ კულტურული ფენა ძირითადად ეკლესიის სამხრეთით იყო დაცული. ამ მონაკვეთში, მიწაყრილში აღმოჩენილია X და XI საუკუნეებში გავრცელებული თიხის ნაწარმი: წმინდად განლაქილი თიხისაგან დამსადებელი მონალისფრო, ძალიან თხელკეციანი ჭურჭლის ნატეხები და მოყვითალო ჭიქურით დაფარული ჯამის ძირ-ქესლი. სამხრეთი მინაშენის გარეთ მოვლ სიგანეზე კულტურული ფენაში კირის ბათქაშისა და საპირე ქვების გარდა, განსაკუთრებით დიდი რაოდენობით დაფიქსირდა სხვადასხვა დროის X და XIV-XV საუკუნეების კრამიტის ნატეხები. ეს კულტურული ფენა ინტენსიურად გრძელდება უფრო სამხრეთით, გაუთხრელ ფართობზე. ამავე ფენაში ამოვიდა შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი ჯამების პირგვერდებისა და ძირ-ქესლის ნატეხები, შესადგებელი გახდა მათი პროფილების მოლიანი აღდგენა. აქვე აღმოსნდა თიხის მინიატურული ფეხიანი ჭრაქი (მსგავსი ჭრაქები ცნობილია ტამალას ეკლესიისა და ბეთლემის მონასტრის გათხრებიდან, მათი თარიღი XII-XIII საუკუნეებით განისაზღვრება).

გარდა ზემოთ ნამოსულები აღმოჩენილი დეტალებისა, მიწის აღებისას ნაპოვნია თარო-კარნისის რამდენიმე ქვა; ასევე მცირე ზომის, სამხრეთად ნალისებრი თაღებით დამუშავებული ქვა, რომლის დანიშნულება და აღვილი ჯერჯერობით გაურკვეველია. ვვარაუდობთ, რომ ეს სტელისა ან კანკელის ფრაგმენტია.

წმ. გიორგის ეკლესიის გაწმენდისა და შესწავლის შედეგად დაზუსტდა სამშენებლო ფენების ქრონოლოგია. დადგინდა თავდაპირველი და შეკეთების შედეგად შეცვლილი არქიტექტურული დეტალები. წყობის ხასიათის მიხედვით მკვეთრად გაიმიჯნა X და XIV-XV საუკუნეების ფენები (სურ. 8). დადგინდა, რომ გადაწყობილია საკურთხეველის ნრდილოეთი კუთხე; ტრიუმფალური თაღი და კუთხე

სხვადასხვა სიღრმეზეა განთავსებული, კაპიტელიც აცდენილია საკურთხეულის კუთხეს და რამდენიმე სანტიმეტრით ქაერში, დასაეღუთი მიმართულებით არის გადმოკიდებული.

გადაწყობილია ასევე კედლის სიბრტყის გამყოფი ორსაფეხურიანი პილასტრების საკვანძო მონაკვეთები, ის აღგილები, საიდანაც კამარისა და კედლის თაღებია გადაყვანილი. აღსანიშნავია, რომ ამჟამად კედლის თაღების ნაოთხალი კაპიტელები სხვადასხვა დონეზეა განთავსებული. გრძივი კედლების პილასტრების დასაეღუთი მონაკვეთის ნაოთხალი კაპიტელები კამარის საბჯენი თაღის კაპიტელის დონეზეა მოცემული და მის გაგრძელებას წარმოადგენს. რაც შეეხება გრძივი კედლის აღმოსაეღუთი მონაკვეთის კედლის თაღის ქუსლს, იგი უფრო დაბლა ძევს და შეესატყვისება დასაეღუთი კედლის კამარის საბჯენი თაღის ნაოთხალი ქუსლის სიმაღლეს (ნახ. 4). პილასტრის დასაეღუთით ნაოთხალი კაპიტელის არსებობა, ბუნებრივია, ითხოვს თაღსაც, რომელიც ამჟამად გამქრალია. გრძივი კედელზე არსებული პილასტრის პირველ საფეხურზე დაცული დასაეღუთი ნაოთხალი კაპიტელი იმის დასტურია, რომ კედლის თაღი დასაეღუთის მიმართულებითაც იყო გადაყვანილი. ამ ეარაუდს ისიც ამყარებს, რომ გრძივი კედლის მსგავსი გადაწყობა (კედლის თაღის მხოლოდ აღმოსაეღუთ მონაკვეთში არსებობა) ქართული არქიტექტურის ისტორიაში არ გვხვდება. IX-XI საუკუნეების ისეთ ნიმუშებში, როგორიცაა ვარიანის ღვთისმშობლის ეკლესია, დუმატხოვოს წმინდა კეირიკე, ურთხის, სუქითის, არბოს წმინდა გიორგი, შინდორის სტეფანწმინდა, შინდისის კეირაცხოველი, არბოს, საყაერესა და ნიაბის წმ. გიორგის ეკლესიები, ბროწლეთის ღვთისმშობელი და მრავალი სხვა, ეველგან გამოჩნადისის გარეშე გრძივი კედლების ორივე მონაკვეთი კედლის თაღით არის დამუშავებული. რაც მთავარია, ცალმხრივი კედლის თაღი კონსტრუქციულადაც არ არის გამართლებული.

გამოვლენილი მასალიდან განსაკუთრებით საგულისხმოა გრანდიოზული ზომის არქიტრავის ქვა, რომელიც თავიდანვე, ეკლესიის გაწმენდამდე, დასვენებული იყო დასაეღუთი ფახადის წინ, წმინდა მარიამის ეკლესიის სიახლოვეს. არქიტრავის ქვას ცალი ფრთა აკლდა. მაშინვე ნათელი იყო, რომ ზედაპირზე სამი ჯერის კომპოზიცია იყო გამოსახული. ამ ნაკლულ ქვაზე დაცული იყო ამ კომპოზიციის ცენტრალური, ავეაეებული ჯერის გამოსახულება და ცალ მხარეს წრეში ჩასმული "ბოლნური" ჯვარი. ნაკლული, ბოლნურჯერიანი ნაწილი, ეკლესიის გაწმენდისას, იქვე აღმოჩნდა, მრავალწლოვან ხის ფესვებში გახლართული, ასე რომ, კომპოზიცია შეიქცა (სურ. 9).

მსგავსი კომპოზიციები ქართულ ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში ე. წ. "გარდამავალი ხანის" (VII ს-ის II ნახევარი — X ს-ის I ნახევარი) ბოლო პერიოდში ხდება პოპულარული და არაერთგზის გვხვდება IX-X საუკუნეების მიჯნის ქართულ ეკლესიათა გაფორმებაში. სავარაუდოა, რომ ეს მძლავრი არქიტრავი არა მცირე, წმინდა მარიამის ეკლესიის შესასეღულის დამასრულებელი იყო, როგორც ეკლესიის გაწმენდამდე ევარაუდობდით, არამედ ზომებით და პროპორციებით, გაწმენდის შემდეგ გამოვლენილ, წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის დასაეღუთი მინაშენის ღიობის შემკერული უნდა ყოფილიყო.

კიდევ ერთი, დიდი ზომის არქიტრავის ქვა აღმოჩნდა ახლად გაწმენდილ სამხრეთ ეკლესიაში. ქვის ერთი სიბრტყე ფრიზულად განლაგებული წნული რეიანების ორნამენტით არის დაფარული. ქვას გვერდები ამოკვეთილი აქვს, რაც იმის მანიშნებელია, რომ იგი კედელზე იყო ჩამოღებული (სურ. 10). მსგავსი ორნამენტით გაფორმებული ფრიზები სვენ გვხვდება X საუკუნის ისეთ ნიმუშებში, როგორიცაა ზეგანის (ზაქი) ტრიკონქი და კუმურდოს ტაძარი.

ეკლესიის საბოლოო გაწმენდამ, სამხრეთი ეკლესიის კედლის გამონთავისუფლებამ

გეიანი წყობისგან, გამოაქვინა სამხრეთი შესასვლელის წირთხლები. დასუსტდა ღიობის სიგანე. ახლად მიკელეული არქიტრაეის ზომა და მისი აღმონენის აღგილი გეაფიქრებინებს, რომ იგი ამ შესასვლელის არქიტრაეს წარმოადგენდა.

გაწმენდის დროს გამოვლენილ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან დეტალს სარკმლის თავსართი ქვა წარმოადგენს. თავსართი ფილის ქვედა მონაკვეთში წარბია ამოტიფრული. წარბის ცენტრში წრეში ჩასმული, ვარდულებით ფლანკირებული "ბოლნური" ჯვარია გამოსახული (სურ. 11) კომპოზიციის ასეთი გადაწყვეტა ასოციაციას აძლევს ტაძრის დასავლეთით დაფიქსირებულ, ზემოთ ხსენებულ არქიტრაეთან და დასავლეთი სარკმლის თავსართის კომპოზიციასთან იწვევს. ის, რომ ეს ქვა ორგანულია ძეგლის მხატვრულ-დეკორატიული გადაწყვეტისთვის – ეჭვს არ იწვევს.

მსგავსი კომპოზიციები ჩვენ X საუკუნის ქართული ქრისტიანული არქიტექტურის არა ერთ ძეგლზე გვხვდება. მათ შორის: ჯაფახეთის ვანის სამხრეთი შესასვლელის არქიტრაეზე, დისევის, კობეთის სარკმლის თავსართებზე. ფრისის დარბაზული ეკლესიის სარკმლის თავსართის კომპოზიციაში წარმოდგენილია ეარიაცია ამ თემაზე. ამავე კომპოზიციის გართულებული ვარიანტია მოცემული სათხის დასავლეთ სარკმელზე. ამ თემაზეა შექმნილი არმაზის სამხრეთი სარკმლის დეკორატიული თავსართიც. მაგალითების სიჭარბე ადასტურებს თავსართის უშუალო კავშირს ამ ეკლესიასთან. როგორც იყო აღნიშნული, ეს არქიტექტურული დეტალი აღმოსავლეთი ფასადის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთშია აღმონენილი. ბუნებრივია, რომ იგი სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთ სარკმელს ასრულებდა. რესტავრაციის მსვლელობაში, მისი აღგილზე მორგებით შესანიშნავად შეივსო და დასრულდა ამ სარკმლის ღიობი. ამავე აღმოსავლეთი ფასადის ჩრდილოეთ კუთხეში აღმონენილი სადა, ორმაგწარბიანი თავსართის ქვა, ეკვგარეშე, ჩრდილოეთი მინაშენის აღმოსავლეთ სარკმელს ეკუთვნოდა. აღდგენის შემდეგ ისიც ჩაჯდა თავის აღგილას (სურ. 12). ხოლო ცენტრალური, საკურთხეველის თავსართი ქვა დღეს აღგილზეა დაცული და სადა წარბით არის დამუშავებული (სურ. 3).

ამგვარად, როგორც დავინახეთ, აღმოსავლეთ ფასადზე, ეველაზე მეტად, საგანგებოდ გაფორმებული სამხრეთი მინაშენის სარკმელია. ასეთი გამორჩეული გადაწყვეტა, შესაძლოა გამოწვეული იყო სამხრეთი ეკლესიის განსაკუთრებული დატვირთვით, მისი აფსიდის ქვეშ საძვლის არსებობით.

კარნიზის პრობლემას ეკლესიის ტერიტორიაზე აღმონენილი თარი-კარნიზის რამოდენიმე ქვა, ხსნის.

ამდენად, გაწმენდის დროს აღმონენილი მასალაც ადასტურებს ტაძრის წმ. გიორგის კომპოზიციისა და მამკობი ელემენტების X საუკუნით დათარიღებას, რომელიც დაე. ხოშტარიას აქვს შემოთავაზებული.

საუკუნეთა მანძილზე მონასტერმა მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. სავარაუდოდ XIII-XIV საუკუნეებში ეკლესიის ზედა ნაწილი ჩამონგრეულა. თითქმის მთლიანად მოიშალა გეერდითა ეკლესიები. ტაძრის განახლება, ასე ძლიერ რომ ატყვია მის კედლებს, როგორც ჩანს, XIV-XV საუკუნეებში მომხდარა. ამ განახლებისას არ იყო გათვალისწინებული მისი აგების დროინდელი მხატვრული სახე. რჩება შთაბეჭდილება, რომ მთავარი ამოცანა ფუნქციის აღდგენა იყო და ეკლესია სწრაფად „ამოაშენეს“. არ გაეწია ანგარიში აღგილზე დაცულ, ეკლესიიდან ჩამოშლილ დეტალებს. არც შემსრულებელი იყო მაღალი დონის ოსტატი. ასეთმა მიდგომამ გამოიწვია ამ არქიტექტურულად მნიშვნელოვანი ნაგებობის მხატვრული ღირებულების დაქვეითება. გამოუყენებელი დარჩა მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ელემენტები – თავსართი და არქიტრაეის დამუშავებული ქვები, სვეტის ფრაგმენტი, თაღების დამაკავშირებელი საჭეჭი ქვა და სხვა დეტალები. ამ ისტორიული შეკეთების

პროცესში, თანადროული მასალის ასეთი იგნორირების მიუხედავად, იგრძნობა შემკეთებლის მთავარი მიზანი – შენობის შეკერა იმ დროისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხების გამოყენების გარეშე. სწორედ ამ სისადაეშ შეუნარჩუნა მეტნაკლებად ეკლესიას მხატვრული მთლიანობა და მისი პირეანდელი სახის წარმოდგენის საშუალებაც მოგვცა.

განახლების დროსვე, სამეკლესიოიანი ბაზილიკის დანგრეული, ჩრდილოეთი ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელს, დასაყლეთ მონაკვეთში პატარა ზომის, მარტივი სტრუქტურის მქონე, სადა, წმინდა მარიამის სახელობის დარბაზული ეკლესია მიუშენეს (ნახ. 2).

მონასტრის ტერიტორიაზე ამჟამინდელი აღდგენა-გამაგრებითი სამუშაოების დაწყებამდე, წმ. მარიამის ეკლესია, პირობითად, სათანადო შესწავლის გარეშე, დათარიღებული იყო X საუკუნით. შეკდომაში შეგვიყვანა ამ ეკლესიის დასაყლეთი შესასყლელის წინ დასყენებულმა ზემოხსენებულმა არქიტრაეის ქვამ, რომელიც ამ შენობის ნაწილად მიეიწინეთ (სურ. 9). ობიექტის სრულფასოვანი შესწავლის საყუქველზე შეიცვალა და დაზუსტდა ამ სამლოცველოს აგების დრო. ტერიტორიის გაწმენდის შედეგად გამოყლინდა, რომ წმ. მარიამის ეკლესიის სამხრეთი კედელი წმ. გიორგის ეკლესიის ჩრდილოეთი ნაეის ჩრდილოეთ კედელზეა დაშენებული, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ იგი წმ. გიორგის ეკლესიის ნგრეეის შემდგომ იყო აგებული. გარდა ამისა, დადგინდა, რომ მისი საკურთხეველი მცირე მასშტაბით იმეორებს წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხეველის კომპოზიციას. ეკლესიის საკურთხეველის ნიშების თაღის მოყვანილობაც მთავარი ეკლესიის XV საუკუნეში შეკეთებულ სარკმელთა შიდა პირის მოხატულობის ანალოგიურია. საგანგებოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ მცირე დარბაზული ეკლესიის წყობაში იმავე წმ. გიორგის ეკლესიის კარნიზის ქვებია გამოყენებული. ეველა ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნის მიხედვით დაზუსტდა, რომ წმ. მარიამის სამლოცველო წმ. გიორგის ტაძრის დანგრეეის შემდეგ, მისი აღდგენისას იყო აგებული, სავარაუდოდ, ცალკეული ფორმების გათვალისწინებით – XV საუკუნეში.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი: ეკლესიის ტერიტორიაზე აღმოჩნდა სვეტის ფრაგმენტი და თაღების დამაკავშირებელი სატყე ქვა. ამ დეტალების აღგილი სადღეისოდ, გაწმენდილ ტაძარში ვერ მოიწახა. ამ ეკლესიის გარშემო, განსაკუთრებით კი დასაყლეთით განეითარებული კედლები, იმის მანიშნებელია, რომ მონასტრის ტერიტორიის ბოლომდე გაწმენდის შემთხვევაში კიდევ მრავალ საინტერესო ნაკებობის კვალს შეიძლება მიეაგნოთ.

XIV-XV საუკუნეების მნიშვნელოვანი გადაკეთებაზე მეტყველებს კულტურულ ფენაში აღმოწენილი ბრტყელი და ღარიანი კრამიტის ნატეხებიც. ისინი ორ ქრონოლოგიურ მონაკვეთს მოიცავს: I – X საუკუნეების წარწერიანი კრამიტი, რითაც დასტურდება ეკლესიის X საუკუნეში აგება და II – XIV-XV საუკუნეების კრამიტის ფრაგმენტები, რაც ეკლესიის განახლებასთან არის დაკავშირებული. ასეთი რაოდენობით კრამიტის აღმოწენა იმის დასტურიცაა, რომ ეკლესია ამ მასალით იყო გადახურული.

ადრეული (X ს.) კრამიტები დამზადებულია წერილმარცელოვანი კარგად განღეჟილი თიხისაგან, გამომწვარია მოყარდისფროდ ან ყაეისფროდ, ზედაპირი შეღებილია წითელი წერნაჟის სჟელი ფენით. აკეცილი გვერდების სიმაღლე 3-4 სმ-ია; კეცის სისჟე 2,2-2,4 სმ; სიგრძე-37 სმ; სიგანე 24-18 სმ.

მეორე ჯგუფის კრამიტების თიხაც წერილმარცელოვანია, სიღის მინარეეებით, ზედაპირი ხაოიანია, გამომწვარია აგურისფროდ ან მოყაეისფროდ. ბრტყელი კრამიტების უმეტეს ნაწილს ბორტის ქვეშ, მთელ სიგრძეზე ფართო ღარი გასდევს, არის ცალები, რომელთაც ზედაპირზე ეტყობათ პორიზონტალური და ვერტიკალური

ზოლები. ბორტის სიმაღლე 1,3მ-დან -2მ-მდე მერყეობს; კეცის სისქე 1,2-1,7სმ. ღარიან კრამიტებს შედარებით დაბალი და განიერი ქიმი აქვთ.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ნუსხურწარწერიანი კრამიტების აღმოჩენა. რომლებიც პალეოგრაფიული თავისებურებებით X და XV საუკუნეებით თარიღდება (წარწერების თარიღი წინასწარულად განსაზღვრა შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს სახ. ხელოვნების მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელმა, ქ-მა ელენე კაელელაშვილმა).

სამშენებლო კერამიკის ნიმუშებზე წარწერები, რიგორც წესი, ასომთავრულითაა შესრულებული. დღემდე ცნობილი ნიმუშებიდან მხოლოდ მატანის ეკლესიიდან არის ცნობილი ნუსხურწარწერიანი კრამიტი, ამდენად, ტაძრის ეკლესიის გაწმენდისას აღმოჩენილი ნუსხურწარწერებიანი კრამიტების ფრაგმენტების აღმოჩენის მეცნიერული მნიშვნელობა კიდევ მეტად იზრდება.

ორ ძირითად ქრონოლოგიურ ეტაპზე ეკლესიის კედლების წყობაც მეტყველებს.

არსებული გადაკეთება ეკლესიის შემორჩენილი მოცულობის დაახლოებით 40% მოიცავს. ამავე დროს, მსჯელობა ძეგლის პირვანდელ სახეზე ამკამად შესაძლებელია მხოლოდ გეგმის კომპოზიციის მიხედვით, ქვედა რიგებში შემორჩენილი წყობის ხასიათისა, ცალკეული დეტალების და შემდგომ უკვე ეარაუდის დონეზე. ამიტომ პირვანდელი სახით მისი აღდგენა წარმოუდგენელი და გაუმართლებელი იქნებოდა. ტაძარმა არსებითი გადაკეთებები განიცადა. ეს არის მისი ისტორია. და ეს უნდა იკითხებოდეს მის კედლებზე.

ამიტომ, საესებით მართებულია საავტორო ჯგუფის მიერ მიღებული გადაწყვეტილება, ეკლესიაზე გამაგრებით-საკონსერვაციო სამუშაოების ნატარების შესახებ.

პროექტით გათვალისწინებული და განხორციელებულია: წმ. გიორგის ეკლესიის გაწმენდა თავდაპირველი დონეების და მიწით დაფარული ფორმების გამოვლენა, დაზიანებული და მორყეული ქვების გადაწყობა, ნაკლული არქიტექტურული ფორმების შევსება; სატრიუმფო და კედლის თალების შევსება-შეკერა, გვერდითა „ეკლესიების“ ახლად გამოვლენილი საკურთხეელის მოხაზულობის ნაწილობრივი შევსება-გამაგრება; გაწმენდის პროცესში აღმოჩენილი არქიტექტურული დეტალებისთვის საკუთარი, თავდაპირველი ადგილის მიხენა (სარკმლის თავსართები და კარნიზის ქვები) (სურ. 13).

გაიწმინდა და მოწესრიგდა ინტერიერი. ცენტრალურ „ეკლესიაში“ იატაკი კირხსნარით მოიღესა (სურ. 7). მოეწყო პირობითი, ხის ნივნივებზე დაფუძნებული სახურავი (სურ. 6) გვერდითა „ეკლესიების“ გამოვლენილ მოცულობებს ნაუტარდა კონსერვაცია. ამ ნაწილებში, რომელიც დარჩა გადახურვის გარეშე, იატაკი მოკირწყლულია ქვის ფილებით კირხსნარზე. ცენტრალური ეკლესიის გადახურვის მასალად შედებილი თუნუქის სახურავია გამოყენებული. ასეთი ხასიათის სამუშაოების ნატარების შედეგად ეკლესიის სხეულზე დაცულია არსებული ისტორიული ფენები. რაც აღდგენითი სამუშაოების დამთავრების შემდეგაც მისი კედლის შესაძლებლობას მოგეცემს. გაწმენდილი ეკლესია მთელი თავისი სიმაღლით, განახლებული პროპორციებით წარსდგა ჩვენს წინაშე (სურ. 10, 14).

შესრულებული სამუშაოები ნატარება აუცილებელი იყო ამ უადრესად საინტერესო, მრავალფენოვანი ძეგლის გადარჩენის მიზნით. ტაძრის წმ. გიორგის ეკლესიის განახლებით მოსახლეობამ მიიღო გამაგრებული და უხიფათო სალოცავი, რომელმაც შეინარჩუნა საკრალური მნიშვნელობა და დღესაც რელიგიური დღესასწაულების აღნიშვნის ადგილია.

Resume

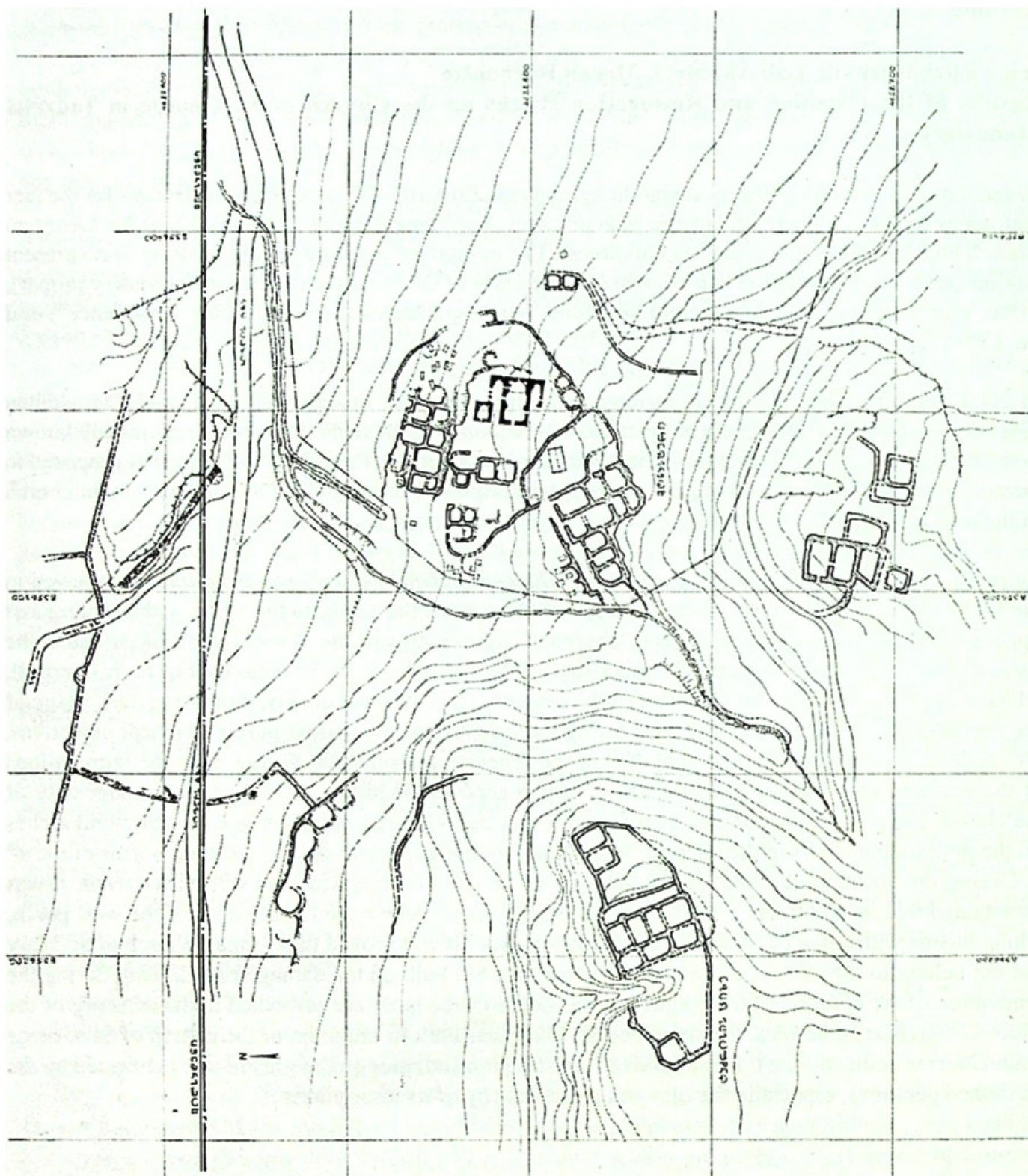
Irine Elizbarashvili, Lali Akhalaia, Merab Bochoidze

Results of the Cleaning and Restoration Works on the Church of St. George in Tadzrisi Monastery

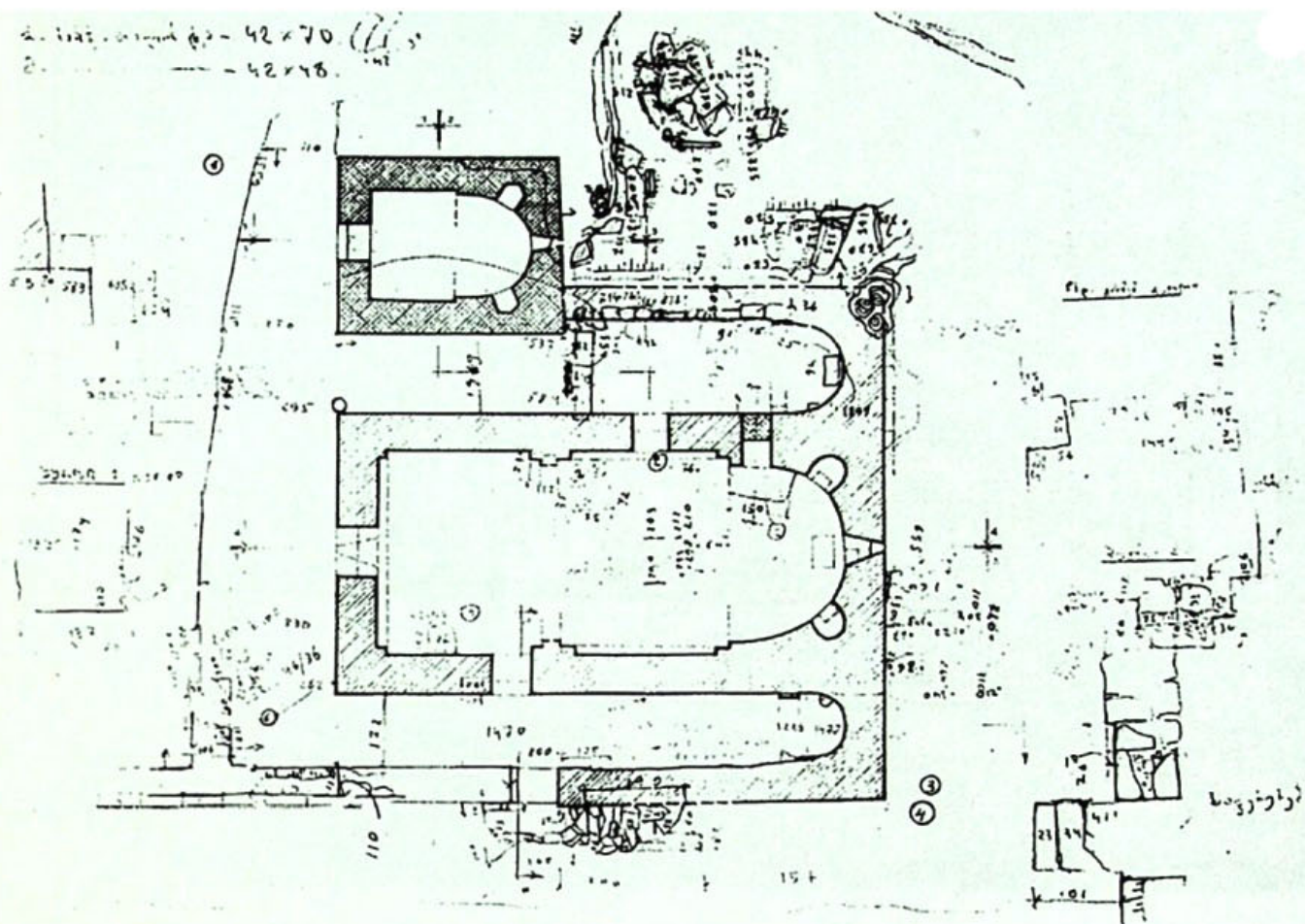
Tadzrisi monastery, one of the most significant centres of the 10th-17th cc. Georgia, is famous for the fact that it was the place, where St. George Mtsmindeli, a prominent figure in the history of the Georgian Church and literature, had spent his childhood. The monastery is located in the historic Tori (present Borjomi district). It comprises two churches and remains of the monastic structures (monastery proper), 11th c. group of large detached secular structures (conventionally called "the Abbot's residence") and the 13th c. fortress.

In 2003, within the framework of heritage protection activities linked with the Tbilisi-Baku-Jeiha pipeline construction, a group of Georgian experts had once again studied this complex, already known in the scholarly literature, and assessed its endangered state. British Petroleum company was proposed to finance conservation works on the site, firstly, stabilisation of the church of St. George – main church of the monastery.

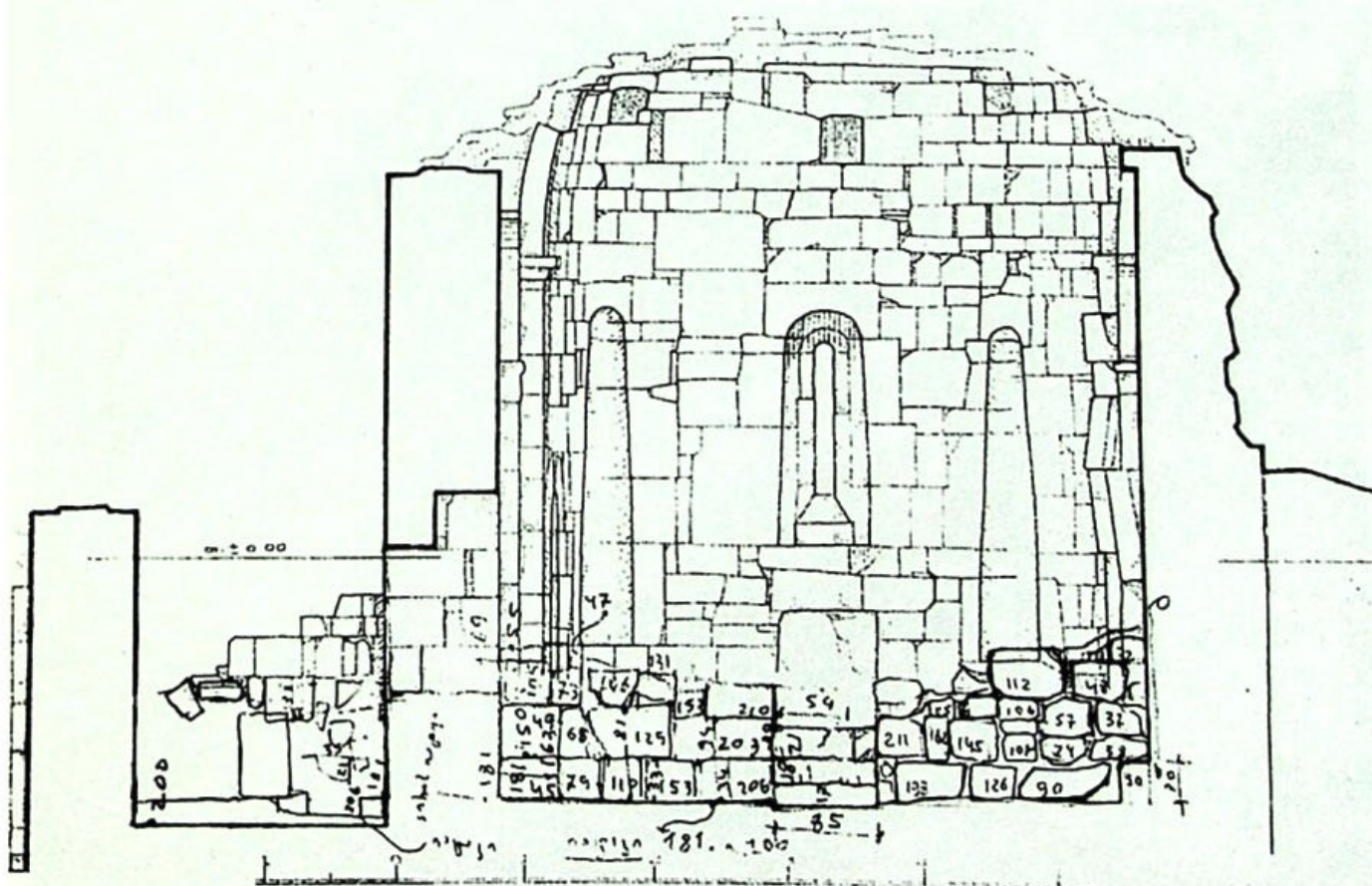
As revealed by the study, this 10th c. so called "three-churched basilica" was considerably renewed in the Middle Ages. Presumably, it was damaged on the turn of the 13th c. to the 14th c. – the roofing and upper parts of the walls collapsed, lateral "churches" were destroyed, etc. It seems most likely that in the 14th-15th cc. the church was renewed again (40% of the extant body of the church dates to this period), which is also confirmed by the character of the masonry (it is of lower quality, more irregular), shape of the apertures, etc. At the same time, the during the renovation, focused on purely practical objectives, 10th c. decorative elements were embodied in the renewed masonry (up to now only the terminations of the east and west windows were known), which contributed to the illusion of the homogeneity of the church body. From the changes introduced at that period, essential is absence of west blind arches on the longitudinal walls in the interior, which does not coincide with the architectural norms of the 9th c. During the cleaning, terminations of the sacristy and diaconicon windows were discovered; it was ascertained that an architrave with the images of three crosses belonged to the door of the west porch, while the one with a row of "8-s" – to the south "church". It was proved that a minor church of St. Mary did not belong to the 10th c. (as was supposed earlier), but built on the damaged north wing during the renovation of the church of St. George (cornice stones of the latter are embodied in the masonry of the church of St. Mary); besides, the church of St. Mary was built in imitation of the church of St. George (cancel forms in the interior). Two periods of construction activities on the site are also confirmed by the unearthed ceramics, especially the tiles and palaeography of its inscriptions.



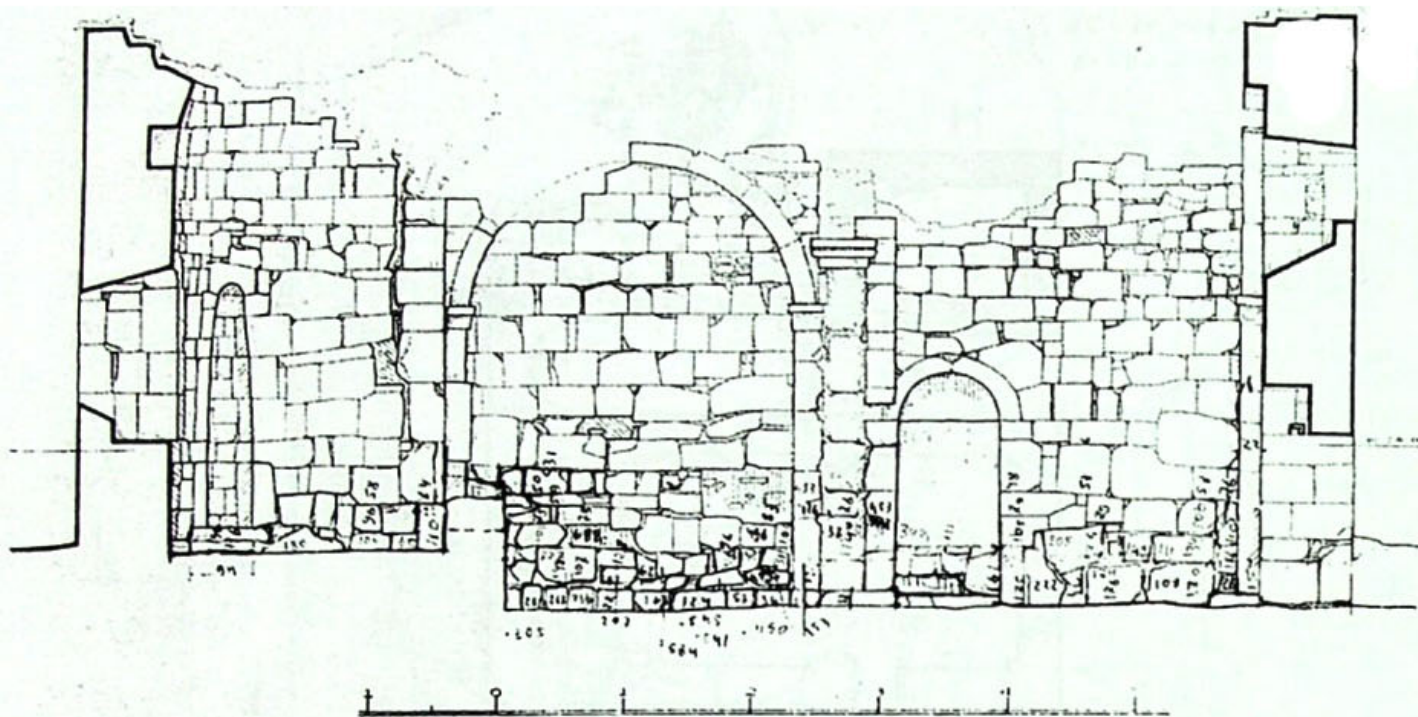
ნახ. 1. გეგმა 21-1



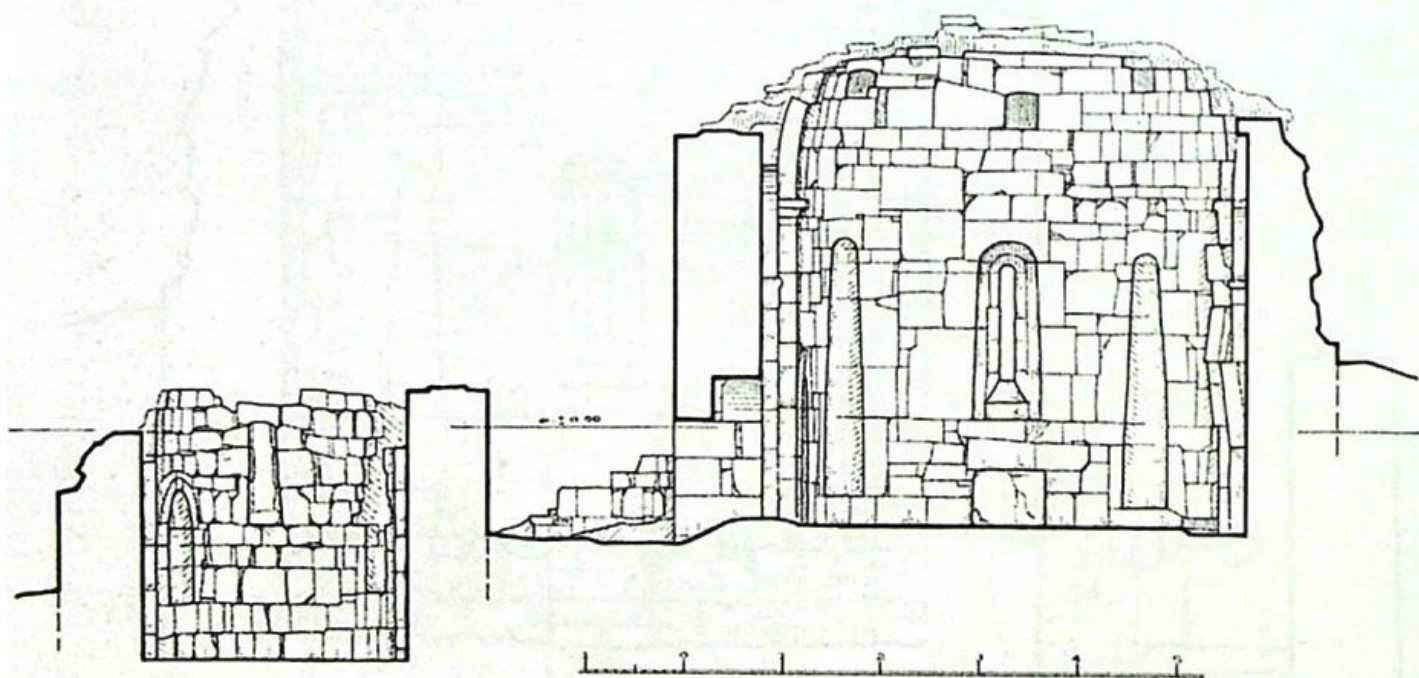
ნახ. 2. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. გუგუზი



ნახ. 3. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. განივი ჭრილი



ნახ. 4. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. გრძივი ჭრილი



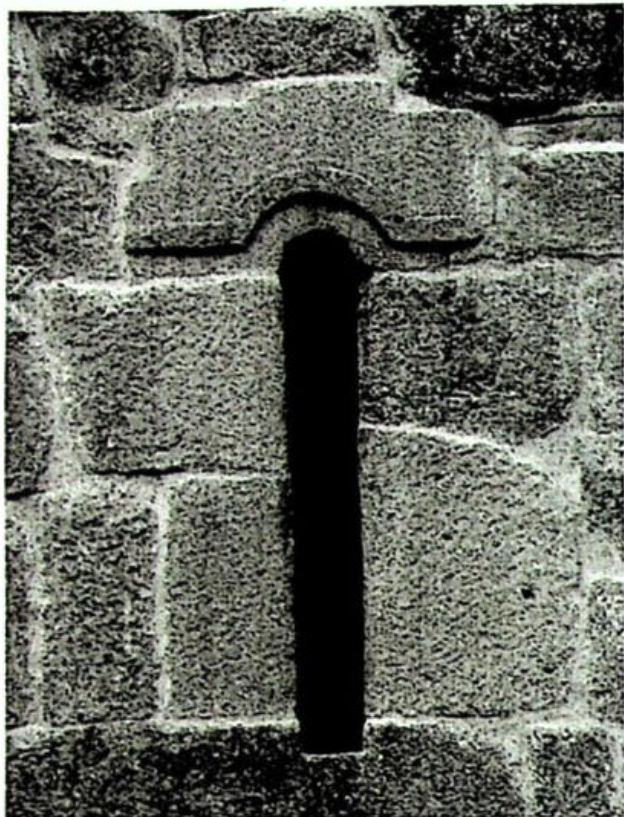
ნახ. 5. წმ. მარიამის და წმ. გიორგის ეკლესიების განივი ჭრილი, ხედი აღმოსავლეთით, 21-3



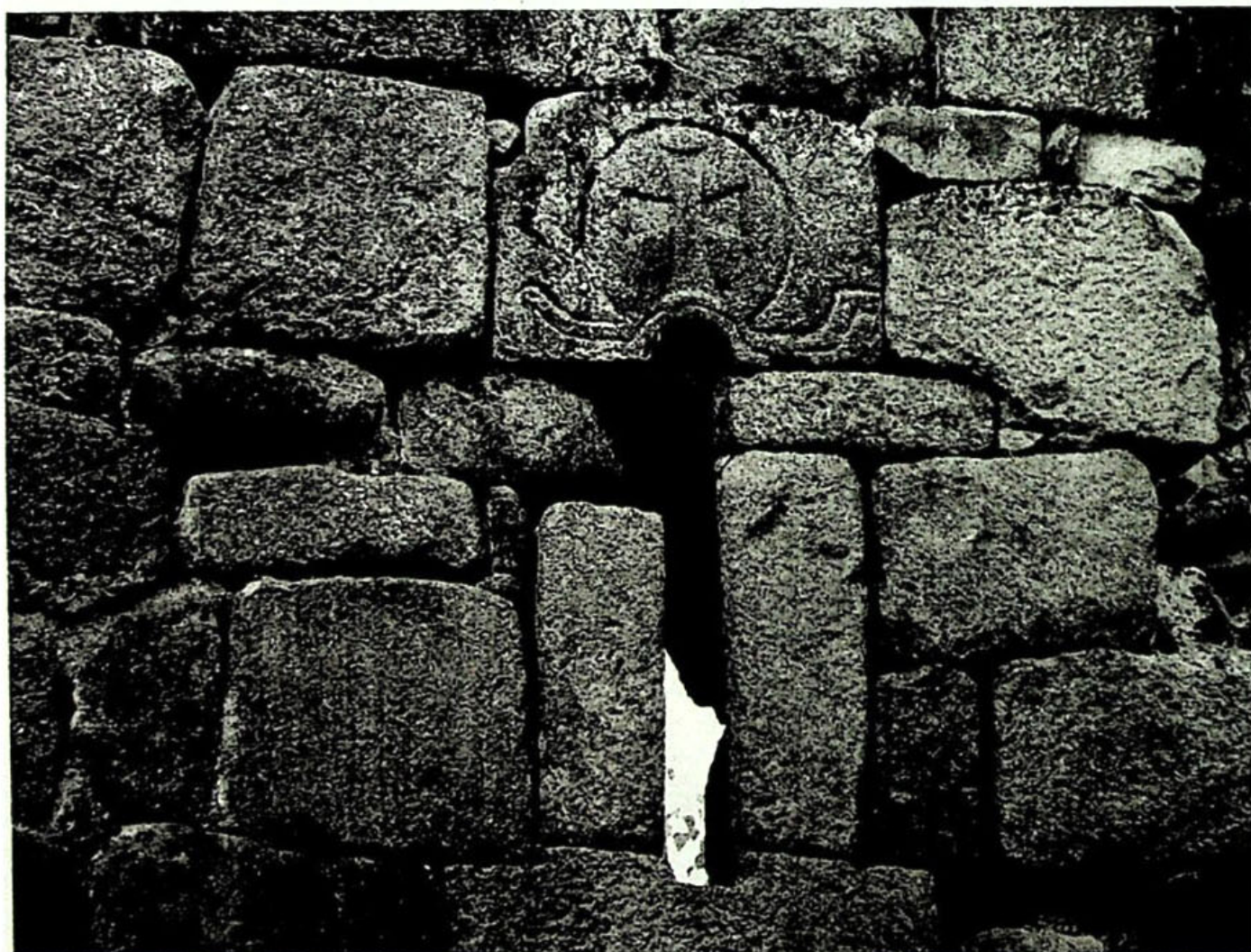
სურ. 1. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი გაწმენდამდე



სურ. 2. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. დასავლეთი ფასადი გაწმენდამდე



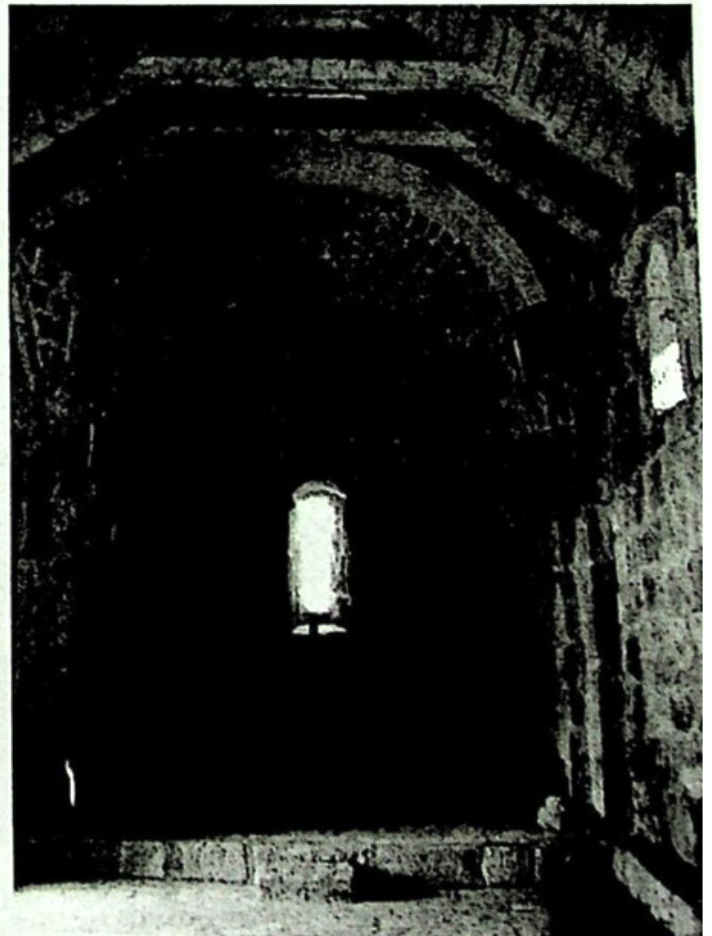
სურ. 3. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია.
აღმოსავლეთი ფასადი, საკურთხეველის
სარკმელი



სურ. 4. ტაძრისი. წმინდა გიორგის ეკლესია. დასავლეთი სარკმლის თავსართი



სურ. 5. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. ახლად აღმოჩენილი
სამხრეთ მინაშენში შესასვლელი კარის არქიტრავის ქვა



სურ. 6. ტაძრისი. წმ. გიორგის
ეკლესია. ინტერიერი
აღდგენის შემდეგ



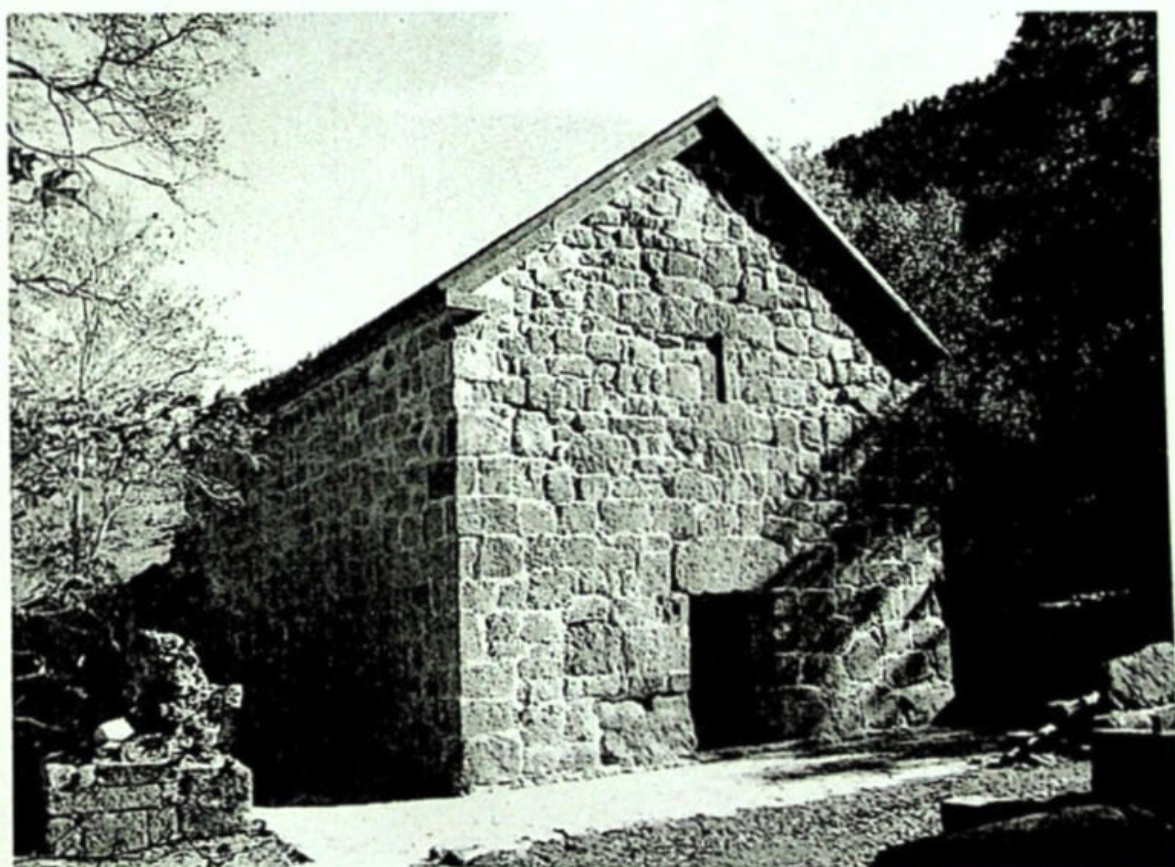
სურ. 7. გაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. ინტერიერი აღდგენის შემდეგ, კირით მოლესილი იატაკი



სურ. 8. გაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. ინტერიერი, ხედი დასავლეთით



სურ. 9. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. დასავლეთ ფასადთან
აღმოჩენილი არქიტრავის ქვა



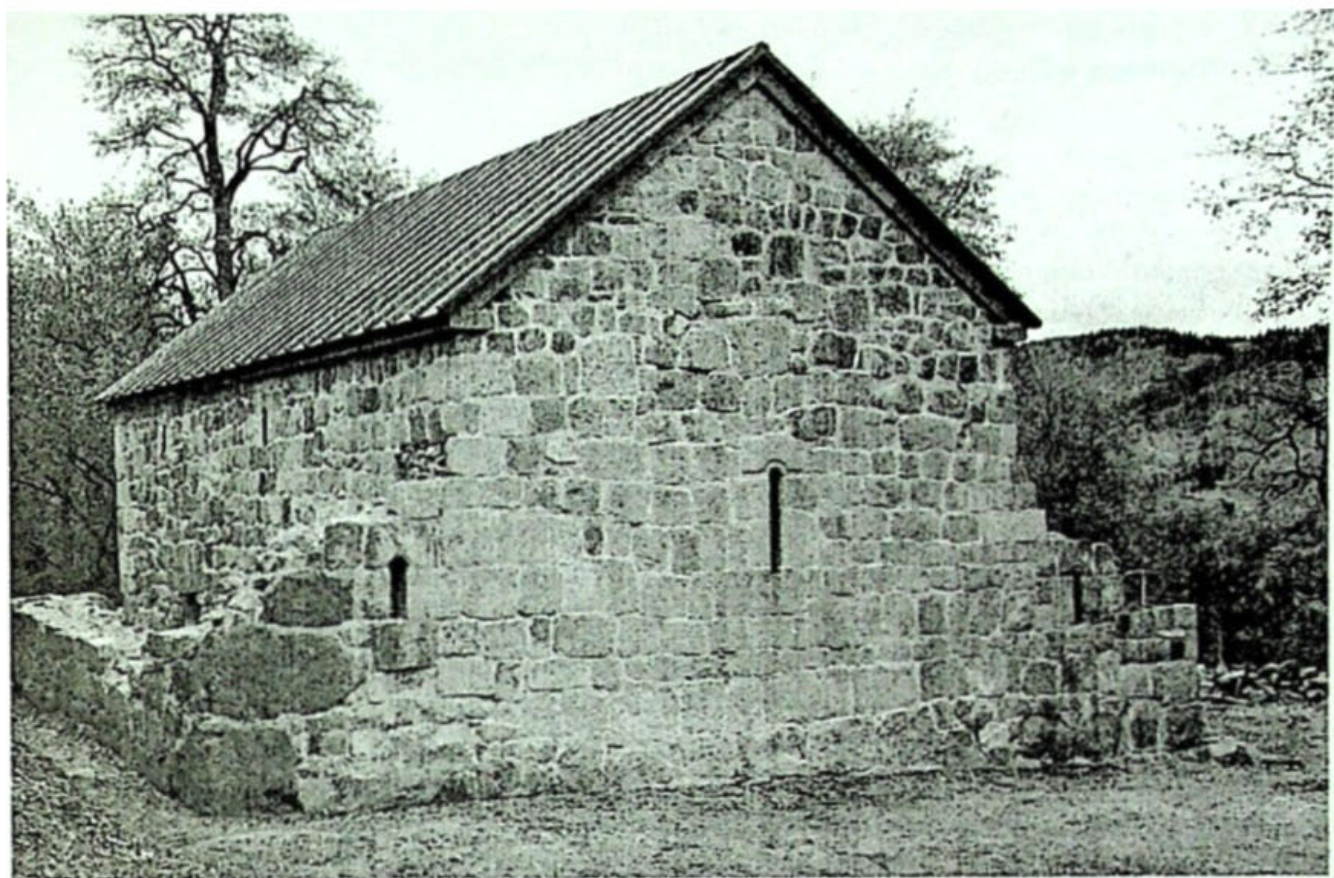
სურ. 10. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია რესტავრაციის შემდეგ,
ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



სურ. 11. ტაძრისი. წმ. გიორგის
ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი,
სამხრეთი ნავის თავის ადგილზე
დაბრუნებული სარკმლის თავსართი



სურ. 12. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი,
ჩრდილოეთი ეკლესიის თავის ადგილზე დაბრუნებული სარკმლის თავსართი



სურ. 13. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია რესტავრაციის შემდეგ,
ხედი აღმოსავლეთიდან



სურ. 14. ტაძრისი. წმ. გიორგის ეკლესია რესტავრაციის შემდეგ,
ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან

ორჯალარის რელიეფი ისტორიულ პირთა კურთხევის გამოსახულებით

სოფელი ორჯალარი ჯავახეთში, ნინოწმინდის რაიონში მდებარეობს. სოფლის შუაგულში დგას XIX საუკუნის დიდი ზომის, უხეშად ნაგები, დარბაზული სომხური ეკლესია¹. მის გარშემო მინდორს დაბალი ქვის გალავანი აქვს შემოელებული, რომელიც უფრო ადრეული უნდა იყოს. მინდორზე გაფანტულია ძველი საფლავის ქვები. ეკლესიის წიობაშიც თანადროულ ფილებთან ერთად გამოყენებულია ძველი ნაეკლესიარის ჩუქურთმები და საფლავის ქვები. ყოველივე აქედან ჩანს, რომ ამ ადგილას უწინ ძველი ქართული ეკლესია უნდა მდგარიყო. ამჟამინდელი ეკლესიის აღმოსაველეთი ფასადის ნრდილოეთ ნაწილში, მიწიდან 150 სმ-ზე ჩასმული იყო დიდი ზომის (190x96 სმ) სწორკუთხა, პორიზონტალურად წაგრძელებული ფილა, რომელზეც ანგელოზის მიერ ოთხი ისტორიული პირის კურთხევის კომპოზიციით გამოკეთილი (სურ. 1). ეს რელიეფი დღეს სავალალო მდგომარეობაშია - 1990-იან წლებში ეკლესიის ნრდილო-აღმოსაველეთი კუთხე ჩამოიწვრა და რელიეფური ფილის დიდი ნაწილი ნანგრევებში მოექცა². ამჟამად ფასადზე დარჩენილია მხოლოდ ორი ფიგურა, აქედან ერთი ნაწილობრივ - მისი თავი და ცალი მხარი ხელითურთ ჩამოტეხილია (სურ. 2). აღსანიშნავია, რომ ეს ფილა ეკლესიის დასიანებადღეც ზუსტად ამ ადგილას იყო გატეხილი. ორად გაპოხილი რელიეფის ნაწილები გვიანი ეკლესიის კედლის წიობაში ხელმოკრედ გამოყენებისას კვლავ ერთმანეთისთვის მიუდგამთ. ამოტეხილი იყო ფილის ქვედა, ცენტრალური არეც, რომელიც წიობით იყო ამოვსებული (სურ. 3).

მოყვითალო ფერის, პროფილირებული ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ ფილას მთლიანად აესებს ფრონტალურად წარმოდგენილი ხუთი ფიგურა. დიდი ზომის, მაღალი რელიეფით (34 სმ) და ბლოკური, განსოგადებული ფორმებით გადმოცემული გამოსახულებანი მონუმენტური და რეპრეზენტაციული ხასიათისაა. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს რელიეფური კომპოზიციის ცენტრულ-სიმეტრიული და სტატიკური გადაწყვეტაც (ნახ. 1). შესამჩნევია, ამასთან, რომ ფილის მარცხენა ნაწილი უფრო მჭიდროდაა შეესებული - ამ მხარეზე წარმოდგენილი ფიგურები ოდნავ დიდი ზომისაა, განაპირა ფიგურის მხარი კი მოწარმოების ზოლს ებჯინება. ფილის მარჯვენა მხარეს ჩარჩომდე ფონის მცირე მონაკვეთია დატოვებული, რომელზედაც ქვედა ნაწილში, ფონზე გრაფიკულადაა ამოჭრილი რეასხივიანი მნათობი (ვარსკვლავი). ყოველივე ეს მცირედ არღვევს კომპოზიციის მკაცრ სიმეტრიულობასა და უმოძრაობას.

როგორც ჩანს, მთელი რელიეფი შედგებილი ყოფილა. სინგურის ფენა შემორჩა

¹ ს. ჯიქია, გურჯისტანის ეილაეთის დიდი დაუთარი, ნ. III, თბ. 1958, გვ. 328-329; ნ. ბერძენიშვილი, ჯავახეთის 1933 წლის ექსპედიციის დღიური. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1964, გვ. 65-67; ჯავახეთი, ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გზამკვლევი, თბ. 2000, გვ. 28-29, ტაბ. 63-66.

² ორჯალარის რელიეფი პირველად 1986 წელს მოვინახულეთ, იმ ხანად იგი ჯერ კიდევ სრული სახით იყო შემორჩენილი; 1988 წელს ამ რელიეფის შესახებ წავიკითხე მოხსენება ლ. რჩეულიშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო სესიაზე.

ფონზე, სამოსის ღრმადნაჭრილ ადგილებში, ხოლო ჩარჩოს წითელი წრეები დაუყვება. ფერს, უღაო სემანტიკურ დატვირთვასთან ერთად, მნიშვნელოვანი როლი კომპოზიციის მხატვრული შთაბეჭდილების შექმნაშიც ეკისრება.

ფილის ცენტრალურ ზედა ნაწილში წარმოდგენილია შარაევანდოსილი ანგელოზის წელსსემოთა გამოსახულება; მას ფრთები არ გააჩნია და მის ენაობას მხოლოდ ამ ფიგურის თავის ორსავე მხარეს ფონზე ამოკეთილი წარწერა – „ანგ(ე)ლ(ო)ზ(ი)“ – გვამცნობს. განმარტებითი წარწერები ახლავს დანარჩენ ოთხ ფიგურასაც. ისინი მთელი ტანით არიან გამოსახულნი. ფეხის ტერფები ოთხივეს პროფილში, განზე, აქეთ-იქით აქეთ გადგმული, რაც ხაზს უსვამს მათ უძრაობასა და რეპრეზენტაციულობას. უშუალოდ ანგელოზის გვერდით წარმოდგენილი ქტიტორები, რომლებსაც იგი სეაღმართული, განზე გაწედილი ხელებით კურთხევით ეხება, ევდრებით არიან ანგელოზისკენ მიმართულნი, ფილის განაპირა არეებზე გამოსახული ორი ფიგურა კი – გვ. „მკირე ორანტის“ ექსტით წარმოგვიდგება. ოთხივე ისტორიულ პირს მოსავს მამაკაცის ერთნაირი საერო სამოსი – სხეულზე მომდგარი ზედა ნაწილითა და შედარებით მოკლე, წეიებაძღე დასული, დრამირებული ქვედა ბოლოთი¹, წელსე ქამრებითა და მადალეულიანი მოგეებით. სამოსის ზედა, გრძელი სახელოებიანი ნაწილი – საღაა, ქვედა წელი კი – ღრმად ნაჭრილი ევრტიკალური ხაზებით გადმოცემული ნაკეებით გაცოცხლებული. ამ ხაზებით დაყოფილი არეების ზედა ნაწილში, ქამრების ქვეშ, უფრო მსუბუქი ნაჭრით მოცემულია ჯვარედინების და სამკუთხედების მწკრივი. რელიეფის სედაპირის დაზიანების გამო ძნელია იმის გარკვევა, ეხერათ თუ არა ისტორიულ პირებს ქედები, შესაძლოა, ფილის განაპირა არეებზე გამოსახული პირების თავებზე რელიეფურად ამოზიდული ფორმები პატარა, თავსე მომდგარ ქედებს გადმოგვეცემს. ან კიდევ შეიძლება ეს ფორმები მხოლოდ თმებს აღნიშნავდეს (?). ის კი ნათლად ჩანს, რომ არც ერთ მათგანს შარაევანდი არ გააჩნია. [საერო პირები ქართულ რელიეფებზე მეტწილად შარაევანდებისა და თავსაბურავების გარეშე გამოისახებიან, მაგ., მცხეთის ჯერის (VI-VII სს), ოპიზის (IX ს.), ბორჯომის (IX ს.), აძიკის (X ს.), ჯავახეთის ახაშენისა და სხვა რელიეფთა ქტიტორები. შარაევანდით სოფჯერ გამოსახავენ მეფეებს, მაგ., ლეონ III აფხაზთა მეფე – კემურდოში (X ს.), სუმბატ მეფე – დოდისეანაში (X ს.) ან სასულიერო პირებს – ბედიის ფილის (X ს.), ზარზმის წყაროს (X ს.), ურავლის აგარის – თეოდორე მაწვერელი (X ს.), ჯოისუბნის – გაბრიელ მამასახლისი (X ს.) და სხვ.].

როგორც აღინიშნა, ყოველ გამოსახულებასთან ფონის თავისუფალ არეებზე ამოჭრილია ასომთავრული წარწერები², რომლებიც რელიეფზე წარმოდგენილ პირთა სახელებს აღნიშნავენ. დაზიანების გამო ყველა სახელის ამოკითხვა ვერ ხერხდება. ფილის მარცხენა, განაპირა ნაწილში წარმოდგენილი ფიგურის თავთან იკითხება: „...დრნე“; მის გვერდით მდგარი მამაკაცის თავთან შემორჩა მხოლოდ სამი გრაფემა: „ტცი“. პირველი გრაფემა ძლიერ იყო დაზიანებული და აღარ განირჩეოდა. სავარაუდოდ აქ შესაძლოა ყოფილიყო გრაფემა – მ.რაც დასტურდება ამავე ფიგურის მარცხენა, წინგაწედილი ხელის ქვემოთ შემორჩენილი, სავედრებელი წარწერის ტექსტით „...ქრისტე“ (შეიწვალ)ე მცცი“. ამგვარად, ამ ფიგურასთან ორგზის მეორდება სახელი „მკეცი“. ერთ შემთხვევაში იგი განმარტებითია და გვამცნობს გამოსახული პირის ენაობას, მეორე შემთხვევაში კი – სავედრებული

¹ მსგავსი შესამოსელი გეხდება X-XI სს-ბის ქართულ რელიეფთა საერო პირების გამოსახულებებზე, როგორიცაა ყვეტობანის (X ს.), ახალციხის (X ს.), დოდისეანის (X ს.), ჯავახეთის ახაშენის (XI ს.) და სხვ.

² ნ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 65; ჯავახეთი, ისტორიულ-ხელოვნობითი ძეგლები – გვ. 34.

შინაარსისაა. ეს სახელი (მკვეცი) ასევე ორგზის გეხედება ხეოთის (სამცხე) მონასტრის წარწერებში (X-XI სს)⁵. ანგელოზის გამოსახულების თავის ორსავე მხარეს ამოკვეთილია მისი განმარტებითი ასომთავრული წარწერა:

ანგ(ე)ლ(ო)ზ(ი)“; მის ხელმარცხნივ მდგარი ფიგურის თავთან იკითხება: „...დღე“ უკანასკნელ გამოსახულებასთან კი „...-სონ“ (სიმონ?).

წარწერების დაზიანება ართულებს გამოსახულ პირთა იდენტიფიკაციას (საუბრალოა, რომ საუდრებელი წარწერა გრძელდებოდა ფილის ქვედა, ამომტერეულ ადგილას). საეარაუდოდ, ისინი ადგილობრივ საერო ხელისუფალთა, ერთი ოჯახის წარმომადგენელთა გამოსახულებებია. მსგავსად მცხეთის ჯერის, შეკიაკის, აბიკვის და სხვა რელიეფებზე წარმოდგენილი ისტორიული პირებისა.

საყურადღებოა, რომ უშუალოდ ანგელოზის აქეთ-იქით ვედრებად მდგომ ორ ფიგურას წინგაწვდილ ხელებში პატარა ჯერები უჭირავს, რომლებიც ანგელოზის მკერდზეა ერთმანეთის გეერდით გრაფიკულად გამოხატული. ჯერების ქვედა მკლავები გრძელია, დანარჩენი სამი მკლავი კი – მოკლე და ბოლოებში ბოლნური ჯერის მსგავსად გაფართოებული. ამგვარი მცირე ზომის ჯერებით წყულებრივ წმინდა მოწამეებს გამოსახავენ ხოლმე (მაგ., წმ. იელიტა ხანდისის სტელაზე (VI ს.)⁶ წმ. კეირიკე – ლაგურკის ჰელურ ხატზე (XI ს.)⁷, წმ. მოწამე მეომრები – ხახულის ხატის მინაჩქრის მედალიონებზე⁸ და მრავალი სხე). ორჯალარის რელიეფის საერო პირების მარტვილთა ატრიბუციით (ჯერით) გამოსახვას, ალბათ, გარკვეული ისტორიული საფუძველი ექნებოდა.

ორჯალარის რელიეფის მსგავსი – ლაკონიური, ცენტრალურ-სიმეტრიული კომპოზიციური სქემა, სადაც ცენტრში წარმოდგენილი მაღალი ან ღმრთისმშობელი აკურთხებს (ან გვირგვინს ადგამს) ისტორიულ პირებს, საკმაოდ გაერცვლებულია შუა საუკუნეების საქრისტიანოში, მეტადრე ბიზანტიურ ხელოვნებაში. ამ კომპოზიციებში ძირითადად იმპერატორისა და მისი ოჯახის წევრთა კურთხევაა ასახული⁹. ამგვარ კომპოზიციებში მაკურთხეველი პირები ზოგჯერ ნახევარი ტანით (ან მკერდამდე) გამოსახებიან მსგავსად ორჯალარის ანგელოზის ფიგურისა. ისინი უმეტესად ისტორიულ პირებზე მადლა, შემცირებული ზომით, მედალიონისა ან ნახევარწრეში (პირობით ცის სეგმენტში) გამოსახებიან, რითიც მათი ზეციერობაა ხასგასმული¹⁰. ორჯალარის ანგელოზის თავი თუმც კტიტორთა თავების დონეზეა, მაგრამ მისი მარავეანი არღვევს მონარსოების ზოლს და ოდნავ მადლა წარმოგვადგენინებს მის გამოსახულებას. ანგელოზის ნახევარტანით წარმოდგენა ხაზს უსვამს რელიეფური კომპოზიციის შინაარსის ტრანსცენდენტულობას. ფილის მარჯვენა მხარეს, ფონზე

⁵ ე. სიღოგავა, ხეოთის ახლად აღმოჩენილი წარწერები. მესხეთი I. ახალციხე, 1997, გვ. 16, 27-28; ეს სახელი მოგვიანებითაცაა ცნობილი, მღრ. ასევე გვარი „მკვეცისძე“.

⁶ Н. Чубинашвили, Хандиси, Тб. 1972, ტაბ. 5.

⁷ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб. 1959, ტაბ. 211.

⁸ გ. აბრამიშვილი, ხახულის კარელი, თბ., 1988, ტაბ. 40, 41, 46.

⁹ A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris - 1946, L'investiture de l'empereur, გვ. 112.

¹⁰ ამგვარი კომპოზიციის მაგალითებია: ხახულის კარელის ტიხრული მინაჩქრის ფირფიტა იმპერატორ მიხეილ დეკასა და მარიამ ქართველის კურთხევის გამოსახულებით (XI ს.) – ლ. ხუსკივაძე, შუა საუკუნეების ტიხრული მინაჩქარი, თბ., 1984, ტაბ. 39; რუისპირის წმ. შიოს ეკლესიის ფრესკა (XIII ს.) დაეით ულუხა და დაეით ნარინის კურთხევით, ამგვარი სქემა ხშირია გვიანდელ (XVI-XVII სს). მხატვრობაში – გელათის, მარტვილის, ალავერდის, წაღუნჯიხის ფრესკები; შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურიდან კი ასეთი კომპოზიციის მაგალითად შეიძლება დაეასახელოთ ქოროდოს ეკლესიის (X-XI სს.) რელიეფური ფრიზის ნიშოვანი ღმრთისმშობლის ნახევარი ტანით წარმოდგენილი გამოსახულება, რომელიც გაშლილი ხელებით აკურთხებს ეკლესიის მშენებლობას, Р. Менисашвили, Рельефы рубежа X-XI вв. со сценами строительства в храме у селения Корого. Советская археология, 1969, № 4, გვ. 219-234.

გრაფიკულად ამოკაწრული რეასხივიანი მნათობიც იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ მოქსედება ზეციურ, ღვთაებრივ სამყაროში ხდება (გაეიხსენოთ მნათობთა გამოსახულებანი მაცხოვრის ამადლებისა თუ ჯვარცმის კომპოზიციებში, მაგ., ქვემო ბოლნისის (VI ს.) ეკლესიის ქრისტეს ამადლების რელიეფზე, ხანდისის სტელაზე (VI ს.) გამოკვეთილი მზისა და მთვარის გამოსახულებანი).

როგორც აღინიშნა, თახივე ისტორიული პირის ხელების „მოძრაობა“ ღოცვასა და სულის ხსნისათვის ეედრებას გამოხატავს, რასაც ხაზს უსვამს ანგელოზის ნახევარფიგურის ქვემოთ შემორჩენილი წარწერის ფრაგმენტის შინაარსიც - „ქრისტე შეიწყალე მკვეცი“. ე.ი. მაცხოვარს სიტყვით მიმართავენ ეედრებით სულის ხსნაზე, სახვითად კი - მფარველად და მაკურთხეველად ანგელოზი წარმოგვიდგება.

ანგელოზი, როგორც ღვთის ნების აღმასრულებელი, ხშირად მონაწილეობს საეკლესიო კომპოზიციებში, სადაც იგი, წვეულებრივ, შუამავლად და მეოხად გვევლინება ღმერთსა და ადამიანს შორის, მაკურთხეველი კი - უმეტესწილად, მაცხოვარი ან ღმრთისმშობელია¹¹.

ამგვარად, ორჯალარის რელიეფის ოსტატმა თავისებურად და თავისუფლად გაიაზრა ეს თემა - მან შუამავალი მთავარ ფიგურად - მფარველად და მაკურთხეველად წარმოგვიდგინა.

არცთუ წვეულებრივად გადაწყვიტა ორჯალარის რელიეფის შემსრულებელმა თვით ანგელოზის იკონოგრაფიაც - ანგელოზის იერისთვის დამახასიათებელი უმთავრესი ნიშნის - ფრთების გარეშე. მათ ნაცვლად მან ამ გამოსახულების თავის ორსავე მხარეს დიდი ასომთავრული გრაფიკებით დააწერა „ანგ(ე)ლ(ო)ზ(ი)“, რითაც მაკურთხეველის ვინაობა მიგვანიშნა.

უფრო ანგელოზების გამოსახვა უფრო მეტად ადრექრისტიანული იკონოგრაფიისთვის არის სახასიათო. ისინი წვეულებრივ მაშაკაცებად გამოისახებიან (დახ. 3.92; ლუკა 24.4), ხშირად უწვეურულნი, იშვიათად წვეურიან. მათ ანგელოზობის ნიშნად კვერთხი და ჯვრიანი სფერო უჭირათ. უფრო ანგელოზის უძევლესი გამოსახულება გვხვდება პრისცილას კატაკომბაში (III ს. II ნახ.); უფრო ანგელოზებს გამოსახავენ კაროლინგურ და შუაბისანტიურ ხელოვნებაშიც, მაგ., სპილოს ძეღის რელიეფზე „ხარების“ კომპოზიციით (IX-X სს.) ბერლინის სახელმწიფო კოლექციიდან, ვატიკანის მუზეუმის მიჩანჭრის ჯვარზე (IX-X სს.) და სხვ.¹²

საქართველოში ამის მაგალითია წუკულის (სვანეთი) ხის კარის (XI ს. დასაწყისი) ქვეში უფრო ანგელოზის ფიგურა ხელში სფეროებით და განმარტებითი წარწერებით (წმ. ურიელ, წმ. სორიელ, წმ. რაფაელ, წმ. რასტაელ, წმ. მიქაელ და წმ. გაბრიელ)¹³. საერთაოდ, ანგელოზებს უნდა განასახიერებდნენ ჯახუნდერის (სვანეთი) ხის კარზე (XI ს. დასაწყისი) გამოკვეთილი უწვეურული, ხუჭუჭთმიანი ჭაბუკების ფიგურები ხელში სფეროებით, რომლებსაც განმარტებითი წარწერები არ ახლავს¹⁴.

¹¹ მეხეთის ჯვრის (VI-VII სს) რელიეფებზე ანგელოზები მაცხოვარს წარუდგენენ ისტორიულ პირებს, ბორჯომის რელიეფზე (IX ს.) ანგელოზები ეედრებით მიმართავენ მაკურთხეველ ქრისტეს, ბენისის ფილაზე (X ს.) ანგელოზი გვირგვინით ხელში მიემართება ღმრთისმშობლის წინ მუხლმოყრილ ქტიტორისკენ და სხვ.

¹² D.I. Pallas, Himmelsmächte, Erzengel und Engel, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Lief. 17, Stuttgart, 1972; Lexikon der christlichen Ikonographie. B.I. Rom, Freiburg, Basel, Vienne, 1974, გვ. 627-632.

¹³ Н. Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тб., 1958, გვ. 28, ტაბ. 43, 44.

¹⁴ იქვე, ტაბ. 39, 41.

აღსანიშნავია, რომ ანგელოზთა გამოსახულებების განმარტებით წარწერებში უმეტესწილად მითითებულია მათი სახელები, მაგ., მცხეთის ჯერის რელიეფებზე - „წმ. გაბრიელ მთაქარანგელოზო...“, უსანეთის სტელაზე, სხიერის კანკელზე - „წმ. გაბრიელ...“, „წმ. მიქაელ...“, უდეს სტელაზე - „გაბრიელ ანგელოზი“, ეალეს რელიეფზე - „გაბრიელ მახარებელი“ და სხვ. ორჯალარის რელიეფის მაკურთხეველი ფიგურის განმარტებით წარწერაში კი, როგორც აღინიშნა, მისი მხოლოდ ზოგადი სახელდებაა - „ანგელოზ“. ამგვარი წარწერა გეხვდება წირქოლის რელიეფის (IX ს. დას.) ანგელოზის ფიგურის გვერდით. საეარაუდო აღდგენის მიხედვით ეს გამოსახულება სამი ყრმის ხსნის კომპოზიციის მონაწილე უნდა იყოს¹⁵. ანგელოზი ნეულებრივ გამოსახება სამი ყრმის სასწაულებრივი ხსნის კომპოზიციებში, თანახმად ბიბლიის ტექსტისა - „... კურთხეულ არს ღმერთი სედრაქ, მისაქ და აბელნაქოსი, რომელმან მოაქვინა ანგელოზი მისი და განარინა მონაწილი მისნი...“ (დან. 3,95). თუმცა ბიბლიის ტექსტშივე ეკითხულობთ: „... ვხედავ მამრთა ოთხთა ხსნილთა და მოარულთა საშუალ ცეცხლსა და განყოფილბაჲ არა არს მათ შორის? და ხილვაჲ მეოთხისაჲ მსგავს არს მისა ღმრთისა“ (დან. 3,92). ამგვარად, წმინდა წერილის მიხედვით, სამი ყრმის მხსნელად სახელდებულია როგორც უფლის ანგელოზი, ისე თავად ძე ღმრთისა.

ამ თემის სახეითი ხელოვნების თუ პიმიოგრაფიის ნიმუშებში მეტწილად ანგელოზი მონაწილეობს, თუმცა გეხვდება სხვაგვარი გადაწყვეტაც - მაგ., არლის სარკოფაგების მუზეუმში დაცულ 330 წლის მარსია რომანია ხელსას სარკოფაგზე სამ ყრმას შორის წარმოდგენილია წვეროსანი მამაკაცი (უფროთ), რომელიც, ეფიქრობთ, უფალს განასახიერებს. ამ თემის მსგავსი გადაწყვეტა გვაქვს ერთ-ერთი საგადლობლის ტექსტში - „... შენვე სამთა მათ ყრმათა შორის გამოსნდი და მიუწედომლად შეეწიე, დიდებაჲ შენდა გამოუთქმელო უფალო“¹⁶; სხვა შემთხვევაში უფალი ანგელოზის სახით არის მოელენილი - „რომელი გამოსნდი სახუმიდსა მას მსგავსად ანგელოზისა, ხოლო მძლავრმან მან იცნა ხატი შენი ქრისტე, შორის ღირსთა ყრმათა შენთა...“¹⁷.

არ არის გამორიცხული, რომ ორჯალარის რელიეფის ოსტატმაც ამგვარადვე გაიაზრა და გადაანაცვლა უფლისა და ანგელოზის სახეები. მან გაერკვლებული კომპოზიციური სქემის შექმნისას, სადაც მთავარი, მაკურთხეველი ფიგურა ქრისტე ან ღმრთისმშობელია, უფალი ანგელოზის სახით - „მსგავსად ანგელოზისა“ - წარმოგვიდგინა, ხოლო საეედრებელ წარწერაში სიტყვით ქრისტეს მიმართა. შესაძლოა, ორჯალარის რელიეფის შემთხვევაში, ანგელოზის გამოსახვა ფრთებისა და რომელიმე კონკრეტული სახელის გარეშე ამ მოსასრებით იყოს განპირობებული.

ორჯალარის რელიეფი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებებით - სადა, ლაკონური, ცენტრულ-სიმეტრიული კომპოზიცია, გამოსახულებათა ბლოკურობა, მონუმენტურობა, სტატიკურობა - X საუკუნის ქართული სკულპტურის ნიმუშებს (ფეტობანის, ბურნაშეთის, შეპიაკის, ცაიშის და სხვა რელიეფები) უკავშირდება. ფიგურათა პროპორციებით (თავის შეფარდება სხეულთან 1:4) კი - განსხვავდება ამ პერიოდის უმეტესწილად დიდთავე, ჯმუხი, დამჯდარი პროპორციების გამოსახულებებისგან. ორჯალარის რელიეფის ფიგურათა თავები და ხელები აღარ არის ისე ექსპრესიულად გადიდებული, შეხის ტერფები კი ძლიერ შემცირებული,

¹⁵ თ. ხენდაძე, ძველი აღთქმის სიუჟეტები რელიეფურ ფრაგმენტებზე წირქოლიდან. Academia, 2001, ტ. II, გვ. 81-92, სურ. 2, 3.

¹⁶ უპეელესი იადგარი, თბ. 1980, გვ. 452.

¹⁷ იქვე, გვ. 401.

როგორც მაგ. ჯოხისუბნის, ურავლის აგარის, იმაე ფეტობანის, ცაიშის და X საუკუნის სხვა რელიეფებზე.

სხეულთა ნაწილების პროპორციული თანაფარდობით ორჯალარის რელიეფის ფიგურები უფრო მეტად ზეგანის, ტბუთის, ჯაეახეთის ახაშენის გამოსახულებებს უახლოვდება. მაგრამ მათგან განსხვავებით ორჯალარის ფილაზე არ არის გამოვლენილი ე.წ. „არქაული სკულპტურულობა“ სხეულის ფორმათა მოცულობითობის, ფიგურის მოძრაობის გადმოცემა.

აღსანიშნავია, რომ ორჯალარის რელიეფში გაზრდილია ფიგურათა სიმაღლეც, რაც 86 სმ-ს უდრის. ასეთი დიდი ზომის გამოსახულება შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში იშვიათობაა – გამონაკლისს წარმოადგენს X საუკუნის ისეთი მაღალმხატვრული ნიმუშები, როგორიცაა ტბუთისა და ოშკის სამეფო რელიეფების მეფეთა პორტრეტები. ამ უკანასკნელთა სიმაღლე კიდევ უფრო გაზრდილია (ტბუთი – 113 სმ, ოშკი – 143 სმ) და ადამიანის რეალურ სიმაღლესთან მიახლოებულიც.

ორჯალარის რელიეფის სტილისტური გადაწყვეტა ჯაეახური პლასტიკისთვის დამახასიათებელ მარქაზიზებულ ნიშნებს ატარებს, რაც ელინდება გამოსახულებათა სიბრტყობრივ-გრაფიკულ შესრულებაში. მიუხედავად მაღალი რელიეფისა, ფიგურები სიბრტყობრივადაა მოცემული; სხეულები ერთიანი, ბლოკური ფორმებითაა გამოვლენილი. მათი სილუეტები ხაზგასმულად გეომეტრიზებული და ხისტია. გამოსახულებათა შებრტყელებული ზედაპირი ძირითადად სადაა, მხოლოდ მკირედაა გაცოცხლებული ხაშოსის ქვედა ნაწილის დრამირებით, რაც ერთმანეთისგან დაშორებული, ღრმად ნაჭრილი, პარალელური ხაზებით გადმოიცემა. ხაშოსის ამგვარი დამუშავება გეხდება X საუკუნის რელიეფების – აზაერეთის, დოლისყანის, აბიკეის, სხიერის კანკელის და სხვა გამოსახულებებზე. ასევე გრაფიკულად გადმოიცემა ხელის თითები, ქამრები და სხვა დეტალები. გრაფიკულ ხერხებთან ერთად რელიეფის დამუშავებისას გამოიყენება პარალელურ სიბრტყეთა ერთმანეთზე დაშრევა. ეს კარგად ნახს კელაე ხაშოსის ქვედა ბოლოს გადაწყვეტაში – კაბის წინა მხარე უფრო მოკლეა, ვიდრე უკანა, რომელიც ქტიტორთა ფეხების უკან გამოისახება. ე.ი. ფონიდან ზედა სიბრტყემდე ფორმები საფეხურებრივად ლაგდება სიბრტყობრივ პლანებად (კაბის უკანა კალთა ორი სმ-ის სიმაღლეზეა, შემდეგ მასზე იშრევა ერთ სმ-ზე ამოწეული ფეხები, მის ზემოთ კი – კაბის წინა კალთა – 1 სმ), რაც სიღრმის პირობით გადმოცემას ისახავს მიზნად. ამგვარი ხერხის გამოყენებაც ხშირია X საუკუნის რელიეფებში (მაგ., ფეტობანი, ბურნაშეთი).

რაც შეეხება სახეთა დამუშავებას (სურ. 4), ამაზე ძნელია საუბარი, რადგან თითქმის ყველა გამოსახულების სახის ნაკეთები ეკლესიის დაზიანებამდეც იყო ნამომკერეული. შედარებით უკეთ იყო შემორჩენილი ანგელოზის სახე – ოვალური, რბილი მოხაზულობისა. მისი ნაკეთებიდან დარჩენილი იყო დიდი, ნუშისებრი ფორმის ერთი თვალი. ასევე შემორჩენილი იყო ანგელოზის მარჯენიე მდგარი მამაკაცის (მკეცი) სახე. მისი ოვალური უფრო მოგრძო, მძიმე, უხეში ფორმისაა სწორი ცხვირითა და მტკიცედ მოკემული ბაგეებით. გრაფიკული ნაჭრითაა გამოვლენილი ანგელოზის თვალის და ქტიტორის ტუჩების მოხაზულობა. ამასთანავე, გამოყენებულია ცერად ნაკეთის ხერხიც, რაც შეინიშნება მკეცის სახეზე – წარბიდან თვალისკენ, ღაწვიდან – ცხვირისკენ, ქვედა ტუჩიდან – ნიკაპისკენ გადასვლის ადგილებში.

ამ რელიეფის შექმნისას ქვაზე კეთის სხედასხვა ხერხების – გრაფიკული ნაჭრა, ცერად ნაკეთა, სიბრტყეთა ერთმანეთზე დაშრევა – კომბინირებული გამოყენება სახასიათოა X საუკუნის ქართული პლასტიკისათვის.

X საუკუნის პალეოგრაფიას შეესაბამება რელიეფის წარწერის ღრმად ნაჭრილი, დიდი მრგვალოვანი, კიდურწერტილოვანი გრაფემები, რაც ამ ხანის ლაპიდარული წარწერებისთვის არის ნიშანდობლივი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ორჯალარის რელიეფი შეიძლება X საუკუნის მეორე ნახევრის ნაწარმოებად მივიჩნიოთ. ამ ეპოქის ახალი სტილისტური ძიებანი ორჯალარის რელიეფში გამოედინდა მხოლოდ ფიგურათა პროპორციებში სხვა მხრივ კი იგი X საუკუნის სკელპტურის ტრადიციულ ნიმუშებს შორის თავსდება.

ამჟამად ძნელია ორჯალარის რელიეფის თაუდაპირველი ადგილმდებარეობის დადგენა. საეარაუდოდ, იგი ამავე ადგილას მდგარი, დიდი ზომის, მნიშვნელოვანი ქართული ეკლესიის კუთვნილება უნდა ეოფილიყო.

დასასრულ, დაეძენთ, რომ ჯერ კიდევ არ არის შეუძლებელი ამ მეტად საინტერესო და გამორჩეული რელიეფის გადარჩენა – მისი ფრაგმენტების ეკლესიის ნანგრევებში მოძიება და ერთმანეთთან დაკავშირება, რაც მეტად საშური საქმეა.

Resume

Tamar Khundadze

Orjalari Relief with the Blessing of Historical Persons

In the vill. Orjalari (Javakheti, southern Georgia, Ninotsminda district), a large relief (190 x 96 cm.) was embodied in the north corner of the east façade of the 19th c. Armenian church erected on the medieval cemetery with the medieval enclosure. Due to the collapse of the corner (1990s), only of the relief was preserved in situ, while the fallen half was "buried" under the debris. The relief bears five frontal figures. Within the centred-symmetrical solution, noteworthy is more dense filling of the left part of the plaque – figures are a bit bigger, reaching the frame, while on the right part there a space between them and a little star is carved on this place. In the past, the relief was painted red with cinnabar. In the centre, there is a half-figure of the wingless Angel (its explanatory inscription mentions the image as an Angel), flanked by the donors with their hands outstretched towards it in prayer, while the donors at the edge – have their hands rested on the breast in prayer; as on the majority of the Georgian donor reliefs, historic persons have no nimbi, and, maybe, even no hats. Inscriptions are carved on the plain background, accompanying each figure. Only one is left from the names of the donors (his supplicatory inscription is also preserved) – "Mkhetsi", the name found elsewhere in southern Georgia; later on, a surname "Mkhetsisdze" was derived from this name. It is noteworthy, that figures immediately next to the Angel are holding the crosses of the same shape, as are usually given to St. Martyrs – this, most likely, should have been based on some historic event.

If a compositional scheme of blessing several persons arranged symmetrically is well known, especially in the Byzantine art, other iconographic traits are quite unusual. Firstly, Angel blessing, who, in donor compositions usually, acts as a mediator between the donor and the Lord. It seems likely that here, an Angel is identified with the Lord, based on the naming of an Angel as "Son of the Lord" in the narration of the Biblical miracle of Three infants (cp. Dan., 3, 92 and 3, 95); the same is confirmed by the evidence of hymnography. The Angel is depicted wingless, which is quite rare, although there are some examples in Georgian art (11th c. reliefs of wooden doors from Chukuli and, most probably, Jakhunderi). In terms of the artistic rendering, noteworthy is the large size of the figures (height – 86 cm.; larger images in the medieval Georgian sculpture are known only in the donor reliefs from Oshki – 143 cm. and Tbeti – 113 cm.). Due to their stylistic peculiarities – block-like, generalised forms (as well as palaeography), these images are typical of the 10th c. reliefs, although, their proportions are more correct, which makes it possible to ascribe Orjalari relief to the second half of the 10th c.



სურ. 2. ორჯალარი. რელიეფი დაზიანების შემდეგ. 1997 წ. ფოტო ნ. კახეიშვილისა



სურ. 3. ორჯალარი. რელიეფი დაზიანებამდე. 1986 წ.



სურ. 4. ორჯადარი. რელიეფი. ფრაგმენტი. 1986 წ.

ხახულის კარედის გარემოჭედილობა

გიორგი წებინაშვილის ინტერესთა სფეროში მოქცეული იყო ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემაც, როგორიცაა შუა საუკუნეების ქართული ორნამენტი. მართალია, მეცნიერს ამ საკითხისთვის სპეციალური გამოკვლევა არ მიუძღვნია, მაგრამ მის შესწავლაში მას, უდავოდ, დიდი წვლილი აქვს შეტანილი. თავის უუნდამენტურ ნაშრომში ქართული ჯელური ხელოვნების შესახებ იგი ცალკე თავადაც კი გამოყოფს ორნამენტს¹, სადაც მისი ხშირად გასაოცარი დეტალური აღწერისა და ანალიზის გარდა, მოცემულია მნიშვნელოვანი დახკენები იმის თაობაზე, თუ რა როლი განეკუთვნება ორნამენტს ამა თუ იმ ძეგლის დათარიღებისა და, რაც მთავარია, სახელოსნოების გამოყოფის საკითხში. გიორგი წებინაშვილის ნააზრევი ამ მიმართულებით საოცრად დიდ სტიმულს იძლევა ორნამენტის შემდგომი დრმა და მრავალმხრივი კვლევისთვის.

ხახულის კარედის გარემოჭედილობა (ხურ. 1.). ერთ-ერთი საინტერესო მაგალითია იმ ორნამენტული ხელოვნებისა, რომელსაც ასეთი გატაცებით ქმნიდნენ დეკორატიულობის შესანიშნავი გრძნობით დაჯილდოვებული ქართველი შემოქმედი ოსტატები.

როგორც ცნობილია, სახელგანთქმული ხახულის კარედი, რომლის შემქმნა დაკავშირებულია დაეით აღმაშენებლისა და მისი მემკვიდრის დემეტრე I სახელთან, XII საუკუნის პირველ ნახევარში დამზადებული იყო ღმრთისმშობლის მიწანქრული ხატისათვის. ეს ხატი, შესრულებული X საუკუნეში, შესაძლოა, დაეით კურაპალატმაც კი დაუკვეთა მის მიერვე აშენებული ხახულის ტაძრისათვის. შალვა ამირანაშვილიც და რუსუდან ეენიაც უიქრობენ, რომ ხახულშივე ღმრთისმშობლის ხატი წასვენებული იყო შესანახ კარედში, რომელიც, რ. ეენიას აზრით, ამავე ზომისა და მხოლოდ ვერცხლით უნდა ეოფილიყო მოჭედილი². ამ კარედის ძეგლი ნაშთი გელათში შესრულებული ტრიპტიქონის ფრთების გარეთა მორთულობად არის წარმოდგენილი.

ხახულის კარედის გარეთა და შიდა მოჭედილობა აშკარად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, თუმც მოიძებნება ერთი-ორი ისეთი ორნამენტული მოტივი, რომელიც მათ საერთო აქვს. განსხვავებულია ამ ნაწილთა კოლორისტული ეფექტიც. შიდა მოჭედილობის სუფთა ოქროსა და მოოქრული ვერცხლის დიდებულ ბრწყინვალებას უპირისპირდება გარეთა მორთულობის დაუფურავი ვერცხლის კეთილშობილური ტონი და მოოქრული ჯერების მოკრძალებული ციმციმი.

კარედის გარემოჭედილობაზე, ფრთების ორივე მხარეს, ერთნაირი ორნამენტულ-დეკორატიული კომპოზიციისაა წარმოდგენილი (ხურ2.). სასურათო არის ცენტრში მოცემულია საკმაოდ მოზრდილი ჯვარი, ხოლო დანარჩენ ზედაპირს განტოტეილი

¹ Г.Н. Чубинашвили, Грузинское церковное искусство, Тб., 1959, გვ. 536-571.

² შ. ამირანაშვილი, ხახულის კარედი, თბ., 1972, გვ. 2; რ. ეენია, ხახულის ღმრთისმშობლის ხატის კარედის მოჭედილობა, თბ., 1972, გვ. 28. ხახულის გარემოჭედილობის გამოსახულება იხილეთ: გ. წებინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა VIII-XVIII საუკუნეებისა, აღბოში, თბ., 1957, ტაბ. 146.

და შეფუთვითი ხეები ფარავს. მთლიანი გამოსახულების ფონი პუნსონირებულია. კომპოზიცია სამ სონად არის აგებული. ჯვარი შუა და ქვედა ნაწილშია მოთავსებული, ხეები კი სამივე სოლშია განფენილი, ქვემოდან შემოთ. ჯვარი გამოყოფილია როგორც სომებით, ასევე გლუვი მოოქრული სედაპირით. მას აქვს X-XI საუკუნეების მთელი რიგი საწინამძღვრო ჯვრებისათვის ტიპური ფორმა - წაგრძელებული ქვედა მკლავით, ოთხივე მკლავის ბოლოების გაზნეპილი ხაზით და მათი დაგვირგვინებით ცენტრში დიდი, ხოლო კუთხეებში პატარა მუდგლიონებით. ამ მხრივ მის პირდაპირ ანალოგიას ცაიშის საწინამძღვრო ჯვარი წარმოადგენს¹. იგი შესრულებულია ყურემ ცაიშელის დაკვეთით, X საუკუნეში და, უდავოდ, გამოდგება კიდევ ერთ დამატებით არგუმენტად ხახულის გარემოცუდილობის თარიღის დასახსნებლად.

ხახულის ჯვართან მიმართებაში ევრცხლში შესრულებული ხეების მსუბუქი ნახატი თითქოს ფონად აღიქმება და მეორე პლანზე გადადის. არადა, სინამდვილეში ეს არის ერთიანი კომპოზიცია, სადაც ცენტრი, მართალია, აქცენტირებულია. ხეები კი ამ აგების შემადგენელი ელემენტებია. ამ ხეების სხედასხვა ფორმის ფოთლები - გრძელცხვირა, დაკბილული, მსხლისებრი, პატარა, დიდი, ცალფა, სამ- და ხუთუკრა, „ორსართულიანი“ - ყველა შესრულებულია ერთი მანერით - კონტურული ხაზით შემოწერილი სადა სედაპირით, ყოველგვარი დამუშავების გარეშე. ასევეა გადმოცემული ღეროები და ხეების ტანი, თითქმის ერთნაირად და მხოლოდ სოგან უმნიშვნელოდ გაფართოებული. ამდენად, პირველი შეხედვით იქნება ერთიანი წმინდად შესრულებული თითქოს დაუნაწევრებელი ნახატი. მაგრამ დაკვირვებისას ნათელი ხდება, რომ აღნიშნული გამოსახულების კომპოზიციური აგება გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება. ხეთა ტანის ევრტიკალებს დიდი როლი განეკუთვნება ნახატის ორგანიზაციაში. მათი ევრტიკალები სიმეტრიულადაა განაწილებული ცენტრალური ღერძის მიმართ - ქვედა და შუა სონაში ამ ღერძის როდს ჯვარი ასრულებს, ზედა ნაწილში კი, ნახევარწრივ შემოწერილ არეზე ასეთი ცენტრი, მართალია, არ არის გამოყოფილი, მაგრამ იგულისხმება, ხეების დაშორიშორება კუთხეებიდან თანაბარსომიერად ხდება. ქვემოთ ხეები მკაცრი სიმეტრიის დაცვით თავისუფლად თავსდება სიმეტრეზე, ჯვრის ქვედა მკლავის აქეთ-იქით. ხეების ტანის სწორი ევრტიკალი და მის მიმართ თითქმის სარკისებრი სიმეტრიით გამოსახული შეფუთვითი ტოტები იმეორებს სემოადნიშნულ აგებას. ამ ხეების დაგვირგვინება ჯვრის მკლავების ქვეშ ხდება. ხეთა მეორე წყვილი ჯვრის მორიზონტალური მკლავების გასწვრივ მორწყნილ პატარა მონაკვეთზე იწყება და შემდეგ იშლება სემოთკენ, ნახევარწრიული თაღის ქესლის ხაზამდე. აქ უკვე ირდევია თვით ხეთა სიმეტრია, რაც გამოწვეულია მათი კიდევებისკენ მიწევით, თუმცა ამ მონაკვეთის მთლიანი აგება იმავე წესებს ემორჩილება, რაც ქვედა სოლის კომპოზიცია. მკირედ გადახრილია მარცხენა ხის ტანი, აღბათ, იმის გამო, რომ არ შეეჯახოს მის თავზე მოთავსებულ ხეს მესამე სონიდან. აქ კი უკვე მარჯვენა ხის ტანია ძლიერ გაღუნული და მიჰყვება რა თაღის კონფიგურაციას, გადახრილია იმ ხის კენწეროსკენ, რომლის ტანი, ფრთების წირთხლის ხაზის შესატყვისად, თითქმის სწორი ევრტიკალითაა გამოსახული. აქ იკერება მთელი კომპოზიციის წრე, რომელიც შესანიშნავად ეხმიანება თაღის ნახევარწრიულ მოყვანილობას. ქვედა ორი სოლისაგან განსხვავებით, მესამეში ხეებს შორის არე თავისუფალია, ღეროების ღინებას აქ არ ხელუბა არავითარი დაბრკოლება და ისინი ერთმანეთში გადაედინება, რის შედეგადაც შექმნილი ბადისმაგვარი ნახატი დინამიკური ხაზების მოძრავ გადახლართვას იძლევა.

¹ Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 612.

თითოეული სონის ორნამენტული ნახატი თითქოს დასრულებული და თავისთავში ნაკეტილია. ფოთლების მიმართულება, ძირითადად, სვედმართულია. მაგრამ სოფჯერ ცალკეული მათგანი, სოგი სიდიდითაც გამორჩეული, ქვემოთ არის მიმართული, თითქოს აბრუნებს ამ სესწრაფეას და თავისთავში კეტავს ნახატს. მეორე მხრივ, თითოეული ორნამენტული ნაეში უკავშირდება ერთმანეთს მისგან განშტოებული სვედმართული და ქვემოთ ნაშოშვებული ფოთლების მიმართულებით. ამგვარად, იქმნება ერთიანი „მოძრაეი“, „გაცოცხლებული“ სვედაპირი, რომლის ნახატი აგებულია კლასიკური პრინციპის გამოყენებით, სადაც მოდიანობა მიღწეულია დამოუკიდებელი ნაწილების შერწყმით. ცენტრისკენ ნათლად გამოხატული სწრაფეა და სიმეტრიული აგება ხელს უწყობს თავისუფლად მიმოზნეული ფოთლებისა და განუზილი ღეროების მოწესრიგებას. და მიუხედავად იმისა, რომ ორნამენტი მთელ სვედაპირზეა მოდებული, კომპოზიცია არ ტოვებს გადატვირთულობის შთაბეჭდილებას, ალბათ, იმიტომაც, რომ ფონი „სუნთქავს“, ღეროები და ფოთლები არ არის გართულებული დამატებითი ელემენტებით, მათი დამუშავება და თეით ხეების ტანისაც კი ერთნაირად წმინდა ხაზით ხდება. იქმნება მსუბუქი ნახატი, სადაც მრავალფეროვანი ფოთლები ფურცლების სხედასხვა ვარიაციებით, მოქნილი, ძირითადად, მომრგვალებისკენ მიდრეკილი ღეროები ერთიან ღინებაში, ერთიან რიტმში არიან ჩართულნი. ცალკეულ აქცენტად არ აღიქმებიან ის დიდი სონის მრავალჯერა ფოთლებიც კი, რომლებიც ხეებს აგვირგეინებენ. ხახულის ამ კომპოზიციის მკვნარეულობა, შეიძლება ითქვას, რომ უფრო „ნატურალისტურად“ აღიქმება. იგი უფრო უახლოვდება ბუნებრივ ფორმებს. მაგრამ აქ უკვე მეტ-ნაკლებად ელინდება ის ნიშნები, რაც ორნამენტის პირობითობისათვის არის დამახასიათებელი. ეს არის, პირველ რიგში, ორნამენტის განმეორებადობა, ე.ი. „რაპორტი“. აქ, მართალია, ერთნაირი მოტივის - განტოტვილი და გაფურჩქენილი ხის განმეორებასთან გეაქვს საქმე. მაგრამ კომპოზიციის სონების მიხედვით ხეათა შორის განსხვავება „რაპორტისათვის“ დასაშვებზე, შესაძლია, მეტიც იყოს. არის აქ აგრეთვე ბუნებრივი ფორმების მეტ-ნაკლები გამარტივება და სტილიზაცია. აღნიშვნის ღირსია ის გეომეტრიული ფორმები წრეებისა და ოვალების სახით, რომლებიც მართალია, ძალიან დელიკატურად, შეეყვანილია ამ მკვნარეულ მოტივში. ეს ფორმები უფრო მწკობრად გამოიკვეთა აგების ქვედა სონაში. აქ ხის ქვედა ნაწილში ღეროები შემოწერენ ორ-ორ დიდ კონცენტრულ წრეს, მასში ნაწერილი ოთხ-ოთხი მომცრო წრით, რომლებიც სხედასხვა ტიპის ფოთლებს შეიცავს. დიდი წრეების განშტოებად გვევლინება წრეთა მომდევნო წეილები, ხოლო ხის დამაგვირგეინებელ ნაწილში, კენწეროს ორივე მხარეს ღეროთა მოქნილი ხაზები შემოწერს ორ დიდ წრეს ფოთლების შემცველი ოთხი პატარა ნაწერილი წრით. ხის ტანის შუა და სვედა ნაწილში ღეროები ქმნიან ურთირთგადამკვეთ ორ ოვალს, რომლისგანაც ერთი მოგრძოა, ხოლო მეორე - უფრო პატარა და განში გასული. ქვედა ნაწილში მოთავსებული წრეები თავისი ზომებით კომპოზიციის მყარ საძირკელად იკითხება. აგების სვედა ნაწილებში ფორმების გეომეტრიულობა სუსტდება - მეორე სონაში ფოთლიანი წრეები აქა-იქ კელაე ნნდება, მაგრამ ოვალური ფორმა, უკვე დაშლილი, უფრო ღეროების მოქნილ და ურთირთგადამკვეთ ტოტებად აღიქმება. სვედა სონაში კი ეს ფორმები სულაც აღარ იკითხება. ყოველივე აქედან გამომდინარე, ეფიქრობ, რომ ხახულის ეს ორნამენტი, მიუხედავად მისი ნატურალისტური ტიპისადმი მიდრეკილებისა, მაინც უნდა წაითვადოს ნატურალისტურ-პირობით ტიპად. და თუ მივყევით მ.კაგანის მსჯელობას ორნამენტის ემოციური აღქმის შესახებ⁴, შეიძლება ხახულის

⁴ М. Каган, О прикладном искусстве, Ленинград., 1961, гл. 96.

ეს ორნამენტი დაეახასიათოთ როგორც უფრო ცოცხალი, დენადი, მომრგვალებულ ხაზებზე აგებული რიტმით.

ხახულის გარეშა კარების ორნამენტაცია უნიკალურია. უშუალო პარალელები მას არ გააჩნია. ამიტომაც მისი შესრულების დროის განსაზღვრა რთულდება. მაგრამ მაინც შეიძლება დავეთანხმოთ შ. ამირანაშვილსაც და რ. ექნასაც ამ მოჭედილობის X საუკუნით დათარიღებაში. ამის საფუძველს იძლევა ჯერის ფორმა, რომლის უშუალო პარალელს X საუკუნის ცაიშის საწინამძღურო ჯვარი წარმოადგენს, აგრეთვე ცალკეული ფოთლების მოყვანილობა და შესრულების მანერა, რომელიც დიდ სიახლოვეს ამქალაქებს X-XI საუკუნეების მსგავს მოტივებთან¹ და, ბოლოს, კარედის ამ ნაწილების მიმართება ღმრთისმშობლის ცენტრალურ მინაჩქრიან ხატთან, რომლის ფრაგმენტები სწორედ რომ X საუკუნეს მიეკუთვნება. ხახულისმაგვარი ფოთლები - სამკურა, დაკბილული, წაგრძელებული ცხვირით, შესრულებული წმინდა კონტურით შემოვლებული სადა სედაპირით, მართლაც, გვხვდება აღნიშნული პერიოდის არაერთ ძეგლზე (მაგ., მღვიმევის, წალენჯიხის, იენაშის მაცხოვრის ხატებზე - ეველა X საუკუნის, ხობის წმ. გიორგის ხატზე - XI საუკუნის დასაწყ., უშგულის ღმრთისმშობლის ხატზე), ხოლო შემოქმედის „იერუსალიმის შესვლის“ ფირფიტაზე წარმოდგენილია ისეთივე „ორსართულიანი“ მცენარე, ღერძით შეურთებული ნაწილებით, რომელიც ხახულის კარედის გარემოჭედილობაშია გამოხატული² (სურ. 3,4,5). მსგავსი მოტივები გვხვდება თამარ მეფის ჯერის ბუდეზეც³ ხობიდან - იგი XII-XIII საუკუნეებს განეკუთვნება - ფოთლის ცალკეული ფურცლების იგივე ფორმა. ორნამენტის იგივე გლუვი სედაპირები, გამოყოფილი სვედის ფონზე⁴. სხვა მაგალითების დასახელებაც შეიძლება, მაგრამ ეველა ამ შემთხვევაში ეს ორნამენტული მოტივები სრულიად განსხვავებულ კომპოზიციურ-რიტმულ აგებაშია ჩართული.

ხახულის აღნიშნული ორნამენტაციისათვის კატეგორიულად მიუღებელია, იქმი ახრით, ის პარალელი, რომელიც შ. ამირანაშვილის მიერ იყო შემოთავაზებული. მეცნიერის ახრით, ხახულის ეს „სვედით მოხატული დეკორი... შესრულების წესით და სტილით მეტად ენათესავება დავით კურაპალატის ჯერის სურგის დეკორს“⁵ (სურ. 6). სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ ხახულის გარემოჭედილობის ორნამენტი არა სვედით, არამედ მეტად დაბალი რელიეფითაა შესრულებული. დავით კურაპალატის ჯერის სურგთან ხახულის შემოხსენებული ორნამენტის მსგავსება მხოლოდ იმაში გამოიხატება, რომ იქაც დაუმუშავებელი ფოთლების კონტურით შემოწერილი გლუვი სედაპირია და გრავირებული ორნამენტი არ უპირისპირდება ფონს. სხვათა შორის, იგი არაფრით აგავს ხახულის ორნამენტს. როგორც გ. ნუბინაშვილი აღნიშნავს, ცალკეული ორნამენტული ელემენტები ნატურალისტურს არაფერს შეიცავს, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს უნდა მოგვაგონებდეს რაღაც მცენარულ წარმონაქმნს⁶. ხახულის ორნამენტი (სურ. 1), პირიქით, მკაფიოდ გამოხატული მცენარეული მოტივია, თანაც აშკარა სწრაფით ნატურალისტურისაკენ. ჯერის სურგის ორნამენტი კი გეომეტრიულისკენ იხრება, მისი ფოთოლს მიმსგავსებული

¹ ორნამენტის ცალკეული მოტივების სიახლოვეს X-XI საუკუნის ქართულ ჭედურ ძეგლებთან აღნიშნავს რ. ექნა - იხ. რ. ექნა, დასახ. ნაშრ., გვ. 27-28.

² Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, ფ. 76, 77, 80, 81, 84, 27, 207; გ. ნუბინაშვილი, აღბოძი, თბ., 1957, ტაბ. 46, 118. არქიტექტურული ორნამენტიდან შეიძლება დაეახასიათოთ, მაგალითად, კუპერდოს (964 წ.) ორნამენტული მოტივები - იხ. Р. Шмерлинг, Грузинский архитектурный орнамент, Тб., 1954, გვ. 35 (ტაბულები შეადგინა ა. კრავენკომ).

³ Jewellery and Metalwork in the Museum of Georgia, Leningrad, 1986, N 180, 181.

⁴ შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 3.

⁵ Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 163-164; აღბოძი, ტაბ. 6.

ელემენტი, წერტილით ნაჭდევული, უფრო გეომეტრიულ ფორმად აღიქმება. ამას ემატება კიდევ ერთნაირი ელემენტების თანაბარსომიერი ასხმა და ორნამენტის მკაცრ ნარჩოვებში მოქცევა. ხახულსზე ფოთლების მრავალფეროვნება და ღეროების მოქნილობა აცოცხლებს ორნამენტს, რომელიც ლაღად და თავისუფლად ეფინება მთელ სუდაპირს. ამგვარად, მოუხედავად იმისა, რომ ორივე ნაწარმოები ერთსა და იმავე დროს, კერძოდ, X საუკუნეს მიეკუთვნება და, შესაძლოა, ხახულის კარედის მოჭედულობაც იმავე დავით კურაპალატის დაკვეთა იყოს, ისინი სხეადასხვა ტიპის დეკორის ნიმუშებად უნდა ჩაითვალოს.

ხახულის კარედის გარემოჭედულობის ცალკეული მოტივები შეიძლება უფრო ძველ პერიოდსაც დაეუკავშიროთ. ასე მაგ., ფოთლის მსხლისებრი ფორმა საკმაოდ ხშირად გვხვდება ბერძნულ-რომაულ ორნამენტიკაში და თუ ა. რიგლს დაეუჯერებთ, ლოტოსიდან უნდა იყოს წამოსული¹⁰. ამ ნიმუშების ფოთლებთან შედარებით ხახულის ეს ორნამენტული მოტივი უფრო სტილიზებული და პირობითი ჩანს. ასევე ძველი ხანის ძეგლებს უკავშირდება, უფრო, ალბათ, იდეურად, ეიღრე გამოსახვის საშუალებებით, ხახულის შეფოთილილი ხის მოტივი, რომელიც გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს სხეადასხვა მსოფლგანცდით წარმონეხილ ხეებთან სიმეტრიული განშტოებებით - ასე მაგ., სასანური დროის ტაკ-ი-ბოსტანის, ეტრუსკული და რომაული კაპიტელების აღნიშნული მოტივი, „იდეალური ხე“ კაროლინგური პერიოდის ესპანურ მინიატურაში¹¹. VII საუკუნის ძეგლებიდან ხახულის ამ მოტივს გარკვეულად ეხმიანება ორი კოპტური ძეგლის ფირფიტაზე გამოსახული განტოტვილი ხე თხელი ტანით¹². მაგრამ ორივე შემთხვევაში, აგების სტატიკურობის თუ მეტი დინამიკურობის პირობებში, უფრო იგრძნობა მკაცრი რიტმი და გაცილებით მეტი სიუხეშე და „სიმძიმე“ შესრულების მხრივ. მეტი მოქნილობითა და სიმსუბუქით, შესაძლოა, ზოგი ფოთლის მეტ-ნაკლები მიმსგავსებით და, ბოლოს, აზრობრივი დატვირთვით ხახულის ხე ეხმიანება VI საუკუნის ბიზანტიურ ნიმუშებსაც, სადაც სიცოცხლის ხეა წარმოდგენილი - იგი გამოსახულია შეფოთილილი ტოტების განშლით და ღეროების მიერ შექმნილი გახსნილი წრეებით, რომლებშიაც ნაწერილია ფოთლები, ყურძნის მტევნები, ფრინველები და ცხოველები (მაგ., ეპისკოპოს მაქსიმიანის სპილოს ძეგლის კათედრა რავენაში, სან ვიტალეს პრესბიტერიუმის სამხრეთი თაღის მოზაიკურ მოხატულობაში), ან კიდევ, სადაც ეს მოტივი ჯვართანაა გამოსახული, ან სულაც აყვავებული ჯერის სახეს იღებს (არქიეოლტის მხატვრობის ფრაგმენტი კონსტანტინოპოლის აია სოფიიდან, მარმარილოს დეკორატიული პანო რავენის სან აპოლინარე ნუოვოდან)¹³. საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო, რომ იმავე რავენაში, სან აპოლინარე ინ კლასეს მარჯვენა ნაეში დაცულია ეპისკოპოს თეოდორეს სარკოფაგი (VI საუკ.), სადაც ანალოგიური კომპოზიცია გამოსახავს ხეებს (და არა ერთ ხეს), თანაც მთელი ტანით, იმავე სიმეტრიის დაცვით ცენტრალური ხრიშმის მიმართ, რაც ხახულის ზოგად კომპოზიციურ პრინციპსაც წარმოადგენს¹⁴. მაგრამ მთლიანობაში ისიც დიდადაა განსხეაეებული ხახულის მოტივისაგან.

ხის გამოსახულება, ოღონდ როგორც სიცოცხლის ხის აღმნიშვნელი, ქართულ ძეგლებზეც გვხვდება. ბიჭვინტის მოზაიკაში გამოსახულ პაღმაზე (V საუკ.) რომ არაფერი ვთქვათ, XI საუკუნის სეპტიცხოელის სკულპტურულ დეკორში

¹⁰ A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, სურ. 46, 51, 52, 82, 88; A. Hamlin, *A History of Ornament*, New York, 1973, ტაბ. XI, სურ. 12.

¹¹ A. Riegl, *op.cit.*, გვ. 299-300, 320, სურ. 162, 176; A. Hamlin, *op.cit.*, გვ. 130, სურ. 160; ტაბ. IX, სურ. 14.

¹² *Искусство Византии в собраниях СССР*, ტ. 1, М., 1977, სურ. 315a, b.

¹³ A. Hamlin, *op.cit.*, სურ. 237, ტაბ. XIII²; G. Bovini, *Ravenna. Ville d'art*, Ravenna, 1970, გვ. 43, 85, 126 (1).

¹⁴ G. Bovini, *op.cit.*, გვ. 157 (1).

წარმოდგენილია სიციცხლის ხე, მოცემული ეაზის სახით¹⁵. ხახულის ხეებთან, უფიქრობ, მას აერთიანებს ის, რომ ისიც უფრო ნატურალისტური ტიპისა არის. ი. ფლეშინგი, რომელიც გამოიყოფს „სიციცხლის ხის“ გამოსახულებებს ქართულ ხელოვნებაში, სეკტიცხოელის ამ მოტივს მიაკუთვნებს იმ ტიპს, რომელიც წარმოადგენს „სიციცხლის ხეს“ როგორც ბუნებრივ ხეებს¹⁶. აქ მათი მსგავსება მთავერდება - არც შესრულების მანერა, სტილი, არცერთი ფოთოლიც კი არ მიახლოებს მათ სიახლოვეს.

ამგვარად, შემომოტანილი ნიმუშები არ გამოდგება ხახულის გარემოტყედილობის კომპოზიციის უშუალო პარადულად. და მაინც, რაღაც ანალოგიების ძიებაში ჩემს მეხსიერებაში ამოტივტივდა რომის სანტა კოსტანცას (სურ. 7) კამარის მოზაიკა (IV საუკ.)¹⁷. პირველ რიგში, ზოგადი შთაბეჭდილებით. თუმცა, არის კიდევ არაერთი ისეთი ნიმუში, რომელიც ხახულის აღნიშნულ გამოსახულებასთან დაკავშირებით ექვლაზე მეტად მას მოგვაგონებს. ეს არის მსგავსი სიწმინდით შესრულებული შუფოთლილი ხეებისა და ტოტების დენადი რიტმი, აგებული მომრგვალებულ ხაზებზე. ეს არის ღეროების ერთმანეთში გადაღინება და მათი განშტოება პატარა და ზოგჯერ დიდ ნახევარწრეებად. ეს არის სამეურა ფოთლების ფორმა, თხელტანიანი ხეების გამოსახულება კედლებში, ამ ხეების გადმოხრაც კი ცენტრისაკენ, ნახატის საოცარი სიმსუბუქე და ბოლოს, სიმბოლური დატვირთვა - სამოთხის ბაღი, ისევე, როგორც ეს ხახულის გარემოტყედილობაზე გვაქვს. გამოსახვა მსგავსი სამოთხისა არაერთ რომაულ ძეგლში გვხვდება, მაგრამ ასეთი სიახლოვე ხახულის კომპოზიციასთან არც ერთს არა აქვს. რა თქმა უნდა, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის განსხვავებებიც, რომლებიც მათ შორის არის. მართალია, რომის ღეროში გამოყენებული სამეურა ფოთლები ერთგვაროვანია, მაგრამ ისინი ნატურალური ეაზის ფოთოლს ძალიან გვაგონებს. ხახულის მრავალფეროვანი ფოთლები, მათ შორის სამეურაც, უფრო სტილიზებული და პირობითია, ისევე, როგორც მოქნილი ღეროები, რომლებიც აქ, ხახულში ბუნებრივ განმლაზე მეტად გარკვეული ორნამენტული ნახატის შექმნას ემსახურებიან. რომის ორნამენტის აგებაში თითქოს მეტია თავისუფლება, მასში ნართელი საკმაოდ „რეალისტური“ ეურძნის მტევნები, ნიტები და ხესე ამძერადი, მოძრავი ადამიანების ფიგურები აშკარად აცოცხლებს მას. ხახულის კომპოზიცია ამ მხრივ უფრო თავშეკეცებულია და სიბრტყის სხვა ორგანიზაციას გეთაყვს, სადაც უფრო მეტად თავს იხეხს შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ამ შემთხვევაში იგი ცენტრალურ ღერძზე აგებულ სიმეტრიულ წონასწორობას ეძიება. თუმცა არ შეიძლება არ აღინიშნოს ისიც, რომ აქ, უდავოდ, გარკვეულწილად შესწარმონებულია ნატურით ნაკარნახევი თავისუფლება.

ხახულის გარემოტყედილობის კომპოზიცია (სურ. 1) დიდ ინტერესს წარმოადგენს თავისი სიმბოლიკითაც. აქ გამოსახული ხეები - ექვს-ექვსი თითო ფრთაზე, სულ თორმეტი¹⁸, სამოთხის ხეებია, რომელთა შუაში აღიმართება სიციცხლის ხე

¹⁵ ნ. ალადაშვილი, მცხეთის XI საუკუნის სეკტიცხოელის ტაძრის სკულპტურული დეკორი და მისი თეოლოგიური პროგრამა. დოგოხო, I, 2003, გვ. 29. როგორც ავტორი აღნიშნავს, სიციცხლის ხის ეაზის სახით წარმოდგენა საესებით ბუნებრივია საქართველოსთვის, სადაც ეაზი და მისი ნაყოფი უძველესი ხანიდან გაერთელებული მოტივი იყო. ანალოგიურად სიციცხლის ხისა, იგი უკავშირებს ეაზს ხსნის სიმბოლიკას.

¹⁶ I. Flemming, Der Lebensbaum in der georgischen Kunst und sein verhältnis zu Byzanz und zu einigen byzantinischen Einflussgebieten. თბილისის შრომის წითელი ღროშის ორდენოსანი სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, 162, 1975, გვ. 91, 95, სურ. 1.

¹⁷ A. Hamlin, op.cit., გვ. 202, 203, სურ. 215; W. Oakeshott, Die Mosaiken von Rom, Leipzig, 1967, N 38.

¹⁸ შესახლოა, ეს რიცხვი უკავშირდებოდას აგრეთვე სიციცხლის ხეს, რომელსაც თორმეტი ნაყოფი მოაქვს (იოანეს გამოცხადება, 22, 2).

ჯერის სახით. შესაქმნის წიგნში ეკითხულობთ: „და დახერგა ღმერთმან სამოთხე ედემს აღმოსავალით. და აღმოაცენა ღმერთმან მერმეცა ქუეყანისაგან ეოველი ხე და ხე ცხორებისა საშუაღ სამოთხისა და ხე გამომრწყელი ცნობასა კეთილისა და ბოროტისასა“¹⁹. ე.ი. ღმერთმა სამოთხის შუაში დანერგა სიცოცხლის ხე სხვა ხეებთან ერთად. სამოთხის ცენტრში იყო აღმართული აგრეთვე იესოს ჯვარცმის ხე, იქ, სადაც იყო დაკრძალული ადამი და სადაც დაიდგა გოლგოთას ჯვარი²⁰. ამდენად, ბუნებრივად ჩანს სიცოცხლის ხის დაკავშირება ჯვართან. სამოთხის შუაში მდგარი სიცოცხლის ხე განიხილება როგორც წინასახე ხსნის ჯვრისა, რომელიც გოლგოთასე აღიმართა²¹. ნიშანდობლივია, რომ სიცოცხლის ხის ტიპოლოგიაში მეცნიერები საგანგებოდ გამოჰყოფენ იმ სახეობას, სადაც იგი ჯერის გამოსახულებად არის წარმოდგენილი²². სიცოცხლის ხის ასეთი გამოსახვა ადრიდანეუ დამკვიდრდა ქრისტიანულ ხელოვნებაში, კერძოდ, თუ IV საუკუნიდან არა, V საუკუნეში უკვე ნამდვილად გვხვდება და გვხვდება იმ სახითაც რომელიც ჩვენს ინტერესს იწვევს, კერძოდ, სამოთხის სხვა ხეებს შორის - მაგ. ღანგობარდულ რელიეფურ ფილაზე ჩივიდალედან. ან კათედრის ფრაგმენტზე (IX საუკ.) რომის სანტა საბინადან²³. ხახულის იკონოგრაფიული სქემა სწორედ იმ ვარიანტს განეკუთვნება, სადაც სამოთხის ხეებს შორის არის წარმომჩენილი ჯვარი, ჯვარი, როგორც ნიშანი ხსნისა და გადარჩენისა. ეს ნაწარმოები მით უფრო კანონზომიერია, რომ უკავშირდება ხახულის კარულის ცენტრალურ გამოსახულებას - მაეედრებული ტიპის ღმრთისმშობელს, რომელიც ქრისტეს მიმართავს, რათა მან იხსნას კაცობრიობა. ნიშანდობლივია, რომ ხსნისა და გადარჩენის თემა „ახალ“ ხახულის კარედშიც დომინირებს. მთავარი აქცენტები ცენტრალურ არეზე ეყრდნობა - ესაა დიდი ზომის მაეედრებული ღმრთისმშობელი და მის თავზე, თაღის ქვეშ ასევე გამოსახულ ადგილას ეედრების სკვანა გამოსახული (იგი შედგენილია სამი განკალკელებული ფირფიტისაგან). და ეოველივე ეს მოცემულია სამოთხის ფონზე რომელსაც განასახიერებს მთელ სედაპირზე მოფენილი ფოთლოვანი ორნამენტი. საფიქრებელია, რომ ეს ორნამენტული დეკორი სემოაღნიშნული გარემოტყედილობის სიმბოლიკით იყო შთაგონებული - აქაც წარმონდა სამოთხის ბაღი, მაგრამ უკვე სხვაგვარად, სხვა მიდგომით შესრულებული. თუმც აქაც ღეროების დინებით შექმნილ წრეებში მოთავსებული ფოთლოვანი ორნამენტი დენადი და დახეწილია ისევე მომრგვალებულ ხაზთა რიტმზეა აგებული და დიდ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. ასე რომ, ხახულის ადრინდელმა და მომდევნო ოსტატებმა ისრუხეს იმაზეც, რომ იდეურადაც შეეერთა და გაემთლიანებინათ ეს ბრწყინვალე პარმონიული ანსამბლი. და ისევე, თუ ამ გარეთა ფრთების კომპოზიციას დაეებრუნდებით. კიდევ ერთ მნიშვნელოვან სიმბოლურ ნიშანზე გაეკეთებული აქცენტს. ჯერ კიდევ არქაულ პერიოდში „ჯვარი იყო სამყაროს სახე, რომელიც მიუთითებდა მის ცენტრზე“²⁴. და თუ გაეისიარებთ იმ ასრს, რომ სიცოცხლის ხე წინასახეა აგრეთვე სამყაროს ცენტრში მოთავსებული ხსნის ჯვრისა²⁵ და მასზე გადატანილია ფუნქცია და თვისებები სიცოცხლის ხისა, როგორც კოსმიური ნათებისა და ხიდილისა²⁶, მაშინ

¹⁹ წიგნი ქუელისა აღთქემისანი, ნაკვეთი I. შესაქმნისაი გამოსილეათათ, თბ., 1989, გვ. 66-67.

²⁰ Aug. Wünsche, Die Sagen von Lebensbaum und Lebenswasser altorientalische Mythen. Ex Oriente Lux, B. I. Leipzig, 1905, გვ. 39.

²¹ Lexikon der christlichen Ikonographie, I, Rom - Freiburg - Basel - Wien, 1994, გვ. 260.

²² Aug. Wünsche, op.cit., გვ. 23; I. Flemming, op.cit., გვ. 95; Lexikon... , გვ. 262.

²³ Lexikon... , გვ. 262-263.

²⁴ მ. ხიდაშელი, რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, თბ., 2005, გვ. 266.

²⁵ Lexikon... , გვ. 260.

²⁶ I. Flemming, op.cit., გვ. 95.

ხახულის ხსნის ჯვარი სწორედ ასეთ სიმბოლურ დატვირთვასაც იძენს. ეს ჯვარი საკმაოდ დიდია და ოქროში მოვარაუებული, ნათებითაც აღნიშნული. ეს ის ჯვარია, რომელიც სიციცხლისა და ძლიერების გამომსახველია²⁷.

ამგვარად, ხახულის კარედის გარემოჭედილობა გამორჩეული ნაწარმოებია როგორც იკონოგრაფიული სქემით, ასევე მხატვრული გადაწყვეტით. მისი უნიკალურობა იმაშიც გამოიხატა, რომ ასეთი გამოსახულება არც იმდროინდელ, არც შემდგომ ჯელურ ხელოვნებაში არ ყოფილა წარმოდგენილი. შესაძლოა, რაღაც ასოციაციები ბრინჯაოს ერთ-ერთ სასაზღვრო თეფშთანაც გაინდეს, მსხლისებრი მოყვანილობის ფოთოლიც მსგავსი იყოს²⁸, მაგრამ მაინც ყველაზე მეტად ხახულის გარემოჭედილობა რომაულ სანტა კოსტანცას ზემოაღნიშნულ დეკორს მოგვაგონებს. და, ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ ხახულის ეს ორნამენტაცია ტაო-კლარჯეთში იყო შესრულებული, იქ, სადაც გარკვეული ელინისტური რემინისცენციები აღინიშნება ხელოვნების სხვა დარგებშიც. დაეით კაკაბაძე თელოს, რომ ორნამენტული სახე „შეიძლება ერთნაირი იყოს ერთ და იმავე დროს, ან სხვადასხვა დროს დამოუკიდებელი, უგაელენოთ“²⁹. მე მიმაჩნია, რომ ეს კიდევ ორნამენტული მოტივების თვისებით და მემკვიდრეობით უნდა აიხსნებოდეს. მაგრამ დ. კაკაბაძე გარკვეულ გაელენებსაც უშვებს, ოღონდ იმ შემთხვევაში მხოლოდ, თუ აღგილობრივ არსებობს მსადაფონა მის მისაღებად³⁰. ასეთი მსაობა კი ტაო-კლარჯეთის ხელოვნებაში, უთუოდ, შეინიშნება. მაგრამ ამ რემინისცენციებს მხოლოდ თავისებური ელფერი შეაქვს ქართული ოსტატების მიერ შემოქმედებითად განცდილ მხატვრულ კმნილბებში. ამით აიხსნება, ალბათ, ხახულის გარემოჭედილობის გამორჩეულობაც. ამ ნაწარმოების ქართულმა ოქრომჭედელმა, გამოიყენა რა ძველი და ახალი ელემენტები სქემისა თუ ორნამენტული მოტივისა, დაუმორჩილა ისინი შუა საუკუნეების დეკორატიული აგების პრინციპებს და შექმნა სრულიად განუმეორებელი ორნამენტული მორთულობა, რომელსაც პარალელი არ გააჩნია.

Resume

Leila Khuskivadze

The Chasing of the Outside of the Khakhuli Triptych

The chasing of the outsides of the folds of the Khakhuli triptych is the only survived parts of triptych executed in 10th century for of the enamel icon of the same period. These silver plates with the same images on the both folds are rendered in low relief. Relatively large gilded silver cross in the center of the composition emphasizes the main concept and artistic arrangement. The cross is surrounded by trees with various forms of leafs (ungilded silver) on punched surface. The cross here represents the tree of the life standing between the trees of paradise. The tree of the life is a prototype of Golgotha cross and therefore of the cross of salvation which occupies the center of the universe. The cross, as a symbol of salvation, links to the central icon of the praying Virgin.

²⁷ დ. კაკაბაძე, ქართული ორნამენტის გენეზისი, თბ., 2003, გვ. 36.

²⁸ დ. კაკაბაძე, დასახ. ნაშრომი, ნახ. 252 გვერდზე.

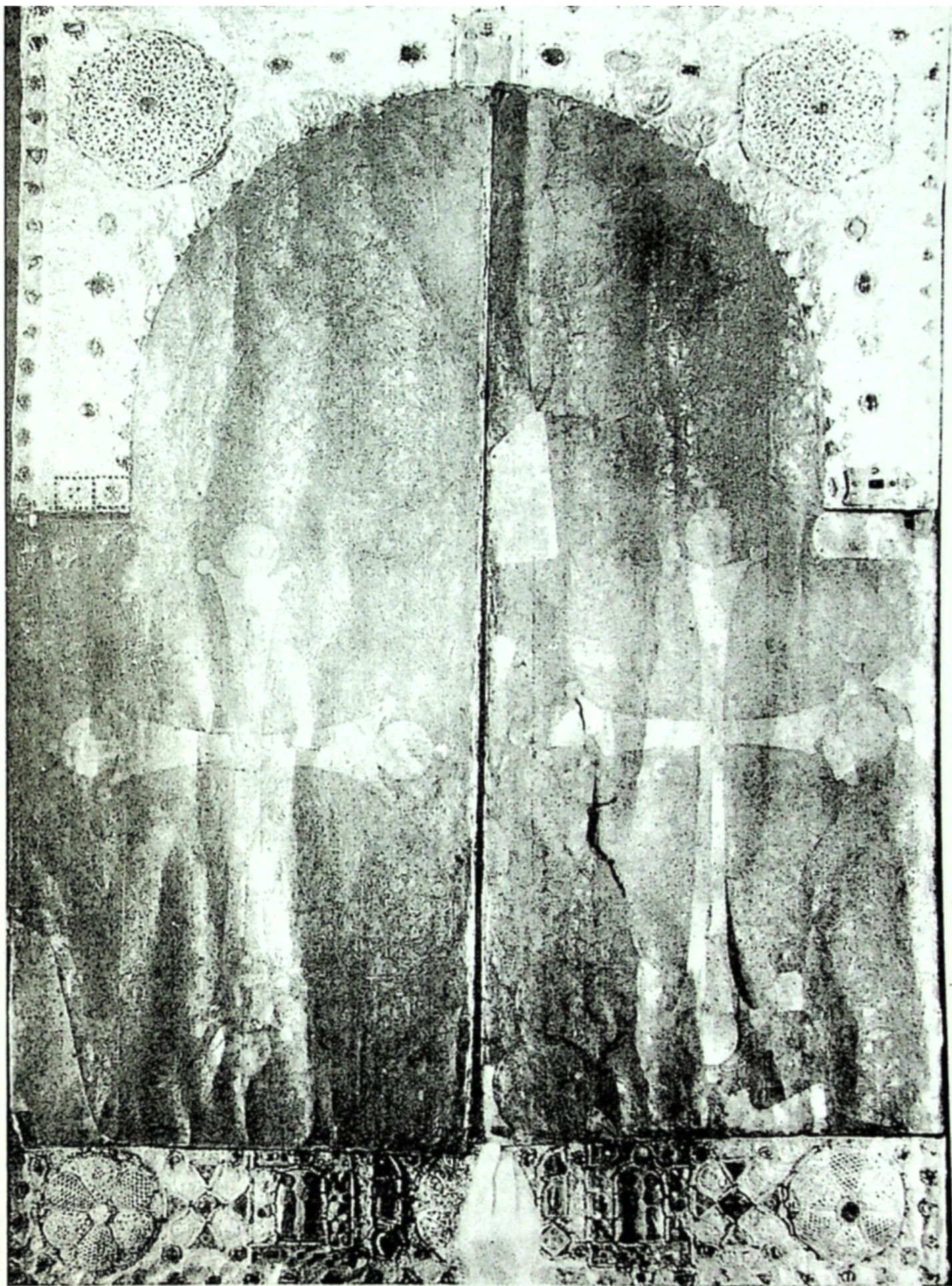
²⁹ დ. კაკაბაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 18.

³⁰ იქვე.

Khakhuli cross has a typical form of processional crosses of the 10th and 11th centuries with its large rounded medallions at each end and the sharp corners at each rounded off.

The ornamental motifs as well as the way of rendering through plain surface outlined by pure contours have much in common with 10th-11th cc. Georgian chasing works. But in whole the Khakhuli ornamentation does not have parallels. The vault mosaics of St. Costanza in Rome (4th c.) come to mind as a remote association. First of all the resemblance is in ornamental motifs, covering the whole surface and in slight and refined pattern. The Khakhuli ornament tends towards naturalization as well, but at the same time conventionalized character is still kept. It can be defined as conventionalized-natural type, which submits to medieval principles of decorative layout.

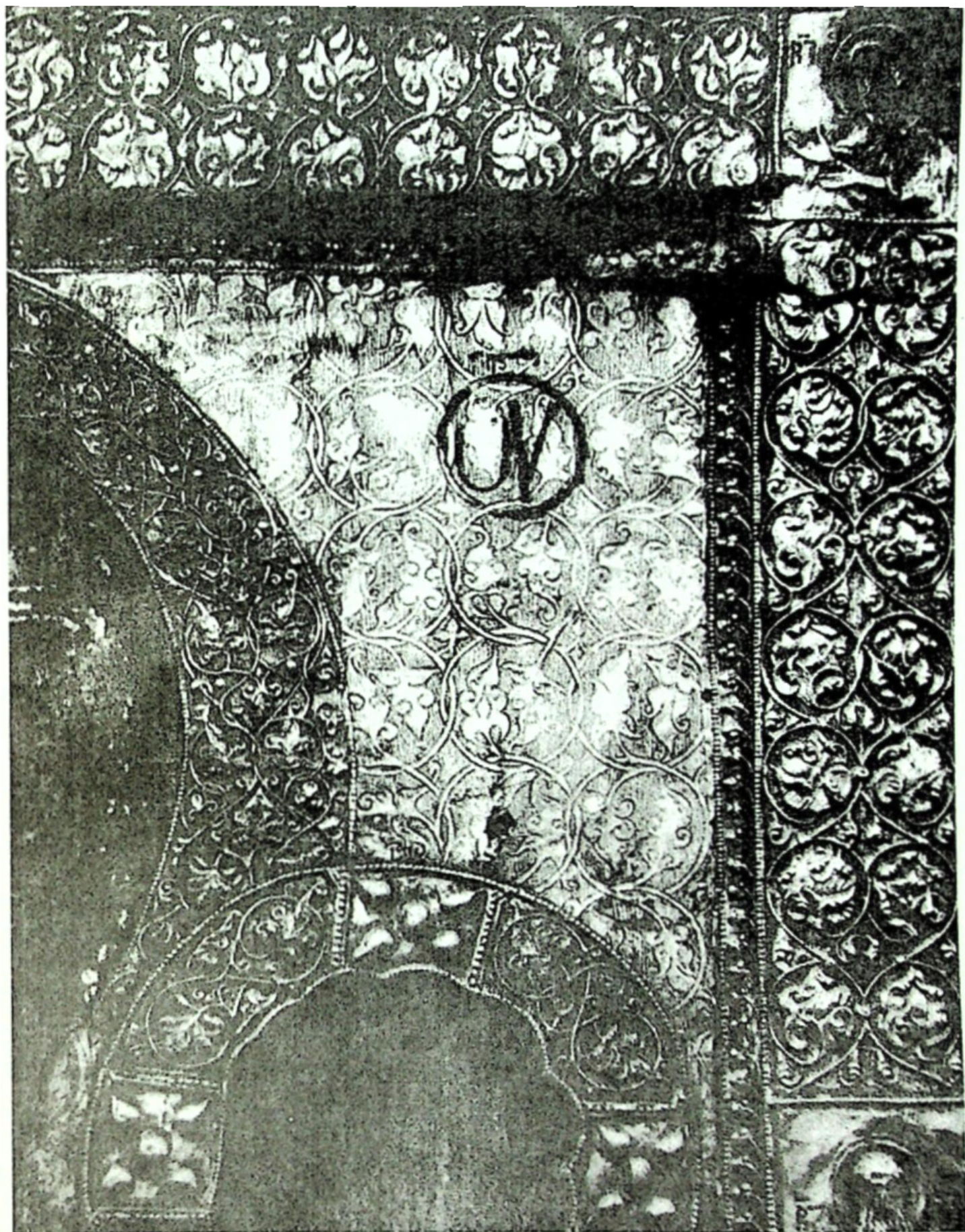
The echo of Greek-roman decor is declared in the chasing of the outsides of the folds of Khakhuli triptych. The other branches of 10th century Tao-Klarjeti art knew hellenistic reminiscences as well. Khakhuli artist made his own interpretation of well-known motifs and created the almost unique ornamental decoration.



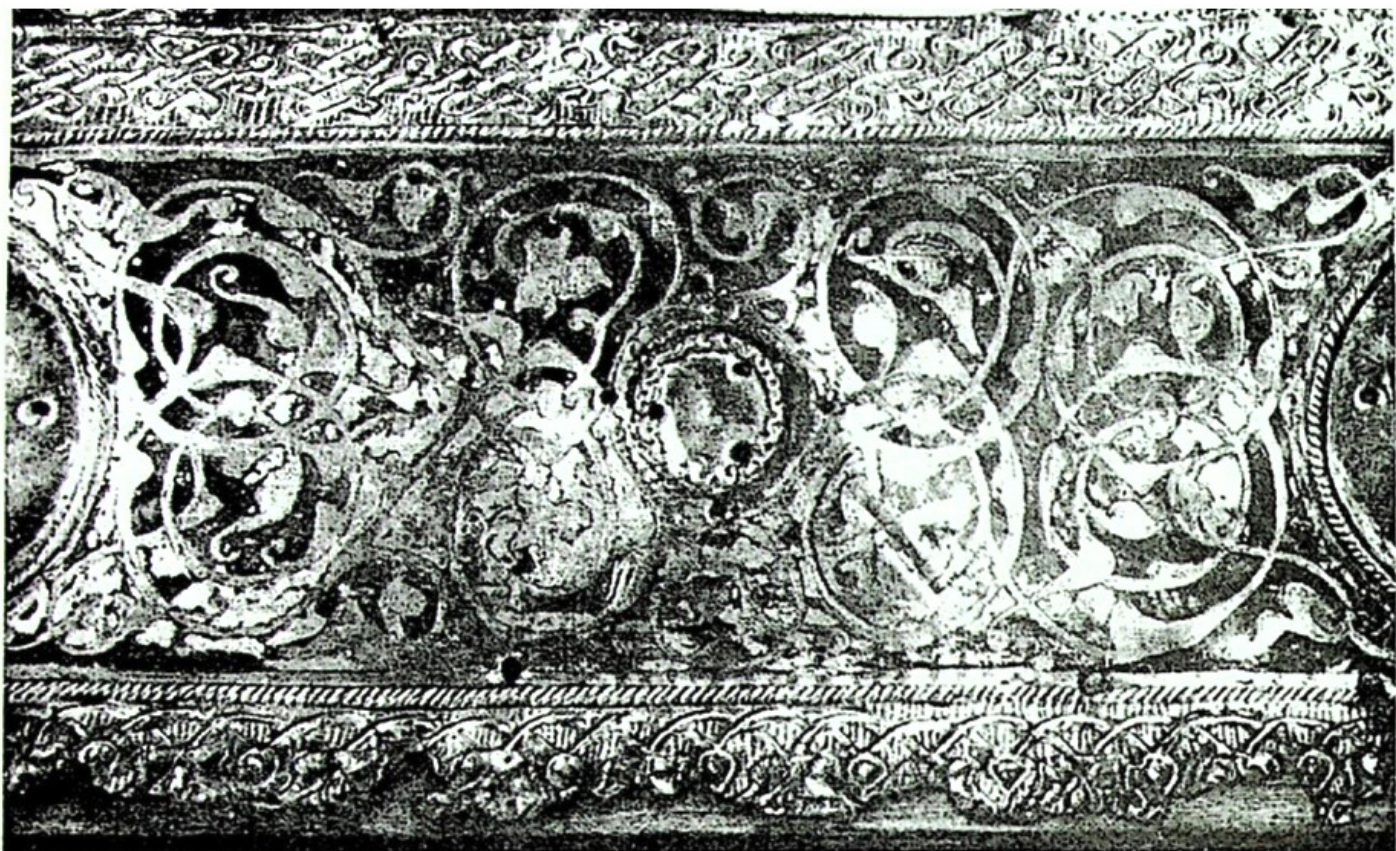
სურ. 1. ხახულის კარედი დახურული სახით

სურ. 2. ხახულის
კარდის
გარემოჭედილობა
(დეტალი)





სურ. 3. უშგულის ღმრთისმშობლის ხატი (დეტალი)

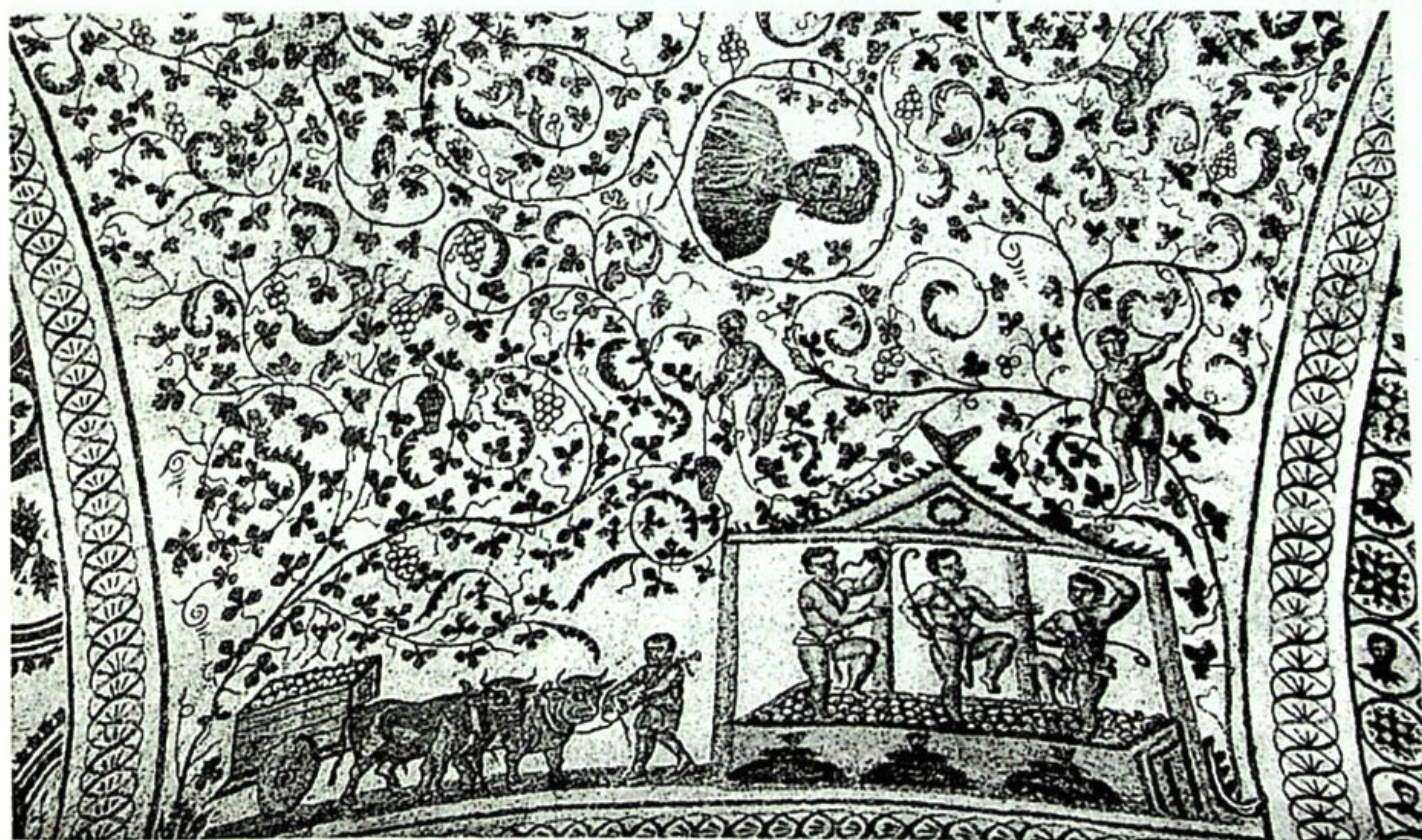
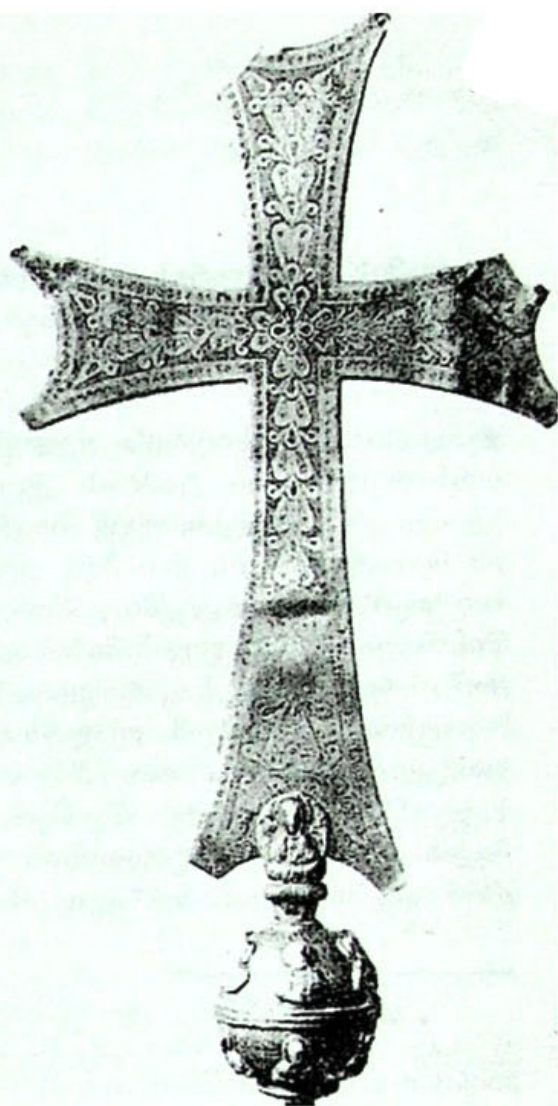


სურ. 4. წალენჯიხის მაცხოვრის ხატი (დეტალი)



სურ. 5. შემოქმედის ფირფიტა „იერუსალემად შესულა“

სურ. 6. დავით კურაპალატის ჯვრის ზურგი



სურ. 7. სანტა კოსტანცას კამარის მოზაიკა

**ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა:
ბოლოდროინდელი აღმოჩენები**

ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველ მხატვრობაზე, რომელიც ამ ორსართულიანი ტაძრის ქვედა სამლოცველოს მოხატვის უადრეს საფეხურს გვითვალსაჩინოებს, უკვე საქმარისად ბუერი დაწერილა¹ და მაინც, ბოლო დროს ამ მოხატულობის მანამდე უცნობი ფრაგმენტების გამოშუქურება² ის რამდენიმე საგულისხმო მონაცემი გამოავლინა, რომელიც საგანგებო ნაღრმავებას მოითხოვს. წინამდებარე ნარკვევის მიზანიც სწორედ ესაა – წარმოგიდგინოთ ნემი დასუსტებული მოსაზრებანი და სავარაუდო პასუხები ახლად აღმოცენებულ კითხვებზე.

ცნობილია, რომ ღაღამის ქვედა ეკლესია ძალზე მცირე ზომის კაპელაა, რომელიც, ნემის აზრით, XI საუკუნის დასაწყისში მოხატა³, ხოლო მეორედ XII საუკუნის მიწურულს შეიმკო. თავდაპირველი მხატვრობის ნაწილები, რომელიც ზედა ფენის მოხატულობის დაზიანების შედეგად ჩანდა, ეჭვს არ სტოვებდა, რომ ეს, სეანეთის ადრეულ მოხატულობებს შორის, სრული დეკორის ერთ-ერთი

¹ N. Thierry, Notes d'un voyage archéologique en Haute Svanetie, Bedi Kartlisa, revue de kartvelologie, 37, Par., 1979, გვ. 176-177; Г. Чейшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванетии: 1. Росписи интерьера, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 8-13; გ. ჭეიშვილი, ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის ფრესკების კონსერვაცია, ქართული სახეობი და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, თბილისის სამხატვრო აკადემიის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 1986, გვ. 54-65; მ. ყენია, ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა, მაცნე, ისტორიის... სერია, 1986, № 1, გვ. 146-166; ლ. ევსევეა, სოფელ ღაღამის (ზემო სეანეთი) ქვედა ეკლესიის მოხატულობის საკითხისათვის, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989, მოხსენებათა თეზისები, გვ. 159-161; L. Evseeva, Les peintures du rez-de-chaussee de l'église de Lagami (Haute Svanetie), Byzantion, t. LXVI, 1996, გვ. 81-100; მ. ყენია, ანსამბლის გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება სეანეთის ადრეულ მოხატულობებში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, № 1-2, გვ. 142-169; მ. ყენია, ღაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, ავტორუფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოხაზუვებლად (ხელნაწერის უფლებით), თბ., 1997; რ. ყენია, ნ. აღადაშვილი, ზემო სეანეთი (ზედა საუკუნეების ხელოვნება), გსამკელევი, საქართველოს მეგზური II, თბ., 2000, გვ. 75-77.

² სამუშაოები ჩატარდა 2000 წელს, მხატვარ-რესტავრატორ მ. ბუჩუკურის ხელმძღვანელობით.

³ სამეცნიერო ლიტერატურაში რამდენიმე განსხვავებული მოსაზრებაა გამოთქმული ამ მოხატულობის დათარიღების თაობაზე: ნ. ტიერი მას X ს-ის მიწურულის ან XI ს-ის დამდეგის ხანით ათარიღებდა (იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 177); გ. ჭეიშვილი და მ. ბუჩუკური მას X ს-ში შესრულებულად თვლიდნენ (იხ. Г. Чейшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности..., გვ. 10 და გ. ჭეიშვილი, ღაღამის... ფრესკების კონსერვაცია... გვ. 54); ლ. ევსევეა ჯერ მიიჩნევდა, რომ იგი IX-X სს-ს განეკუთვნება (იხ. სოფელ ღაღამის... მოხატულობის საკითხისათვის... გვ. 160), ხოლო მოგვიანებით, X ს-ის I მეოთხედის ხანით გადაათარიღა (იხ. Les peintures du rez-de-chaussee... გვ. 92); ნემს პირველ პუბლიკაციაში მე ვივარაუდებ ამ მოხატულობის შესრულება X-XI სს-თა მიჯნაზე (იხ. ღაღამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 164), ხოლო შემდეგ, სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობისას, ეს თარიღი XI ს-ის დასაწყისის ხანით დაეზუსტე (იხ. დეტალური არგუმენტაციისთვის ღაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, დისერტაცია, გვ. 13-86; აგრეთვე, ავტორუფერატი, გვ. 5-15); ნ. აღადაშვილის დათარიღებით, მხატვრობა X-XI სს. მიჯნას მიეკუთვნება (იხ. გსამკელევი, გვ. 75).

საინტერესო ნიმუშია, ხოლო შემორჩენილი ფრაგმენტები მის იკონოგრაფიულ თუ სტილურ თავისებულებებზე მსჯელობისა და ვარაუდების გამოსათქმელად საკმარის მასალის იძლევა. ეს ფრაგმენტები საკურთხეველსა და სამხრეთ და დასავლეთ კედლებზე იყო შემორჩენილი, სადაც გაირჩეოდა:

- ღმრთისმშობლის მაფორიუმის ჩაწილი კონქში;
- წმ. მეომართა რიგი სამხრეთ კედელზე (სურ. 5, 8);
- წმ. დელათა ფიგურები დასავლეთ კედლის ქვედა რეგისტრში (სურ. 1);
- მოგვებშემოსილი ტერფის გამოსახულება და ღმრთისმშობლის მაფორიუმის აღმნიშვნელი 'სოლი დასავლეთ კედლის ზედა რეგისტრში;
- რეგისტრების გამოყოფი ორნამენტული ზოლები - ჭადრაკისებრი საკურთხეველში და კიბისებრი ღარბა'სში;
- მსხვილსახა ორნამენტი საკურთხეველის სარკმლის წირთხელში;

ამ ფრაგმენტების ინტერპრეტაცია და, შესაბამისად, მხატვრობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის რეკონსტრუქცია მკვლევართა აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა, თუმცა არსებობდა ერთი გარემოება, რომელიც ვარაუდების გამოთქმის საჭიროებას სმოხდა და ობიექტურ მოცემულობას წარმოადგენდა, სახელდობრ, წმინდანთა სახელების აღმნიშვნელი განმარტებითი წარწერები. მათი მეშვეობით ცნობილი ხდებოდა, რომ წმ. მეომართა სამფიგურიან რიგში ერთი - წმ. გიორგია, ხოლო მის გვერდით - წმ. არტემი¹ (როგორც ჩანს, ასომთავრულის ეერწაკითხვის გამო იყო, რომ ლ. ევსევეამ იგი წმ. თეოდორედ "მონათლა"), დასავლეთ კედელზე კი, წმ. ბარბარე და წმ. ეკატერინე² არიან გამოსახული (აღბათ, კელაე წარწერის ეერწაკითხვამ შეიყვანა შეცდომაში ლ. ევსევეა, რომელმაც წმინდანის გვირგვინი ეკლესიის ორქანობა სახურავად მიიჩნია და აქედან აღადგინა არარსებული ქტიტორის გამოსახულება ეკლესიის მოღვლით ხელში, რომელიც, მისი აზრით, ღაღამის ეკლესიას განასახიერებდა³).

ერთხელდოვანი იყო ქართულ მკვლევართა აზრი წმ. მეომართა რიგში პირველი ფიგურის წმ. თეოდორესთან გაიგივების თაობა'ზე⁴ (ლ. ევსევეა ამ შემთხვევაშიც

¹ წმინდანის სახელის აღმნიშვნელი, ორ სტრიქონად განაწილებული წარწერა - არტემი - ამჟამად ისეა გაფერმკრთალებული, რომ ძლიერდა იკითხება.

² ლ. ევსევეა, დასახ. ნაშრ., გვ. 159; L. Evseeva, დასახ. ნაშრ., გვ. 83. ამასთან, ეს ფიგურა ავტორს სამხრეთ კედლის ნაცვლად, წრიდლო კედელზე გამოსახული ჰგონია, აქ კი - არა თუ რაიმე ფიგურის ნაშთი, ბათქაშის კედლიც კი აღარ შერჩა და გამოშვლებული კედლის წვობადა ჩანს.

³ წმ. ეკატერინეს ფიგურიდან ღარწეხილი იყო მხოლოდ მაღალი გვირგვინი, სახის აღმნიშვნელი მოსამსოადებელი ნახატი და დაქარაგმებული განმარტებითი წარწერის ფრაგმენტი - ეკნ (ეკატერინე). ეს ნაშთი ახლა უკვე გაქრობის პირასაა.

⁴ L. Evseeva, დასახ. ნაშრ., გვ. 83-84.

⁵ Г. Чешинили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 8; გ. ჰეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ორივე ნაშრომში ავტორების მოსაზრება არგუმენტაციის გარეშეა მოწოდებული; ნემი არგუმენტაცია ეფუძნებოდა წმ. მეომრის იდეტიფიკაციას მის იკონოგრაფიაზე დაკრძნობით. ამის შესახებულობა მე მომეცა 1950-იან წწ.-ში გ. ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომლის, გ. მასხარაშვილის მიერ გადაღებული ძველი ფოტოს წყალობით (სურ. 8). ეს ფოტო ხელოვნებათმყოფნობის დოქტორმა, ა. ეოლსკაამ გადმომცა, რისთვისაც მას, კიდევ ერთხელ, დიდ მადლობას მოვახსენებ. სამწუხაროდ, ფოტოს ნეგატივიც და ანაბეჭდიც 1992 წ.-ს დაიღუპა, ინსტიტუტის დაწვისას. ეს ფოტო გადაღებული იყო ზემო სეანეთში რ. შმერლინგის ხელმძღვანელობით მოწყობილი ექსპედიციის დროს, როდესაც მოხდა ღაღამის უძველესი მოხატულობის, არსებითად, ხელახალი აღმონენა, ნატარდა მისი ფოტოფიქსაცია და გამოითქვა მოსაზრება ამ მხატვრობის ადრეული თარიღის შესახებ. ამ ცნობების მოწოდებისთვის, კიდევ ერთხელ, დიდ მადლობას მოვახსენებ ხელოვნებათმყოფნობის დოქტორს, ნ. აღადაშვილს.

გამოირჩეოდა, რადგან აქ იგი წმ. არტემის გამოსახულებას ხედავდა⁹). ასევე ეჭვს არ იწვევდა მათში დასაყდნოთ კედლის ზედა რეგისტრში ხარების¹⁰, ხოლო საკურთხეველის კონქში ეედრების განთავსება (ერთია მხოლოდ, რომ გ. ჭეიშვილი და მ. ბუნეკური არ აზუსტებდნენ ეედრების იკონოგრაფიულ რედაქციას, ხოლო მე. არის სიდიდისა და მხატვრის მონუმენტური მიღგომა-მიდრეკილებების გათვალისწინებით, თავიდან მეგონა, რომ აქ სამი ნახევარფიგურისგან შედგენილი კომპოზიცია იქნებოდა გამოსახული¹¹).

თუმცა, მოსასრებათა თანხედრა ამით ამოწურებოდა და მხატვრობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის რეკონსტრუქციის მცდელობისას, ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავებული თვალსაზრისები იყო წამოყენებული: ასე, გ. ჭეიშვილი თვლიდა, რომ სამხრეთ კედელზე წმ. მეომართა რიგში ნართული იქნებოდა „აღბათ, დემეტრეც, რომლის სახე ნამოშლილია“¹². მე მიმანხდა, და ახლაც ეფიქრობ, რომ რადგან სამხრეთ კედელზე გამოსახულია წმ. მეომართა არა ის სამეული, რომელსაც, ნეულებრივ, ანიჭებენ ხოლმე უპირატესობას სენათში – წმ. გიორგი, წმ. თეოდორე, წმ. დემეტრე – საფიქრებელია წმ. მეომრების რიგის გაგრძელება ჩრდილო კედლის ქვედა რეგისტრშიც, სადაც შეიძლება ვივარაუდოთ წმ. დემეტრეს და რომელიმე ორი სხვა წმ. მეომრის გამოსახვა¹³; გ. ჭეიშვილისა და მ. ბუნეკურის აზრით, კამარაზე შობისა (სამხრეთი ფერდი) და ჯვარცმის (ჩრდილოეთი ფერდი) სცენები იყო წარმოდგენილი¹⁴; შესაბამისად, ეკლესიის მეორედ მოხატვისას, თავდაპირველი პროგრამა უცვლელად გაიმეორეს, თღონდ სადღესასწაულო ციკლის სცენები გადაადგილეს (ხარება – კამარის სამხრეთ ფერდზე გამოსახეს, ხოლო შობა – დასაყდნოთ კედელზე)¹⁵. მე ეს ნაკლებ მოსალოდნელად მჩვენებოდა (სწორედ კამარის სამხრეთ ფერდსა და დასაყდნოთ კედელზე XII ს-ში სცენების განაწილების შეცვლის გამო) და მეგონა, რომ კამარაზე შობა (სამხრეთი ფერდი) და ნათლისღება

⁹ L. Evseeva, დასახ. ნაშრ., 53, ხოლო VI სიმპოზიუმზე წაკითხულ მოხსენებაში, უბრალოდ „ეცნობ წმინდანს“ ახსენებდა (იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 159).

¹⁰ Г. Чейшвили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 8; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ორივე ნაშრომში ავტორების მოსასრება არგუმენტაციის გარეშეა მოწოდებული; ჩემი არგუმენტაცია ემყარებოდა ამ ადგილას ორნამენტულ ზოლზე გადმოხული მოხრდილი ტერფის გამოსახულების ინტერპრეტაციას, სახელდობრ: „ღიაგონაღურად მიმართული, იგი უკანააღმკელი ფეხის ნაწილი უნდა იყოს და ამასთან წინგადაღმკელი ფეხის არსებობასაც გულისხმობს. თუკი გაეთვალისწინებთ სასურათო არეს, რომლის შესაყესბად კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში მეორე ფიგურა აუცილებელია, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ამგვარი მოძრაობით მხოლოდ მახარებელი გაბრიელ მთავარანგელოზი შეიძლება იყოს გამოსახული, რაც ამ ადგილას ხარების სცენის არსებობას ადასტურებს“. იხ. მ. ეენია, დადამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 150. ახალმა აღმოჩენებმა დადამში სავსებით დაადასტურა ამ ვარაუდის სისწორე.

¹¹ Г. Чейшвили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 8; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 54; მ. ეენია, დადამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 149, მისივე ავტორუფერატი, გვ. 6.

¹² გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ნიშანდობლივია, რომ IV სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ მოხსენებაში გ. ჭეიშვილი და მ. ბუნეკური უბრალოდ აღნიშნავენ, რომ წმ. დემეტრეს გამო-სახულება შემორჩენილი არ არის, იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 8.

¹³ მ. ეენია, დადამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 158.

¹⁴ Г. Чейшвили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 8; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ორივე ნაშრომში ავტორების მოსასრება არგუმენტაციის გარეშეა მოწოდებული.

¹⁵ უცნაურია, რომ IV სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ მოხსენებაში გ. ჭეიშვილი და მ. ბუნეკური, სავსებით სამართლიანად, მეორე ფენის მხატვრობას XII ს-ით ათარილებდნენ, თავის მოგვიანო პუბლიკაციაში გ. ჭეიშვილმა, რატომღაც, შეცვალა ეს თარიღი და მხატვრობის ეს ფენა XIV ს-ში შესრულებულად მიიჩნია, რაიმე საგანგებო არგუმენტაციის მოხმობის გარეშე, შეად. Г. Чейшвили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 10; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 56.

(ნრდილოეთი ფერდი) იქნებოდა გამოსახული¹⁶; ლ. ეესეევა ჯერ აცხადებდა, რომ “მოწამეთა, და მათთან ერთად წმინდა მეომრების, გამოსახვა მცირე აზიის და სამხრეთ იტალიის ქვაბულ ტაძრებში IX ს-დან იწყება. მსგავსი კომპოზიციები სახასიათო ხდება ამავე პერიოდში აგებული კრიპტებისა და საძვალე კაპელების მოხატულობებისათვის, რომლის მსგავსი იკონოგრაფია საქართველოსთვის უცხოა” (საქმე ისაა, რომ იმ დროს ავტორს ლაღამის ქვედა ეკლესია კრიპტა ეგონა)¹⁷; მოგვიანო თავის წერილში კი, სადაც მან ლაღამის ქვედა ეკლესია სამარხ ეგვიპტურად გამოაცხადა, მოხატულობის პროგრამა შემდეგნაირად აქვს აღდგენილი: “ზედა რეგისტრი სიუჟეტურ სცენებს შეიცავდა და ქვედა, ფეხზე მდგომ წმინდანთა გამოსახულებებს, ხოლო დასავლეთ კედელზე, შესასვლელის გვერდით, გამოსახული იყო ქტიტორი ეკლესიის მოდელით ხელში”¹⁸.

ლაღამის მაცხოვრის ქვედა ეკლესიაში თავდაპირველი მხატვრობის ახალი ნაწილების გახსნამ საბოლოოდ გამოააშკარავე მოხატულობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენლობაზე აქამდე გამოთქმული ვარაუდების უსუსტობა და კიდევ ერთხელ დაადასტურა, თუ რაოდენ სიფრთხილეს მოითხოვს ფრაგმენტირებული ანსამბლების პროგრამის რეკონსტრუირება, რადგან სინამდვილე შეიძლება ბევრად დაშორებული აღმოჩნდეს იმ წარმოსახვითი სქემისგან, რომელიც ნვენ ასეთი ლოგიკური და დამაჯერებელი არგუმენტებითა თუ ანალოგიებით შემტკიცებული გვეჩვენებოდა. ეს მით უფრო სეანეთის ადრეულ მოხატულობებზე ითქმის, რომელთა მიმართ მხოლოდ ანალოგიებზე დამყარებული მოსასრულებით აკელირება, როგორც ახლა დაერწმუნდი, უბრალოდ არ შეიძლება. იმდენად თავისებური და “ინდივიდუალურია”, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, მხატვართა არჩევანი უმთავრესი “სათქმელის” “საკუთარი სიტყვებით” უკეთ გამოსათქმელად.

ახალი ფრაგმენტები მთელს ინტერიერში იქნა გამოფენილი:

I. საკურთხეველში (ნახ. I, სურ. 2-3), კონქის კომპოზიციის ქვედა, ნრდილო ნაწილში, სარკმლის მარცხნივ, თეთრ ფონზე ნანს მოსრდილი ფეხსადგამი და მაცხოვრის წითელ ხამლმოსილი ტერფი, ხოლო ცოტა ზემოთ, წითელი “მართკუთხედი” და წითელ კონტურმოვლებული მტრედისფერი “სამკუთხედი” – როგორც ნანს, აღსავლრებული მაცხოვრის მუხლთან სამოსის მიმანიშნებელი.

ფეხსადგამი მარტივი გეომეტრიული ფორმისაა – ერთიანად მომარგალიტებული სქელი შავი კონტურით მოსასლერული, წაგრძელებული მართკუთხედი; მისი ძირითადი არე მოწითალო-ვარდისფერია, ქვედა ნაწილში. ერთიანად მომარგალიტებული სქელი შავი კონტურით საგანგებოდ გამოყოფილი, საკმაოდ ფართო ევითული არშიაა, მოსრდილ რომბებად დაყოფილი ასევე ერთიანად მომარგალიტებული, დიაგონალურად დახრილი, სქელი შავი ხაზებით; რომბებად დაყოფილი ასეთივე ევითული არშია ფეხსადგამის ცენტრალურ არეს გარდოგარდმოც კვეთს. ფეხსადგამის მარცხენა ზედა ნაწილში, გაიჩნევა ასეთივე ერთიანად მომარგალიტებული შავი

¹⁶ ამ ვარაუდის სახარკებლოდ, ნემის ფიქრით, მეტყველებდა იფრარის თარიღზელის ეკლესიის მოხატულობის (1096 წ.) ანალოგია და, საერთოდ, ის დიდი სიახლოვე, რომელსაც ეს ორი ანსამბლი, პროგრამის აგების მხრივ, ამჟღავნებდა (ერთი და იგივე კომპოზიციის კონქში, დასავლეთ კედლის ზეხტად იღენტური გაღაწკვეტა). მ. ეენია, ლაღამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 152-153.

¹⁷ ლ. ეესეევა, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.

¹⁸ L. Evseeva, დასახ. ნაშრ., გვ. 84. ამის შემდეგომ, საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და არავრთვეა-როვანი ბიზანტიური თუ ქართული მასალის შედარების საფუძველზე, ავტორი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ „ლაღამის ქვედა ეკლესიის პირველი ფენის მხატვრობა არაადგილობრივი მოუღწეა, რომელიც თავისი იკონოგრაფიითა და სტილით X ს-ის I მეოთხედის ბიზანტიურ მხატვრობას მიეკუთვნება“, იქვე, გვ. 92

კონტურით მოვლელ-გამოყოფილი მოზრდილი ევითული მართკუთხა მონაკვეთი - შესაძლოა, იგი მაცხოვრის საყდრის ფეხის აღმნიშვნელი იყოს.

მაცხოვრის ტერფი საკმაოდ დიდი ზომისაა, ოდნავი მომტრელისფრო ელფერის მქონე თეთრით კრთიანად დაფერილი და ბაცი მოჟანგისფრო-უნაბისფერი კონტურით შემოვლელ-მუაში მოსქო წითელი ხაზი ხამლის 'სონარს აღნიშნავს.

2. კამარის სამხრეთ ფერდზე (ნახ. 2, სურ. 6), კონქის მომიჯნავედ, თუთარ ფონზე იკითხება კონქისკენ 3/4-ში შებრუნებული ღორღიანი მთავარანგელოზის სახე და ფიგურის მარჯვენა ნაწილი მკერდამდე. მის გვერდით, ოდნავ ქვემოთ, როგორც ნანს, ფრონტალური ფიგურაა გამოსახული, რომლის ვინაობას გვამცნობს მისი შარაევანდის ორსავე მხარეს განაწილებული, მოზრდილი შავი ასოებით შესრულებული (თუმცა კი საგრძნობლად გაფერმკრთალებული) ასომთავრული წარწერა წ(მიდა)ჲ პა(ე)ლუ.

მთავარანგელოზს მომარგალიტებული ევითული მანიაკით მორთული მუქი რუხი კაბა მოსაეს, ცალი ფრთა მშვიდად ეშვება 'ზურგს უკან'; მუქი რუხია მისი დიდი შარაევანდიც. მთავარანგელოზს თაღი მარცხნივ აქვს გადახრილი, არც ისე დაბალი შუბლის გარშემო ტალღისებრ დაწყობილი მისი მოწითალო-ტერაკოტისფერი თმის¹⁰ დახვეული, ყურს უკან მოქცეული, კულული მხრამდეა ჩამოფენილი. ყურის გაყოლებასე, შარაევანდზე, წითლით მონიშნული (ამჟამად სიმკვეთრე-დაკარგული), გრძელი დაკლაქნილი თორაკი ნანს.

მთავარანგელოზს ოდნავ დაგრძელებული, კეერცხისებრი მოყვანილობის, პირსაესე სახე აქვს, მსხვილი ნაკეთებით - დიდი, ფართოდ გახედილი, მუქი, მეტყველი თვალები, მათ ქვეშ თითქოს ირიბად ნაწოდილი მრდილებით¹¹, სქელი, მორკალული ყავისფერი წარბები, მოზრდილი, მომხსო (მაგრამ არა გრძელი) ცხვირი, სქელი, ღამაზად დაწყობილი, "დაბერილი" ტუჩები. ყვრიმალეობთან მოზრდილ მრგვალ ღაქებად, ახლა უკვე გაფერმკრთალებული, წითელი ყირმიზია მონიშნული. სახის საერთო ოვალს, ცხვირს, წარბებს, თვალებს - ბაცი ყავისფერი კონტური შემოუყვება. მთავარანგელოზის ფრთას შავი გარე კონტური შემოწერს; ფრთის მომრგვალების მიყოლებით, ფართო წითელი ზოლია, მის ქვემოთ, ასეთივე ფართო თეთრი ზოლი, ხოლო მთელი დანარჩენი არე, ე.ი. ფრთის ძირითადი ნაწილი, ერთიანად ვარდისფრადაა შევსებული. თეთრ ზოლზე ფრთის ღერები სქელი შავი ხაზებითაა აღნიშნული, ეარდისფერზე კი - სინგურით.

მთავარანგელოზს ერთგვარი სვედიანი იერი გადასკრავს. შესაძლოა, ამგვარ შთაბეჭდილებას განაპირობებდეს მისი პოზა - დახრილი თაღი, თითქოს ირიბად მიმართული მზერა, თვალების გადმოცემის თავისებურება: თვალის კაკალი, შავი გუგით ცენტრში, ზედა ქუთუთოსაა მიბჯენილი და კიდევებისკენ "ნაწეული"; ზედა და ქვედა ქუთუთოებს შორის, ისევე, როგორც თვალის კიდევებში, თეთრი სკლერის მოზრდილი ნაწილი რჩება; ყოველივე ამის გამო, მზერა ერთსა და იმავე დროს, თითქოს, განუყნებელიცაა და კონკრეტულიც, თითქოს, ნენი რეალობის შემყურეც და რაღაც მიღმურს, სხვა რეალობას შემწვდარიც. ეს სახე, ისევე, როგორც წმ. მეომართა თუ წმ. ბარბარეს სახე, კიდევ ერთი დასტურია სწორედ განწყობილებისეული ნაუანსების გადმოცემისადმი საგანგებო გულისყურისა, რომელიც გამოარჩევს ღაღამში მომუშავე ოსტატს და განსაზღვრავს მის მიერ შექმნილ ხატებათა განსაკუთრებულ განსულებერებულობასა თუ ძლიერ ემოციურ ზემოქმედებას, ეს სახეები რომ ტოვებს მნახველზე.

¹⁰ შესაძლოა, მეორე ფრთა ზემოთ ყოფილიყო აწეული, რასაც მაფიქრებინებს შარაევანთან, თითქოს ფრთის ბოლოების მიმანიშნებული, წითელი დიაგონალურად დახრილი ხაზები.

¹¹ თბა ოდნავ უფრო მუქი ტონადლობისაა, ეიდრე წმ. არტემისა.

¹² შეად. წმ. ბარბარეს სახე, იქვე, დასაფლეთ კედელზე.

წმ. პაულეს სახე და, საზოგადოდ, მოქმედი მისი ფიგურა, ამჟამად, ზედა ფენის ხარების სცენის ღმრთისმშობლის გამოსახულებითაა დაფარული და მისი სახელის აღმნიშვნელი წარწერის გარდა, დღესდღეობით, მხოლოდ მისი დიდი, შავ კონტურმოვლებული, ევითელი "შარაჟანდი" იკითხება.

3. კამარის ნრდილოეთ ფერდზე (ნახ. 3) თავდაპირველი მხატვრობის უფრო მცირე ფრაგმენტებია გამოვლენილი, რადგან ამ ადგილას ზედა ფენის, საკმაოდ მრავალფიგურიანი, ჯვარცმის სცენაა განთავსებული. გახსნილი ფრაგმენტებიდან იკითხება კონქის მომიჯნავედ, მთავარანგელოზის თეადები, პირდაპირ მაყურებლისკენ მიმართული მსურით და წმ. პეტრეს სახის ნაწილი – ჭაღარა თმა-წვერი, ცხვირი, შავ კონტურმოვლებული ევითელი "შარაჟანდი". წმ. პეტრეს ფიგურის დაახლოებით შეაწქელზე, ნანს მოწითალო ტერაკოტის ფერი სამოსის პატარა ნაგლეჯი განიერი თეთრი "სოლებით".

4. დასაუღესი კედლის (ნახ. 4, სურ. 4) ზედა თაღოვანი არის ცენტრში, უკიდურეს ზედა ნაწილში, გაიხსნა ხარების სცენის რამდენიმე სტრიქონიანი, განმარტებითი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტები:

აქა გ(ა)ბრ(ი)ე(ლ) ა(ხარა)

წარწერა მსხვილი შავი (ამჟამად გაფერმკრთალებული) ასოებითაა შესრულებული. პირველი ორი სტრიქონი შედარებით უკეთ იკითხება. მესამე სტრიქონი დაზიანებულია, ხოლო მეოთხე სტრიქონის მხოლოდ ზედა ნაწილია გახსნილი, რადგან ამ ადგილას ზედა ფენის შობის სცენის ღმრთისმშობლის ფიგურაა.

5. საკუროხეულის კედელზე, ნრდილო მონაკვეთში (ნახ. 1, სურ. 2), გამოჩნდა კონქის კომპოზიციის ქვემოდან მომსახდურავე, შავ-თეთრი დიდი "კუბებისგან" შემდგენილი, ჭაღრაკისებრი ორნამენტის ძალზე ფართო სოლი. რეგისტრების გამოყოფი ამ სოლის მცირე ფრაგმენტი, აქამდე, მხოლოდ კედლის სამხრეთ მონაკვეთზე იყო სახილველი.

6. საკუროხეუელშივე, სარკმლის ნრდილო წირთხლის მსხვილსახა ორნამენტი (ნახ. 1, სურ. 7) უფრო მეტად განთავისუფლდა მისი გადამფარავე ზედა ფენის ბათქაშისგან და გამოჩნდა, რომ ეს არის ქარიხებრი ორნამენტი, რომელსაც დახვეული ელორტები ქმნის.

ორნამენტი თეთრ ფონზე, შავი საკმაოდ მოქნილი, არც ისე სქელი ხაზითაა დატანილი. როგორც ნანს, ასეთივე ორნამენტი სარკმლის სამხრეთ წირთხლსაც ამკობდა, თღონდ, თუ ნრდილოეთით, შუაში, მოძოწისფროდ დაფერილი ელემენტი, სამხრეთით, იგივე ელემენტი – წითელი ელოფილა.

ამ ახლად გამოვლენილ ფრაგმენტებზე დაყრდნობით, სრული დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამა ლაღამში უკიდურესი ლაკონიზმით ხასიათდება და, არსებითად, ორი კომპოზიციისა და ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებით იქმნება, სახელდობრ: კონქსა და კამარას ერთიანად ექდრების შედარებით გაერცობილი რედაქცია იკაუებს (აღსაყდრებული

²² როგორც წმ. მთავარანგელოზის, ისე წმ. პაულეს შარაჟანდები ოდნავ განსხვავდება ღარბაშის ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილ წმ. მკომართა და წმ. დედათა შარაჟანდებისგან, სახელდობრ: ამ უკანასკნელთა შარაჟანდებს ერთნაირი სამწავი კონტური აქვს – განიერი შავი, შარაჟანდის შიდა პირის უშუალოდ შემომსახდურავე, შემდეგ უფრო ფართო, თეთრი სოლი (ხელუხლებლად დატოვებული ფონი) და სულ კიდურა, შავი კონტურის სისქისავე, წითელი სოლი; წმ. მთავარანგელოზისა და წმ. პაულეს შარაჟანდებს კი მხოლოდ ერთი, შავი კონტური შემოწერს.

²³ სამოსის ტონალობა საკმაოდ ახლოს დგას წმ. ბარბარეს მოსასხამის ფერთან და, როგორც ნანს, დამუშავებაც ისეთივე იყო, როგორც ამ უკანასკნელზე.

მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა ფიგურები კონქში, ხოლო მთავარანგელოზთა და თაჲ მოციქულთა გამოსახულებანი კამარის ფერდებზე²⁴; მის საპირისპიროდ, დასაუღლო კედლის ზედა თაღოვანი არეზე - ხარებაა; კედლების ქვედა ნაწილი კი წმ. მეომართა და წმ. დედათა ხატებებს ეძღვნება.

აქედან გამომდინარე, მხატვრობის საერთო თეოლოგიური იდეა ეკლრება-ხარების ურთიერთმიმართებიდან იკვეთება²⁵. ე.ი. ზოგად თეოფანიური იდეის საერთო კონტექსტში, საუფლო დღესასწაულთა ციკლიდან მხოლოდ ხარების სცენის შერწყმითა და მისი არა მარტო ადგილმდებარეობის მხრივ, არამედ წარწერითაც საგანგებოდ გამოყოფითაც²⁶, განსაკუთრებული მახვილი განკაცებაზე დაისმის. შესაბამისად, ეკლესიის მოელს ზედა ზონაში ურთიერთ მჭიდროდ გადანახკეული ორი უმთავრესი იდეა ისახება - თეოფანია და განკაცება. წმ. მოწამე დედათა თუ მეომართა გამოსახვით, მხატვრობის საერთო იდეაში დამატებითი აქცენტი - მსხვერპლის თემა შემოდის, როგორც კაცთათვის ენებულ განკაცებულ უფლის მაცხოვრებელ მსხვერპლსა და სულის ხსნისთვის დათხევულ სისხლზე მიმანიშნებელი. აქედან გამომდინარე, ზედა ზონაში განთავსებული კომპოზიციებით უმკაფიოესი, შესაშურად მარტივი ფორმითა და, ამასთანავე, გასაოცრად ტეფად თვალსაჩინოედება მაცხოვრის სრული და შეურევენელი ღმრთეება და კაცება, ანუ, მისი განუყოფელი ორბუნებოვნება. არსებითად, ამ ორ ხატებაში მხატვარი ახერხებს საესებით გასაგები და მინიმალური ხერხების მოხმობით ნაატიოს მართლმადიდებლობის ქვაკუთხედი, მთელი დიოფისიტური დოქტრინა და ამ მართლაც რომ ერთი ციდა ინტერიერში "დაუტყვევლი დაიციოს".

თავეისი საერთო იდეური გადაწყვეტის თავისებურებით, ღაღამის თავდაპირველი მხატვრობა, ერთი მხრივ ასრულებს სვანეთის ფერწერული სკოლის განვითარების ადრეულ ეტაპზე დაწყებულ ძიებებს მოხატულობის საერთო ანსამბლის იერარქიულად საბოლოო დახვეწა-გამართვის მიმართულებით²⁷, ხოლო მეორე მხრივ, ორგანულად

²⁴ აღსანიშნავია, რომ სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში ეკლრების რამდენიმე იკონოგრაფიული რელაქცია გვხვდება: იუხის ჯვრავის ეკლესიაში, აღსაყრდებელი მაცხოვარი საკუროს-ეულის სარკმლის ზემოთაა გამოსახული, წინაშემდგომთა ფიგურები სარკმლის ორსავე მხარეს, კომპოზიციის ქვედა ნაწილშია ჩამოტანილი, ხოლო მთავარანგელოზთა ფიგურები კონქის კიდეებში, მაცხოვარსა და წინაშემდგომთა შორის თავსდება; პაღის ჯვრავის ეკლესიაში (სოფლის გარეთ) მოელს კონქს სრული ტანით გამოსახული სამი მღვთმარე ფიგურა იკავებს; ვიბიანის ღამარიას ეკლესიაში აღსაყრდებელი მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა ფიგურების გარდა, კონქშივე ოთხხატედისა (და აღბათ, მრავალფეროვლის) გამოსახულებაც იყო წარმოდგენილი, ხოლო ღვთისმშობლის მთავარანგელოზთა ფიგურები და მოციქულები (6-6 თითო მხარეს) კამარის I რეგისტში იყო განაწილებული; ასევე კამარასე იყო გამოტანილი ღვთისმშობლის მთავარანგელოზთა ფიგურები ფხოტრურის თარინგის ეკლესიაში, ხოლო სვივის ჯვრავის ეკლესიაში კონქში სამი ნახევარფიგურისგან შედგენილი კომპოზიცია იყო გამოსახული, მთავარანგელოზთა ფიგურები, როგორც ნანს, კამარასე თავსდებოდა, ხოლო მოციქულთა "ხატები" - აყხიდის კედელზე იყო ჩამოტანილი. შესაბამისად, ღაღამში, კამარასე იმავე სქემას ეხელაღო, რაც ვიბიანში, ოღონდ, ბუნებრივია, საგრძნობლად შეკეცილი სახით.

²⁵ ადრეც, მხატვრობის პროგრამის სხვაგვარი რეკონსტრუირებისას, მოხატულობის საერთო თეოლოგიური იდეა, ზოგადად, იგივე გამოდიოდა, ოღონდ ოდნავ განსხვავებული აქცენტებით; შეად. მ. ევნია, ანსამბლის გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება... გვ. 163-166.

²⁶ წარწერა ხომ საკმაოდ ვრცელია, თხრობითი ხასიათისა, თანაც საკმაოდ მსხვილი, ადვილად აღსაქმელი ასოებით შედგენილი და კომპოზიციის ცენტრში, უკიდურეს ზედა ნაწილში განთავსებული, ანუ შეიძლება ითქვას, რომ როგორც მისი შესრულება, ისე მისთვის ადგილის შერჩევა საგანგებოდაა მოფიქრებულ-გაანსრებელი მნიშვნელოვანი იდეური მახვილის მაქსიმალური სიცხადით გამოსაკეთად.

²⁷ დეტალურად ამის შესახებ, მ. ევნია, ანსამბლის გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება... გვ. 166-168, ოღონდ გასათვალისწინებელია მოხატულობის საერთო პროგრამის დახუსტებული ინტერპრეტაცია.

ეწერება ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობათა საერთო იდეური გადაწყვეტის იმ ტენდენციაში, რომელიც მათი ანალიზისას იკვეთება და საგანგებო ნაკვირვებისა თუ გაასრების მოთხოვნილებას ბადებს.

ცნობილია, რომ ადრეული ხანის (VIII-XI ს. დასაწყისი) საკმაო რაოდენობით შემორჩენილ ანსამბლებში, რომელიც, უმნიშვნელო გამონაკლისით, მკვირვრიცხოვან სცენათა ერთობლიობით იქმნება, ხდება წმინდა ხატებათა მიზანმიმართული შერწყმა-გამთლიანება უმთავრესი თეოლოგიური იდეის წარმოსახენად. მოხატულობათა პროგრამებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ორიოდ შემთხვევის გამოკლებით, ეს არის სოგადი თეოფანიური იდეა, რომელიც ამოიკითხება როგორც სრული, ისე არასრული დეკორის ნიმუშებში, სხვადასხვა იკონოგრაფიულ ვერსიებზე დაფუძნებულ პროგრამებში, რომელთა მრავალფეროვნება მართლაც უსასღერო შემოქმედებითი თავისუფლების უტყუარი დასტურია. ამასთან, ამ საშიარო იდეის უარგლებში, საესებით მკაფიოდ ამოიციობა საგანგებო იდეური მახეილები, რომელიც შექმნის დროით, მხატვრული მიდრეკილება-თავისებურებებითა თუ ღირსებებით ურთიერთისგან საკმაოდ მსხვაობარ ამ ანსამბლებში, თითქმის უცვლელად, ერთი და იმავე უმთავრესი აზრის – ღვთის სიტყვის ხორციელქმნის, უფლის განკაცების, მის მიერ სრულად კაცებრივი ბუნების მიღების – აქცენტირებას ემსახურება.

ამ დებულების საიდუმლოტრაციოდ მეტად საინტერესო მასალას იძლევა ისეთი ანსამბლები, როგორიცაა: თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის მოხატულობის I ფენა (VIII ს.), თეთრი უდაბნოს მოხატულობა (არა უგვიანეს VIII ს.-ა), ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობის I ფენა (X ს.), საბერეების სამონასტრო კომპლექსის № 5 ეკლესიის სამხრეთით მდებარე სამლოცველოს (IX ს.), № 6 ეკლესიის (IX ს.) და № 7 ეკლესიის (X ს.) მოხატულობები, № 8 ეკლესიის სამხრეთით გამოკვეთილი მცირე სამლოცველოს ფერწერული დეკორი (X ს.), აკის თარიზგულის ეკლესიის მხატვრობა (X ს.), კობიახის ღამარიას ეკლესიის მხატვრობის I ფენა (X ს.), იფის ჯგრაგის ეკლესიის მოხატულობა (X ს.)²¹.

მხატვრობის საერთო პროგრამის ინტერპრეტაციაში გარკვეული კორექტივების შეტანასთან ერთად, ღაღამის თავდაპირველი მხატვრობის ახალი ფრაგმენტების გახსნამ დამატებითი არგუმენტები შემატა ამ მოხატულობის თავისებურებათა შესახებ ადრე გამოთქმულ ნემს მოსასრებებს და, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო გაამყარა ისინი. უპირველეს ყოვლისა ეს მხატვრობის საერთო კომპოზიციური აგების პრინციპსა და ღაღამელი ოსტატის წერის მანერას ეხება²².

როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ღაღამის ქვედა ეკლესიის ზედმიწევნით მარტივად გადაწყვეტილი ინტერიერი მოკლებულია რაიმეგვარ არქიტექტურულ დანაწევრებას. აქედან გამომდინარე, ეკლესიის სრულად მოხატვისას აქ მომუშავე ოსტატი, შეიძლება ითქვას, თავისუფალი იყო ფერწერული დეკორის განაწილებაზე მოქმედი რაიმე გარეშე, ობიექტურად არსებული ფაქტორებისგან და, ამდენად, მხატვრობის საერთო კომპოზიციის გადაწყვეტა მხოლოდ მისი მხატვრული აზროვნების ნაყოფად წარმოგვიდგება.

²¹ საგანგებო წერილი ამ მოხატულობათა საერთო იდეური გადაწყვეტის ანალიზით მზადაა დასაბუქდად.

²² სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ 1994 წ.-ს დასაბუქდად გადაცემული ნაშრომი ღაღამის თავდაპირველი მხატვრობისა და სეანუთის ადრეულ მოხატულობათა საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის თავისებურებების შესახებ ჯერაც გამოუქვეყნებელია. თუმცა, ამ ნარკვევის მოცულობა არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ იგი წინამდებარე წერილს შეერწყას და ამიტომ მასაც, გარკვეული დამატებებით, ცალკე პუბლიკაციის სახით შევთავაზებთ მკითხველს. იგივე ეხება სტატიასაც ღაღამელი ოსტატის წერის მანერის შესახებ.

მოხატულობის საერთო კომპოზიციური წყობა განსაზღვრავს ანსამბლის აგების მკაფიოებას, სიმშვიდესა და მონუმენტურობას. მხატვარი მინიმალურად ანაწევრებს მოსახატ სედაპირს – მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელი გამოსახულებანი ორ რეგისტრალაა განაწილებული: რეგისტრებს შორის პორისონტალური სტეარია მონიშნული ორნამენტული სოლის მეშვეობით: კამარის ცენტრში გამაღალი ორნამენტული სოლითვე ხდება მის ორ ფერდზე განთავსებულ გამოსახულებათა ერთმანეთისგან გამოყოფა. ამდენად, ორნამენტული სოლების მეშვეობით მკაფიოდია მონიშნული მხატვრობის, ასე ვთქვათ, ძირითადი კარკასი, ინტერიერის არქიტექტურულად განსხვავებული ნაწილები – კონქი, კამარის ფერდები, კედლები. მნიშვნელოვანია, ისიც, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ორნამენტული სოლები ერთმანეთისგან განსხვავებული სიგანისაა და განსხვავებული მოტივის შემცველიც; ნიშანდობლივია აგრეთვე დარბაზში რეგისტრის ერთიანი პორისონტალის ზუსტად დაცვა³⁰ და კონქის კომპოზიციის განსაკუთრებული გამოყოფა-აქცენტირება, მხატვრობის საერთო ანსამბლში მისი მნიშვნელოვანების ხაზგასახმელად³¹. შესაბამისად, ორნამენტული სოლები ძლიერ მაორგანიზებელ როლს თამაშობს მხატვრობის საერთო სისტემის აგებაში და ამ წმინდა ფორმისძიერი ხერხითაც, თითქოს, განმტკიცებულია მხატვრობის ანსამბლის შემადგენელ, ეირარქიულად განსხვავებული მნიშვნელოვანების ნაწილთა განცალკევება-გამოყოფა და მხატვრობის მთელი სედა, “სეკიერი” სონის მკაფიო გამოჯენა ქვედა, “მიწიერი” სონისგან.

მოსახატი არის დანაწილებაში მხატვარი ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკიდან ამოღის, მისდევს მას და უთანადებს როგორც მოხატულობის რეგისტრების რაოდენობას, ისე გამოსახატი სცენების რიცხვსაც. თითოეულ კომპოზიციას საკმაოდ მოხრდილი მონაკვეთი ეამობა – კონქი, კამარის მთელი ფერდი და კედლის მცირე ნაწილი, დასავლეთი კედლის მთელი სედა ნაწილი, გრძივი კედლების ქვედა ნაწილი. მოსახატი სედაპირის ამგვარი დანაწევრება, შესაძლოა, თვით ეკლესიის მცირე ზომითაც ყოფილიყო ნაკარნახევი, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ალბათ, უფრო მნიშვნელოვანი იქნებოდა თვით მხატვრის მიდგომა, დროისთვის დამახასიათებელი მონუმენტურ-ტექტონიკური სტილის მოთხოვნებზე დაფუძნებული.

მთელი ანსამბლი, არსებითად, მშვიდი რიტმის შემქმნელი მკაფიო ეერტიკალების მონაცვლეობით იქმნება, ხოლო ერთმანეთის მოპირდაპირე ხიერციითი მონაკვეთების გადაწყვეტა სიმეტრიულობითა და, საერთო კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით, ერთგვარი ურთიერთშესაბამისობით ხასიათდება. ეს განსაკუთრებით კამარასა და გრძივ კედლებზე ითქმის, სადაც I და II რეგისტრებში, ფაქტიურად, ერთი და იგივე კომპოზიციებია განაწილებული, ფიგურების ოდნავ შეცვლილი რაოდენობით (ორ-ორი ეერტიკალი კამარის ფერდებზე და სამ-სამი – კედლებზე³²): მხატვრობის მკაფიო

³⁰ ამის თქმის საშუალებას გვაძლევს ის, რომ სამხრეთისა და დასავლეთ კედლებზე კარგად შემონახული კიბისებრი ორნამენტის სოლი ერთსა და იმავე დონეზე გადის და შეიძლება ეთვარაუდოთ, რომ იგი უწყვეტ სოლად შემოუვლიდა სამივე კედელს.

³¹ კონქის კომპოზიციის ქვედა სტეარია არ ემთხვევა დარბაზში რეგისტრის ერთიან დონეს და იგი ერთგვარად ამოვარდნილია დარბაზის მოხატულობის პირველი რეგისტრის ერთიანი გაშლა-გაფენიდან; ამასთანავე, მისი მოსახილერა დარბაზისგან განსხვავებული მოტივის შემცველი (ჭადრაკისებრი) და ზომითაც საგრძნობლად გაზრდილი (საკერძოხვეულში ორნამენტული სოლი ერთი ორად, თუ მეტად არა, უფრო ფართოა, ვიდრე დარბაზში) ორნამენტული სოლით კონქის კომპოზიციის გამოყოფის საგანგებოდ მოხმობილ საშუალებად წარმოგვიდგება.

³² როგორც ჩანს, სარკმელი, რომელიც აქამად სამხრეთ კედელშია მოწყობილი და, ნაწილობრივ, კამარის ფერდის ქვედა ნაწილშიც აღწევს, შესაბამისად, სანახევროდ კვეთს კამარაზე გამოსახული მთავარანგელოზის ფიგურას, თავდაპირველი არ უნდა იყოს და, ალბათ, XII ს-ში ეკლესიის მეორედ მოხატვისას იქნა გაჭრილი.

რიტმული ორგანიზება ცალკეული კედლის გადაწყვეტაშიც იწინს თავს, რასაც დასაველუთი კედლის საერთო კომპოზიციური წყობა (როგორც იგი წარმოგვიდგენია) მიანიშნებს - მთელი ეს კედელი ხომ, არსებითად, ღიობების (ზემოთ - სარკმელი, ქვემოთ - კარი) ორსავე მხარეს სიმეტრიულად განთავსებულ ფიგურათა მკაფიო ეკრტიკალების გადათამაშებით იგება¹¹; ანუ აქაც განმსაზღვრელი იგივე მშვიდი, ურთიერთშეთანადებული რიტმია. აქვე აღბათ, ისიც შეიძლება დაგვემატებინა, რომ ამგვარი გადაწყვეტით დასაველუთი კედელი კარგად უნდა მისადაგებოდა საკურთხეულის საერთო კომპოზიციურ აგებას, რომელშიც უმთავრესი დიდი ზომის ფიგურების იგივე მკაფიო რიტმული ორგანიზება იქნებოდა (ნიშანდობლივია, ამასთან დაკავშირებით, საკურთხეულისა და დასაველუთ კედლის პირდაპირი იდეური ურთიერთმიმართების მკაფიო ხაზგასმაც). ამდენად, თითქოს გადაჭარბებული არ უნდა იყოს იმის თქმაც, რომ ანსამბლის საერთო კომპოზიციურ აგებაში, ფორმალურადაც, ერთგვარად განმტკიცებულია ანსამბლის შემადგენელ ცალკეულ ნაწილთა ის ურთიერთმიმართებები, რომელიც ნათლადაა გამოკეთილი მის საერთო იდეურ გადაწყვეტაში.

მხატვრობის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში გამოვლენილი, საერთო მონუმენტურობას კარგად მორგებული, იგივე მშვიდი რიტმი ჩანს ანსამბლის საერთო კომპოზიციაში ცალკეული ფერადოვანი აქცენტების განაწილებაშიც. იგულისხმება თეთრ ფონზე ბაცი და მუქი ტონების მონაცვლელობით აგებული რიტმი, რომელიც ფიგურათა სამოსისა და შარავანდების ფერადოვან გადაწყვეტაში შეინიშნება¹². ის გარკვეულ ელერადობას ანიჭებს მთელს მხატვრობას, ერთგვარად აცოცხლებს მის საერთო თავშეკაებულ კოლორიტს, გარკვეულწილად, თითქოს, მონოტონურობას არიდებს მას, რომლის წინაშეც შეიძლება აღმოჩენილიყო მხატვარი, მით უმეტეს, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ იგი ფერების მიჩინაღური რაოდენობით შემოისაზღვრა - წითელი ოქრა, ყვითელი ოქრა, ნახშირი, კირის თეთრა და სინგური (ყირმიზი)¹³.

მთელი მხატვრობის ამ საერთო სიმშვიდეს, თავისი მკაფიო სიმეტრიულობითა და მონუმენტურობით, თუ საერთო კომპოზიციურსა და ფერადოვან გადაწყვეტაში გამოვლენილი მშვიდი რიტმით, კარგად ესადაგება თვით ფიგურათა ხასიათი - ერთი შეხედვით გარეგნული სიმშვიდე და სტატიკურობა, რომელიც შეხამებულია მათ შინაგან დამაბულობასა და ექსპრესიას. ეს, უპირველეს ყოვლისა, მიღწეულია სახეზე სუბილუბის, როგორც სულიერი მხარის ძირითადი გამომხატველის, აქცენტებითა და მათი განსაკუთრებული მეტყველებით. ამას ემატება ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ფიგურათა განწყობილების მხრივაც ერთგვარად განსხვავებული დახასიათება.

¹¹ ამჟამად, როგორც უკვე აღვნიშნე, აქ პირველი რეგისტრის სცენიდან, წარწერის გარდა, შემორჩენილია მხოლოდ გაბრიელ მახარბული მთავარანგელოზის უკანაფარული ფეხი. ნიშანდობლივია, რომ იგი მეორე რეგისტრში გამოსახული წმ. ბარბარეს თავს ზემოთაა წარმოდგენილი. ხარების სცენის მეორე პერსონაჟი - ღმრთისმშობელი მარიამ - მეორე რეგისტრში განთავსებული წმ. ეკატერინეს ფიგურის ზემოთ იქნებოდა გამოსახული (არადა, თვით სცენის იკონოგრაფიაც და იმ არის თავისებურება, რომელსედაც იგია განაწილებული, თითქოს გამორიცხავს სხვა შესაძლებლობას).

¹² კამარაზე, მთავარანგელოზის შარავანდი მუქი რუხია, სამოსიც რუხი ყვითელი მანიაკით, წმ. პაულეს შარავანდი ყვითელია, ოდნავ ტერაკოტისფერი ელფერით, წმ. პეტრეს სამოსი ტერაკოტისფერია აგურისფერი ელფერით, ხოლო შარავანდი ყვითელი; კედლებზე, წმ. თეოდორეს შარავანდი ბაცი ვანგისფერი ოქრისაა, აბჯარი მოყვითალო ოქრისა, ხოლო მოსასხამი მუქი რუხი, თითქმის შავი; წმ. არტემის შარავანდი მუქი რუხია, აბჯარიც მუქი, თითქმის შავი, ხოლო მოსასხამი ვანგისფერი ოქრისა, ოდნავ მოწითალო ელფერით; წმ. გიორგის შარავანდი კვლავ ოქრისაა, აბჯარი ასევე ოქრისა, ხოლო მოსასხამი მუქი რუხი, თითქმის შავი; წმ. ბარბარეს შარავანდი კი მუქი რუხია, ხოლო სამოსი მოწითალო ვარდისფერი.

¹³ მხატვრის მიერ ნახმარი პიგმენტების შესახებ, Г. Чешаев, М. Букур, დასახ. ნაშრ. გვ. 9-10.

ამრიგად, შემორჩენილი ფრაგმენტებით შეიძლება ითქვას, რომ ღაღამის უძველესი მხატვრობის საერთო სისტემის აგება ემყარება უპირველეს ყოვლისა მოსახატი ინტერიერის არქიტექტურასთან მის მისადაგებას, ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეთა ურთიერთშესაბამისობას როგორც საერთო კომპოზიციური, ისე რიტმული ორგანიზების თვალსაზრისით. ხოლო ერთი კედლის ფარგლებში რეგისტრების გამთლიანება ცალკეული ეპარტიკალური ღერძების გამოკვეთით ხდება.

ის ზოგადი პრინციპები, რომელიც ამოიკითხება ღაღამის თავდაპირველი მხატვრობის შემორჩენილ ნაშთებში, ერთი მხრივ, წარმოაჩენს იმ კანონზომიერებებს რომელიც დამახასიათებელია ანსამბლის საერთო სისტემის გადაწყვეტიზათვის სივრცის ადრეულ მოხატულობებში, ხოლო, მეორე მხრივ, სისტემის ოდნავ უფრო მაღალი ორგანიზებით, მისი შედარებით მეტად განვითარებული თუ გამართული ხასიათით, ლოგიკურად ასრულებს იმ მოზანმიმართულ ძიებებს მხატვრობის საერთო ანსამბლის საბოლოო ნამოქნა-ნამონაკეთის მიმართულებით, რაც სივრცეში ფერწერული სკოლის განვითარების ამ საწყის ეტაპზე შეინიშნება და განსაზღვრავს აქ მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების ერთგვარ გამორჩეულობასა თუ თავისთავადობას ამავე ეპოქის, საქართველოს სხვა სამხატვრო ცენტრებთან შედარებით.

Resume

Marine Kenia

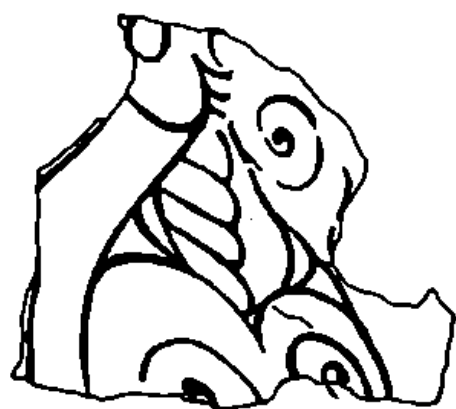
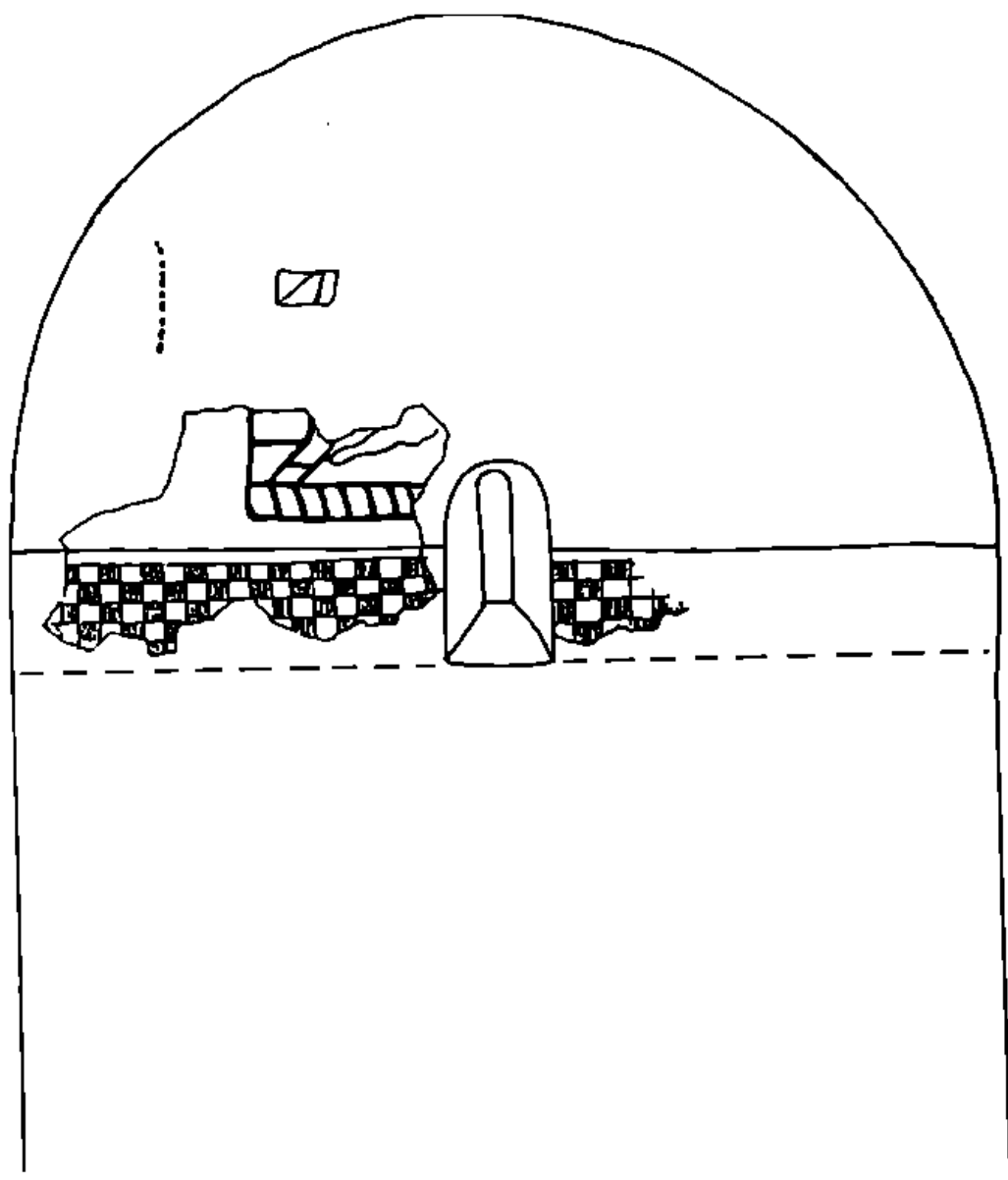
Initial Mural Decoration of the Lagami Church – New Findings

Early 11th c., initial mural decoration of the Lagami church, located in the ground floor chapel of this two-storeyed church, has long been discussed in the scholarly literature; however, opinions of the scholars differed considerably, concerning the reconstruction of the general iconographic programme of this fragmented decoration, as well as identification of its chronology, stylistic peculiarities and even provenance of the painter.

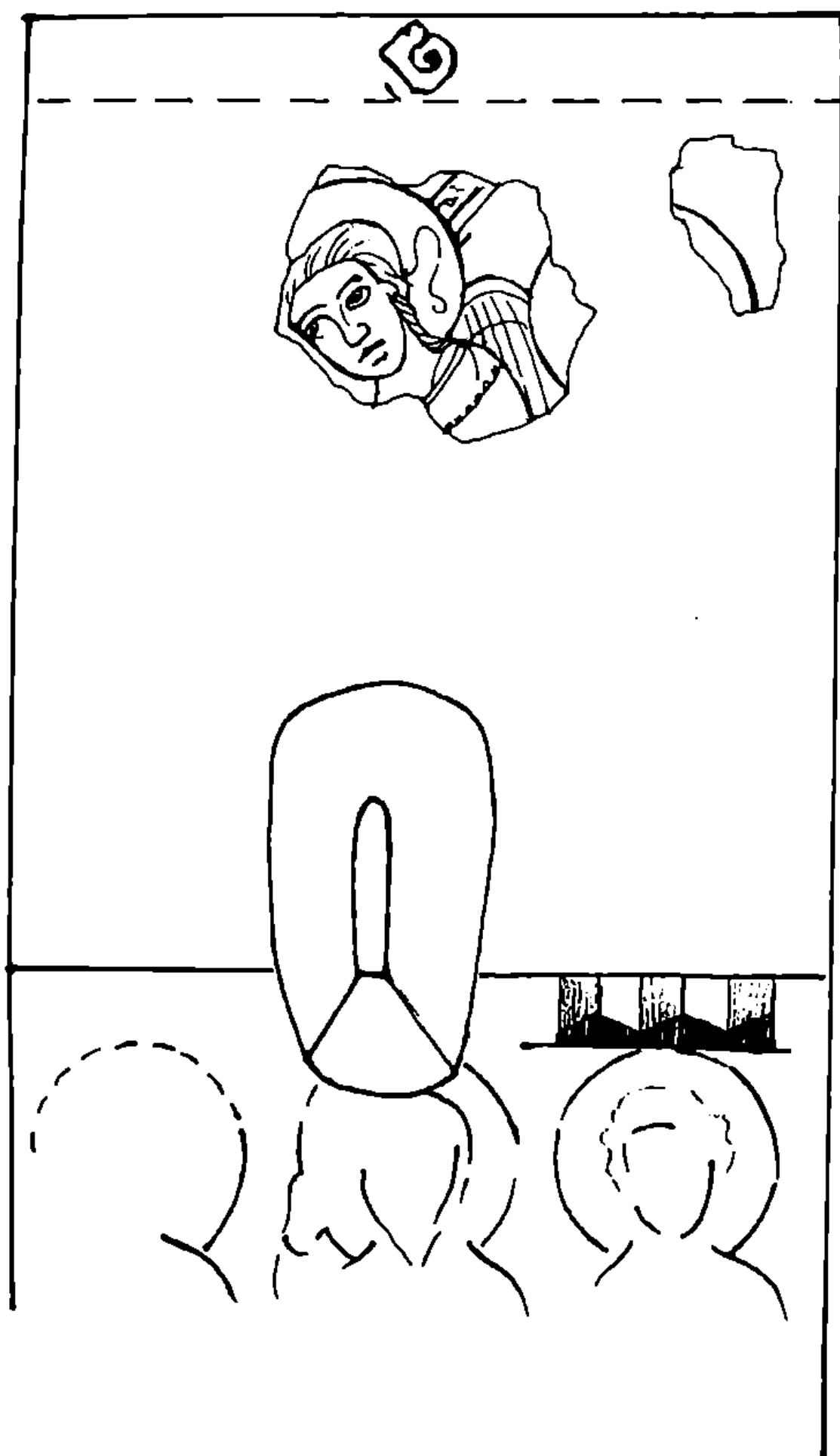
In 2000, restoration works were undertaken in the church, during which new fragments were revealed, confirming inaccuracy of various reconstructions of the iconographic programme of the murals put forward in the past. Based on the newly revealed fragments it is evident that the general iconographic programme contained enlarged version of Deesis (Enthroned Saviour flanked by the Virgin and St. John the Baptist in the conch; St. Archangels and St. Peter and St. Paul on the vault), Annunciation (upper register of the west wall) and individual images of Martyred Saints – St. Theodore, St. Artemius, St. George (south wall), St. Barbara and St. Catherine (west wall).

Within the general Thoephanic context, special emphasis is laid on the Incarnation, thus, accentuating inseparable unity of the Two Natures in the Saviour, i.e. the fundamental doctrine of the Orthodox Christianity. Due to its general concept, Lagami murals provide one more evidence of the stressed fidelity towards true Diophysitism, which is also discernible in other, 8th-early 11th cc. Georgian mural ensembles (Telovani, Tetri Udabno, Nezguni, several churches and chapels of the Sabreebi monastic complex, Atsi, Ipkh, Zhibiani).

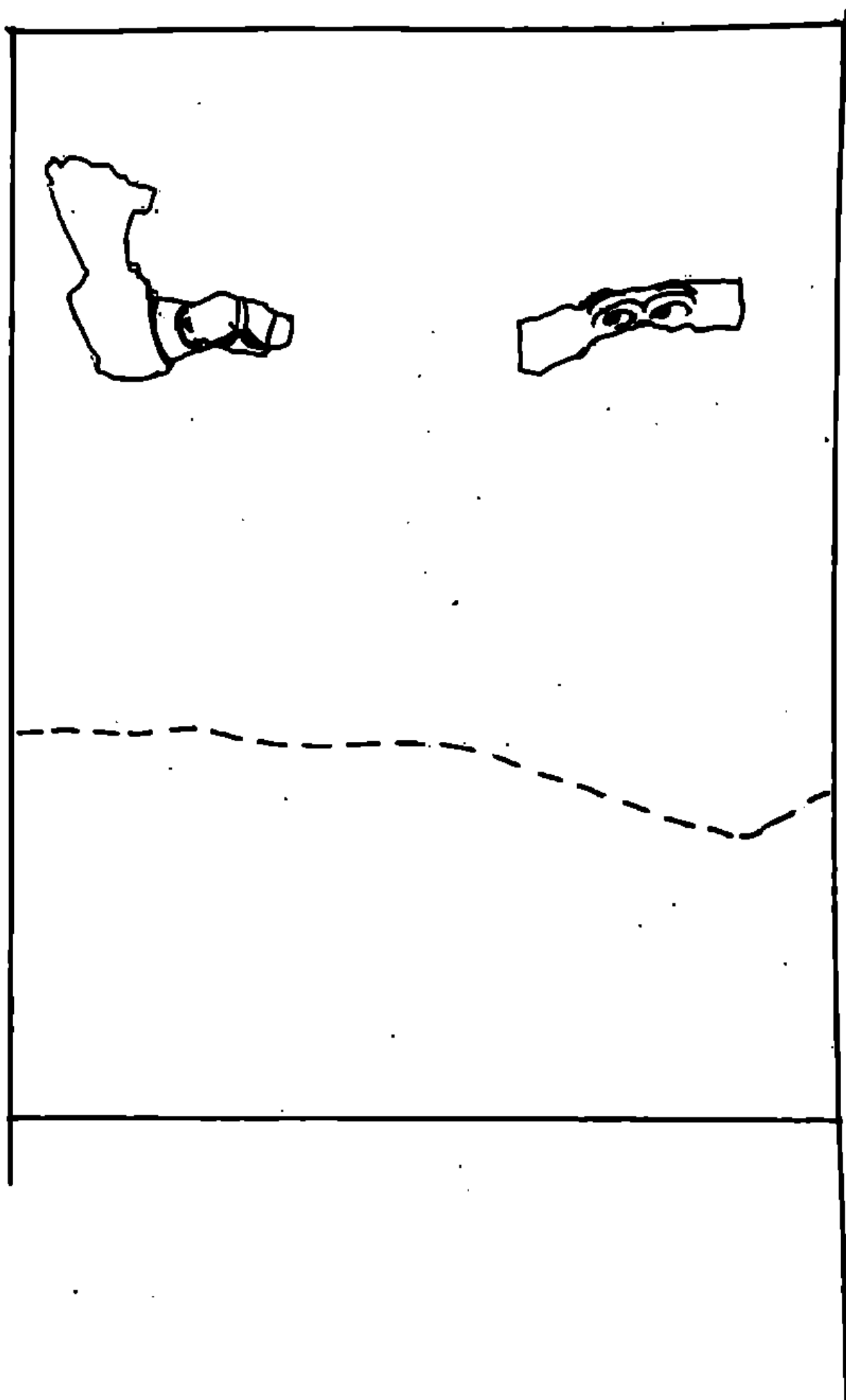
At the same time, newly revealed fragments had provided additional proof of the author's statements, concerning the general compositional arrangement of the ensemble and its stylistic peculiarities.



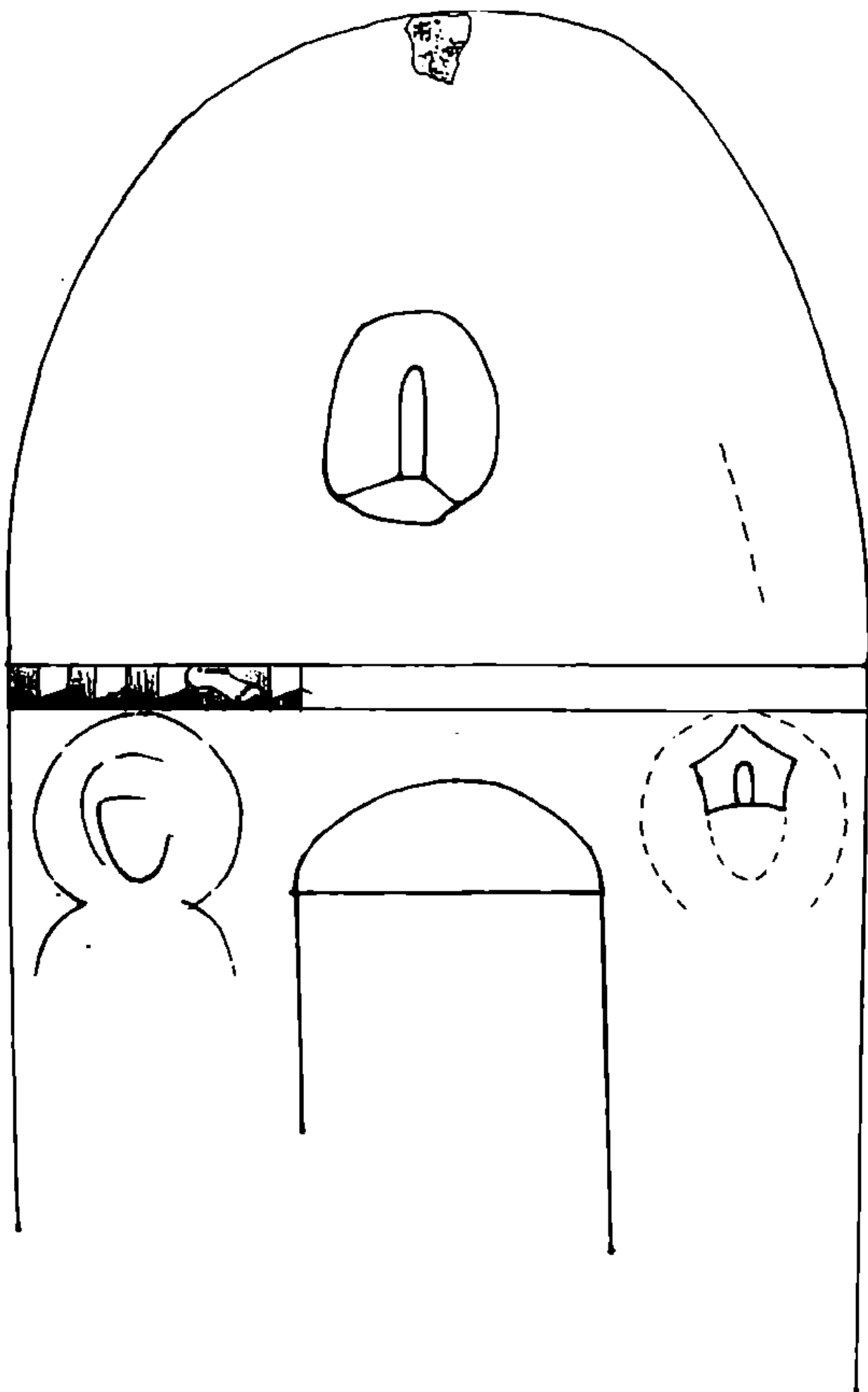
ნახ. 1. ღაღამი, ქეედა ეკლესია. საკურთხეულისა და პირველი ფენის
ორნამენტის სკემები



ნახ. 2. ლაღამი. ქეედა ეკლესია. სამხრეთი კედელი. სქემა

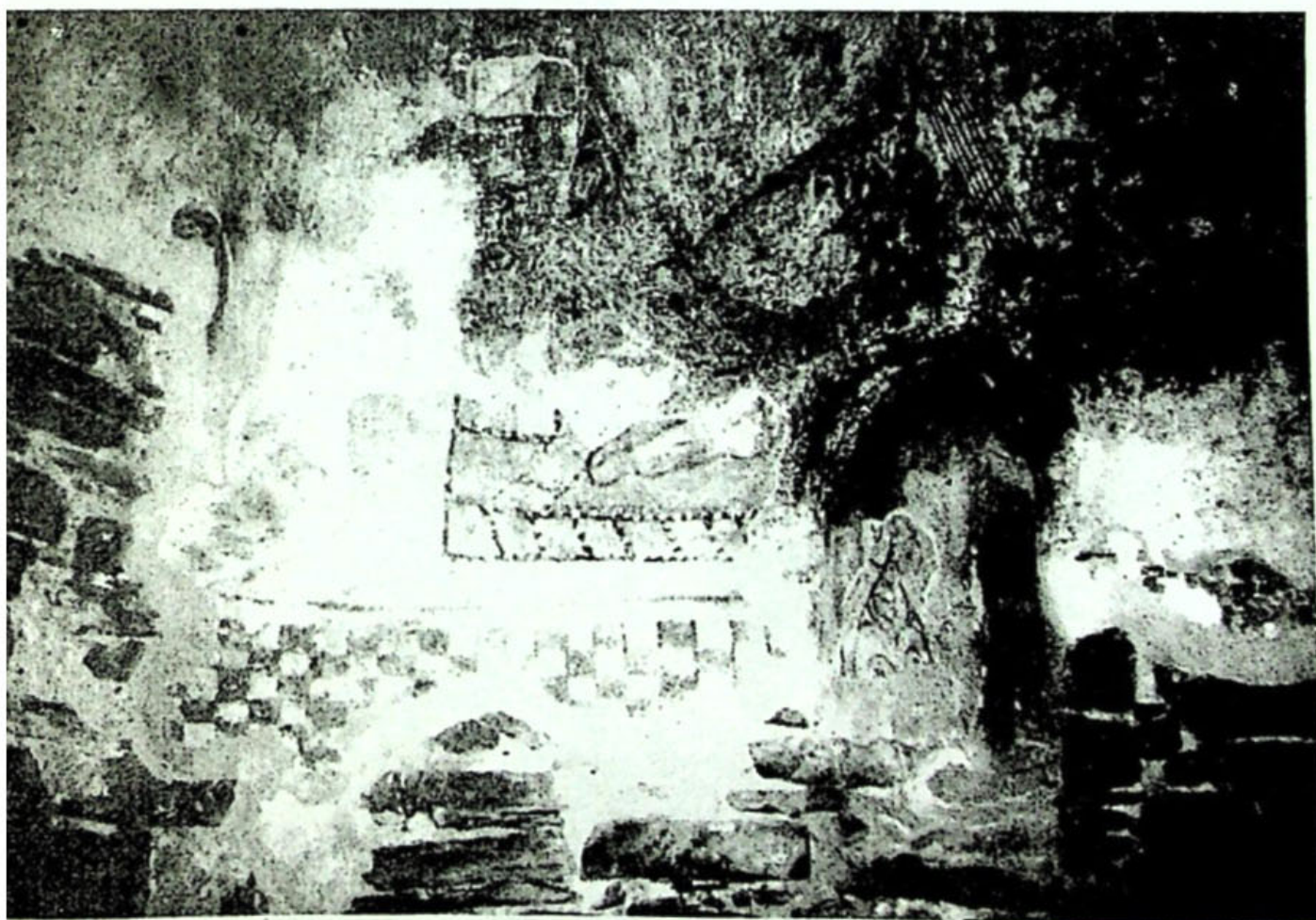


ნახ. 3. ლაგამი. ქვედა ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი. სქემა

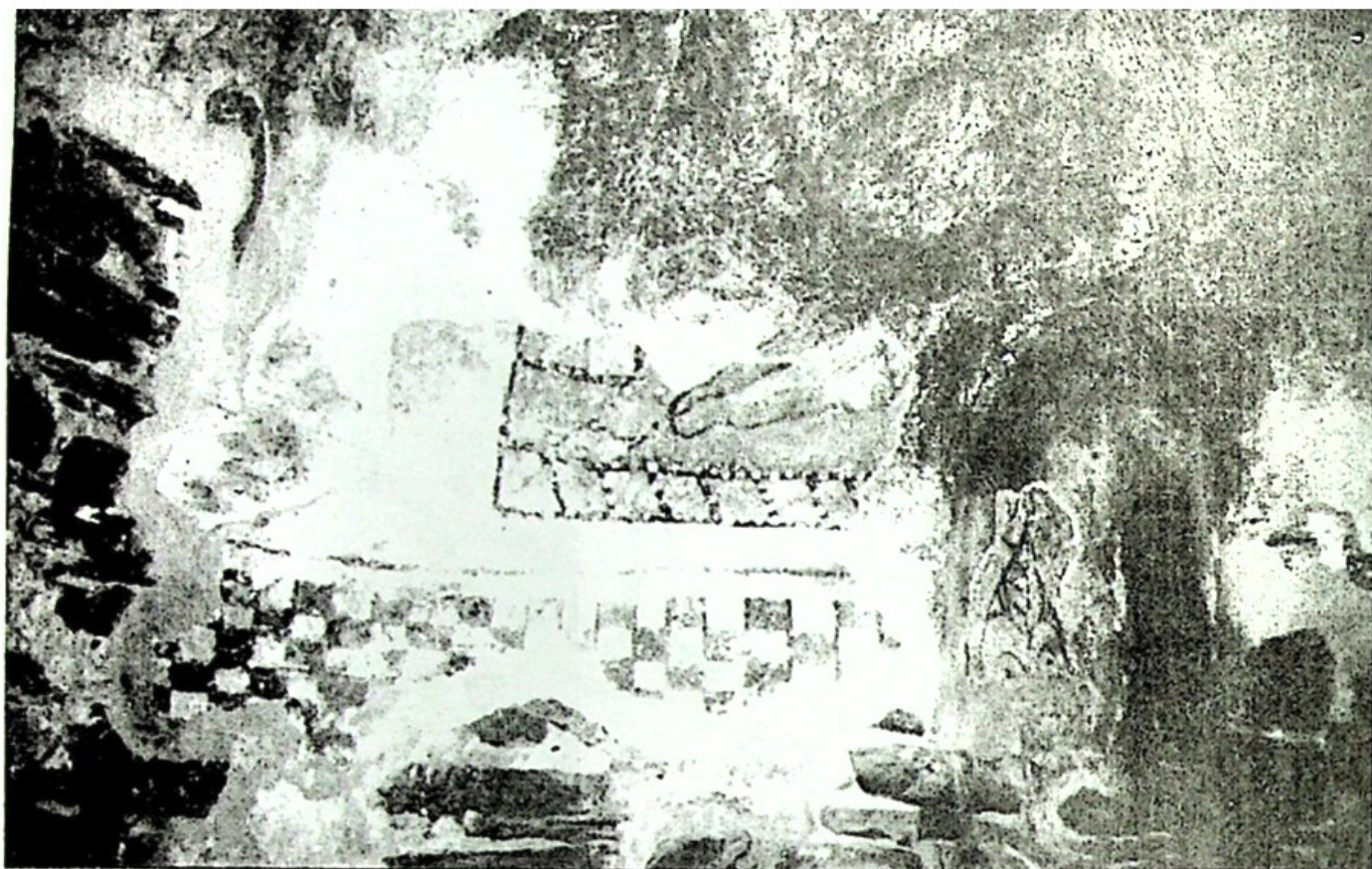


ნახ. 4. ღაღამი. ქვედა ეკლესია. დასაფლავების კედელი. სქემა

სურ. 1. ღაღამი. ქვედა ეკლესია.
წმ. ბარბარე



სურ. 2. ღაღამი. ქვედა ეკლესია. საკურთხეველი



სურ. 3. ლაღამი. ქვედა ეკლესია. საკურთხეველი



სურ. 4. ლაღამი. ქვედა ეკლესია. დასავლეთი კედელი



სურ. 5. ღაღამი. ქვედა ეკლესია. მეომრები



სურ. 6. ღაღამი. ქვედა ეკლესია. კამარის სამხრეთი ფერდი



სურ. 7. ღაღამი. ქვედა ეკლესია. ორნამენტი



სურ. 8. ღაღამი. ქვედა ეკლესია. წმ. თევდორეს გამოსახულება დაზიანებამდე და დაზიანების შემდეგ

გარეჯა – კონსტანტინოპოლი*

თეოდორე გარეჯელის მიერ რომანას მონასტრის

ქართულ სკრიპტორიუმში 1070 წელს გადაწერილი ოთხთავი

მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიულ მეზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში პ. შნეკინის კოლექციიდან შესუღმა ქართულმა ოთხთავმა (Шук. 760) ამ რამდენიმე წლის წინ მოიქცია მოსკოველი მკვლევრების ეურადღება. ხელნაწერისა და მისი მოჭედილობის კოდიკოლოგიურ დახასიათებას, ისევე როგორც ცალკეულ მხატვრულ თავისებურებებს ე. დობრინინსა და ი. სტერლიგოვას ნარკვევები მიუძღვნა¹. ამ პუბლიკაციებში კოლექსი შავი მთის მწიგნობრულ სკოლასთანაა დაკავშირებული. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს გამოკვლევები სახარებას დართული ერცეული და უადრესად საინტერესო ანდერძისა და სხვადასხვა პერიოდის მინაწერების გათვალისწინების გარეშე შესრულდა. ხელნაწერის თაობაზე საკმაო ხანია ზეენს სამეცნიერო წრეებშიცაა ცნობილი, მაგრამ მის შესახებ, გარდა მხატვარ-რესტავრატორ ლ. სიხარულაძის ინფორმაციისა, ჯერ-ჯერობით არაფერი გამოქვეყნებულა².

ხელნაწერი პატარა ფორმატისაა: 198x148 (20x15 სმ.). XIX საუკუნეში სახარება ოქროთი მოვარაგებულა და ეპისოპოს ტეაგებადკრულ ელაში ჩაუსვამთ, ხოლო ედის ორხავე მხარეს გადაუტანიათ მოთქროვილი ეერცხლის ძეელი, ხელნაწერის შექმნის თანადროელი რელიეფური მოჭედილობა. ოთხთავის ედის ძეელი მოჭედილობა თავისი ხასიათით XI საუკუნის იმ ძეირფას ბიზანტიურ, დედაქალაქის ტიპის ხელნაწერთა რიგისაა, რომელმაც ზეენამდე ერთეულების სახით მოადწია. ედის ზედა ფირფიტაზე (ხურ. 1) ჯვარცხალა გამოხატული მთავარანგელოზებთან ერთად, შესაბამისი ბერძნული წარწერებით: ქეედაზე (ხურ. 2), „ეეღრების“ სეენა, პოსტამენტზე მდგომი ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვართა და მთავარანგელოზებით³. უკანა ელაზე რელიეფების ბერძნული წარწერების გარდა, პოსტამენტზე განთავსებულია შემდეგი შინაარსის XI საუკუნის ასომთავრული ქართული საკტიტორო წარწერა:

† 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 |

ქრისტე, აღდგდე | აბაზ | და ძმანი | მისნი †

* წარმოადგენილ ნარკვევს საფუძვლად უდევს მოხსენება, წაკითხული საქართველოს ეროვნული მეზეუმის სამეცნიერო ხესიაზე 2005 წლის 23 მაისს. წინამდებარე ნარკვევი ნაწილია კომლექსური, კოლექტიური გამოკვლევისა, რომლის გამოქვეყნებაც ახლო მომავალშია განზრახული.

¹ Э. Добрынина, Неизвестная грузинская лицевая рукопись из Государственного Исторического Музея (Шук. 760). Хризограф, Сборник статей к юбилею Г. З. Быковой, Москва, 2003, გვ. 259-307; И. Стерлигова, Чеканный оклад грузинского Тетрасвангелия Государственного Исторического Музея (Шук. 760), იქვე, გვ. 308-320.

² ლ. სიხარულაძე, მოსკოვში დაცული XI საუკუნის ერთი ქართული „სახარების“ შესახებ, კავკასიის მაცნე, №10, 2004, გვ. 126-129.

³ ოთხთავის მოჭედილობისა და რელიეფებთან შესრულებული ბერძნული წარწერების შესახებ, იხილეთ – И. Стерлигова, დასახ. ნაშრომი, გვ. 308-320.

ხელნაწერი წმ. გიორგი მთაწმიდელის რედაქციისაა. იგი შესრულებულია ძალზე მაღალი ხარისხის, ზედმიწევნით დამუშავებულ, თხელ, თეთრ ეტრატზე. ხელნაწერის გვერდების რაოდენობის თაობაზე მითითებულია თავად ხელნაწერის თავფურცელზე (სურ. 3), იქ გამოსახული განედლებული ჯერის ქვემოთ შესრულებულ XVII-XVIII საუკუნეების მხედრულ მინაწერში (ქ. არს<ა> : ესე სახარება : სამას : სამოცი : და : ცამეტი - f.1v)⁴. ტექსტი ღია ყაფისფერი მედნიით, თანაბარი ოდნავ დახრილი ნუსხურით, ორ სვეტადაა ნაწერი, უკანასკნელი გვერდების გამოკლებით, სადაც ანდერძია შესრულებული. ფურცლის კომპოზიცია თავისუფალია, ფართო აშოებითა და სვეტთაშორისი არეებით. ხელნაწერის გვერდების დაკანონება ფაქიზადაა შესრულებული, ქვედა არესე დამატებითი ოთხი თარაზული ხაზით (მარგინალური ნიშნების მისათითებლად). სიგნატურები დასმულია ყოველი რეაფურცლიანი რეგულის პირველ, ზედა და უკანასკნელი ფურცელის ქვედა აშის შუაში.

ხელნაწერის შემკელობა რაფინირებულობითა და შესრულების მაღალი მხატვრული დონით გამოირჩევა. იგი მდიდრულადაა გაფორმებული კამარებით, მახარებელთა მინიატურებით, თავსართებითა და საზედაო ასოებით (სურ. 4-8, 12, 15).

ოთხთაეის თავფურცელზე, XI საუკუნის ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორატიული სისტემის შესაბამისად, ეხებითის კარპიანესადმი წერილის ტექსტს (f. 2r-v) წინ უძღვის მხატვრულად დამუშავებულ ოთკუთხა თაღოვან წარწერაში ჩასმული განედლებული ჯერის გამოსახულება - პოსტამენტზე შედგმული ჯვარი ქვედა დაგრძელებული მედავითა და ზედა თანაფარდი მედავებით (f. 1v) მას მოსდევს ორნამენტირებულ სწორკუთხა წარწერაში ჩასმული საძიებლები, ე.წ. კანონთა ტაბულები ანუ კამარები - სულ თოთხმეტი (f. 3r-9v).

ხელნაწერი, ოთხთაეის თავების დასაწყისების ჩათვლით, მდიდრულად ორნამენტირებული თავსართებითაა გაფორმებული (f. 12, 16, 99, 102, 154, 159, 246), ხოლო ტექსტში მუხლის დასაწყისები უხედააა გაფორმებული როგორც სინგურით გრაფიკულად გამოსახული, ასევე მოხატული საზედაო ასოებით. სახარების თითოეულ თავს შესაბამისად ახლავს მახარებელთა - მათეს (f. 15v), მარკოსის (f. 101v), ლუკასა (f. 158v) და იოანეს (f. 245v) მინიატურები. მახარებლების გამოსახულებები სრული რეგულის დამატებით ფურცელზეა შესრულებული და დამოუკიდებლად უნდა შეეტანათ ხელნაწერში, სავარაუდოდ, ხელნაწერის მოგვდილი ყდის შესრულების თანადროულად. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ხელნაწერში დატოვებულია სუყთა ფურცლები, რომლებიც თავდაპირველად მინიატურებისათვის უნდა ეოფილიყო განკუთვნილი⁵. მჯდომარედ წარმოდგენილი მახარებლების მინიატურები წერტილებითა და ხაზებით შედგენილი ფარდაგისებური ორნამენტით შემკულ სწორკუთხა წარწერაშია ჩასმული. ე. დობრინინას აზრით, ხელნაწერის მდიდრული ჯარბი დეკორატიული გაფორმება და საერთო მხატვრული სტილი ნაკლებად შეესაბამება მინიატურების ბრწყინვალე, მაგრამ შედარებით პაუროვან ფერებსა და სისადაეს. მისივე ეარაუდით, მინიატურები ბერძნული მხატვრული წრიდან უნდა იყოს, ისინი XI საუკუნის ბოლო მესამედში უნდა შეესრულებინათ ერთ-ერთ იმ ცენტრალურ სკრიპტორიუმში, რომელიც ხელნაწერის მინიატურების მასობრივ დამზადებას ეწეოდა პერიფერიული რეგიონებისათვის. იგი არც იმის შესაძ-

⁴ ხელნაწერი ამჟამად შეიცავს 378 გვერდს. ეტრატზე შესრულებული კოდექსის დასაწყისი ორი და უკანასკნელი ფურცლები ქაღალდისაა. ისინი XIX საუკუნეში ოთხთაეის უკანასკნელი შემოსვის დროს უნდა დაემატებინათ. ამასე მიუთითებს XX საუკუნის დასაწყისის ჩანაწერი (f. 1), რომელიც პ. შრუტინის კოდექსის აღწერისას გაუკეთებიათ - „Листов 2+375+1. В. Шрутин. 15 декабря 1912 г.“ (Э. Добрынина, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 259, 304).

⁵ Э. Добрынина, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 265.

დღებდობას გამოირიცხავს, რომ მიწიატურები ეკუთვნის დედაქალაქში განხწავლულ მხატვარ-მიწიატურისტს, რომელიც ანტიოქიის საპატრიარქო სკრიპტორიუმში მოღვაწეობდა*.

თანხავეს ტექსტს დასასრულის დართული აქვს გადამწერის ძალზე ერკელო, ახ სტროქონიანი, ანდერძი (f. 373r-374v) (sur. 9):

დ ყა ყლ დე ააა დყა ყნდე რაა დყა | ყნდე ბყაფყა : რაა
 ნბყყოა | ბაბღებჟოაა რნდთა : დე ს[-]ს|აააბყააფჟოა : ჟნ თე ..
 ზყთრ|თდთ ჟნ რაბს ბყეყი [-] ბჟღე ა|რრბს რღე : დე ანდბბჟჟჟღე
 | ყოთთ ზღთდა : დე რბე რრბს | ყრბეღყაედ ზბჟყაოთსე თენე |
 ბაბრღეოთსე : თჟ უნბჟყჟრ : | ბთეჟბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბ
 : ბაბბბბბბ რე რბბს სეღე|ბჟყბსე : სეღებბბბბბბბბ სეღე|ოთსე ყნბსე
 რბსე : დყა ბაბბბ
 ბბბბბ[ბბ] | დე სოთსე რბბბბბბ [ბბბბ|ბბბბბ [ბბბბბ]ოთს ბბბბბბბბ
 :| სეღეაბბბბბბბბბ : ბბბბბბბბბ | ბბბ ზბბბბბ ბბბბბბბბბბ ბბბ|სე
 ყაბ რბბსე ბთრბბბბბბბბ : |ბბბბბბბბბბ რბბ ბთეჟბბბბბბ[ბბ]აბბბ
 დე ყოთთ ბბბბბ ბბბბბბბ|ბბ : აბბბბ დე რბბბბბბბ : რბბ|სე
 რბბბ რბბ
 ბბბ
 ბაბბბბბბ ბბბბბ : ბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბ
 : რბბ რბსე | სებბბბ : ბაბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბბ
 : აბბბბ დე | რბბბბბბბ : ბბ სოთთ სე|ბბბბბბბბბბბბ თჟ
 ბთეჟბბბბბ|ბბბბბბ : ბბბბბბბ რა რღე | სეღებბბბ . სბბბ :
 ყბბბბ|ბბ ბბბბბ : ბბბბბბბბბ უნბ|ბბბბბ სეღებბბბბბბბბ :
 | ზბბბბბბბ აბბბბბბბბბ : ბ|სა ბთეჟბბბბ ბბბ ყრბბბბბბბ :
 | ბბბბბბბ დე უნბ|საბბ : სბბ|ბბ დე ბბბბბ : დე ყბბბ|ბბ
 აბბბბბბ : სებბბბბბ სფბბბბბ : ბბბბბ : ბბ სეღებბბბბბბბ
 სე : | რბბბ ბბბ ბბბბბბ : რბ : რღე | ბბბბბ : რღე
 ბბბბბბ : დე | ბაბბბბბ : ყბბბბბბბბბბ ბბბბ : ბყბბ :
 აბბბბბ|ბბბ (სბ) ყბბბბ : საბ ბაბბ|ბბბბბბბ უნბბ ბბბბბ
 | ბბ : ბბბბბბ ბბ საბბ ბბბ ბბბბბბბ ბბ ბბბბბბბბ ბბბბბ |
 ბბბბბ ბბ სეღებბბ სბბბ ბბბბ ბბ სებბბბბბბბ საბ|ბაბბბბბბ
 ბბბბბბბ ბბბბ ბბ სებბბბბბ ბბბბ | ბბბბ ბბბბბბბ
 ბბბბბბ|სე ბბბბბბ ბბ ბბბბბბბ ბბ ბბბბ | ბბბბ ბბბბბბბ
 ბბბბბბ|სე ბბბბბბ ბბ ბბბბბბბ ბბ ბბბ | ბბბბ ბაბბბბბბბ
 ბბ | ბბბბ ბბბ : ბ რღე ბბბ|ბბბბბ ბბბბ რაა რბბბ ||
 აბბბბბბბბბბბბბბბ ბბ სებბ | ბბბბ ბბბბ ბბბბბ ბბ ბბ ბბ
 | ბბბბ : ბბბბბბბ ბბბა | რბბბბბბ : აბბბ ბბბბბ |
 აბბბბბ : ბ რღე : სებბბბბბ სოთს ბბბბბ : ბყბბ : საბბბბ
 ყბბბ ბბბ აბბბბბბ | რაა : ბბბბ ბბბ : დე ბბბ|ბ რაა

* Э. Добрынина, „დასახ. ნაშრომთი, 302-303.

[illegible]

დ(იდე)ბ(ა)ს შ(ემოქმედ)ს და ო(ყალ)ო დ(იდე)ბ(ა)ს | შ(ე)ნდა წ(მიდა)ო, დ(იდე)ბ(ა)ს
შ(ე)ნდა მეუფეო წ(მიდა)ო ღმ(რთისმ)შ(ო)ბ(ე)ლო, | მომცემელო ნიჭთაო და
ხ(ა)სუომეოფელო ქ(რისტ)ი(ანე)თა კეთილთა, რ(ომელმ)ა ღირს მეაჲ მეცა უღირსი
ესე და უნარნევესი | ქ(ოუ)ლთა ქ(ა)ცთაჲ და არა ღირსი | შერაცხეაჲ ერებუდსა
თანაჲმოწესეთასა ო(ეოდო)რ)ე გარეშჯელი | მთაჲარანგელოზელ-ყოფილი, მოგებაჲ
წ(მიდა)სა ამას სახა(რება)სა, საღიდებელად სახელსა შ(ე)ნისა წ(მიდ)ისა, დ(იდებ)ა)ს
მოწყალეებათა შ(ე)ნთა, ო(ე)ენ, ა(მ)ენ. |

სასელითა მამისაჲთა, ძისაჲთა | და ს(უ)ლისა წ(მი)დის(ა)თა, [მეოხე]ებითა
[ცხოვე]ლს მეოფელისა | პატიოსნისა ჯ(უარისა)თა, მეოხებითა | მ(არა)დ(ი)ს
კ(ურთ)ხ(უე)ლისა დედუფლისა ჩ(უე)ნიისა კო(ელა)დ წ(მი)დისა ღ(მრ)თისმწ(ობე)
ლის(ა)თა, | მეოხებითა წ(მიდა)თა მთაჲ(ა)რანგელ(ი)თა და ქოყელთა ზეცისა
ძალთაჲთა, ოხითა და ეედრებითა წ(მი)დისა ი(ო)ვ(ა)ნე ნათლისმც(ემე)ლისა
და წიწამორბედისაჲთა, წ(მიდა)თა და ყ(ოე)ლ(ა)დ | ქებულთა მ(ო)ციქ(უ)ლთა,
მამად[[მთა]ქართა, წინაჲსწარმეტყუელთა, მოწამეთა, მღვდელთ, მოძღუართა და
საჩატრელთა მამათაჲთა, ამის წ(მიდისა | სამებისა მოწყაღებითა და | ამით
ქოყელთა წ(მი)დ(ა)თა ოხითა და | ეედრებითა, მე, ს(უ)ლითა საწყაღობედმ(ა)ნ
თ(უოდორ)ე მთაჲრანგელ(ი)ს(ე)ლმ(ა)ნ დაეწერე წ(მიდა)ჲ ესე | სახარებაჲ სრული
ყ(ოე)ლითაჲე ყურითა თაჲდიდისა გამაქრთუითა სახარებითაჲ(ა)ნ, | კამარანი
ოქრომელნითა, ახო მთაჲარი ყოყელი შემკობილი | ზადრეკი და გ(ა)ნთესელი
სრული და მართალ და ყ(ოე)ლ(ი)თუქრთ უცთომელი სამიებელი სენაქსრითა,
რ(ომე)ლი | უნუე/ნებს ყო(ველ)საჲე წელიწდისა სახარებჲსა თვთუელისა დღის(ა)სა,
რ(ომე)დ სახარებისათჲს სხ(უა)ჲ | წიგნი არა იგმარების, ვის-ესე | აქონდის, ესე
დაეწერე და | მოეაჭსენე ბრწყინეაღესა მეფესა აბაზს უმბრწაქმესს(ა)ჲ sic შვიდსა
სულქურთხეულისა გაგიჲ მეფისაჲსა. | მ(ა)ნ დიდებ(უ)ლ ყ(ა)ვჩნ სული მ(ა)თი
მცუქლად და მ[ყ]ა[რუელ]ად თაჲისა | მ(ა)თისა და საჭსრად ს(უ)ლითა მ(ა)თითა
და საღოცველად სულქურთხეულთა მშობელთა მ(ა)თთა და საწადელთა მამათა |
მ(ა)თთა ხსართაჲან, ფადლაჲსა, კერიკეს და რედისაჲისთჲს, | ქქ(რისტე)მ(ა)ნ sic
«და» დაიცუენი მშულობით და | დღეგრძელობით და ღ(მრ)თის მსახორებით ნებაჲსა
შ(ინ)ა თჲსსა, იქ(აენ) ა(მენ). |

ესე დაეწერე და განეასრულე | სანახებია კოსტიანტინეპოლისისა, სოცასტერსა
რომანიოსსა, საჭელსა წ(მი)დ(ი)სა ღ(მრ)თი|სმშ(ობე)ლისსა, რ(ობე)ღსა მეგუთონა
| ეწოდების, მეფობასა ბერძენთა ზ(ედ)ა დეოგენესის(ა)სა, და აფხა|სთა და
ქართუელთა ზ(ედ)ა – ბაგრატ სევასტოქის და გ(იორგ)ი კურაპალატისა, მისა
მისისსა. და კახთა და რანთა ზ(ედ)ა – ხსარ|თანან კურაპალატისა და | მმათა მისთა.
ხ(ოლო) ესე ხსარ|თანან ჭაბუკ იყო წლისა | | ოცდათერთმეტისამ, და სამნი | მმანი
მისნი: ფადლაჲ, ქვრიე)ე, რეკლისაჲ თუთოუელი თუთო | წელიწდითა ურთიერთარს |
უმრწამე. ხ(ოლო) ესე საყუარელი ს(უ)ელ(ი)სა ნემისაჲ აბაზ, სუქლიერი შვილი ნემი,
უმრწემესი | იყო მმათა თვისთა და ჭაბუკი იყო წლისამ ე(ითა)რ ე'ს, | და მთაერობდა
არ, კადიქოლის. |

წ(შილა)ნო ოთხნო მახარებულნო, მაქუე, მარკოზ, ლუკა და ი(ო)ე(ა)ნ<ა>ქ.

ბარანებათა (sic) ამათ მ(ი)ერ ი(ფ)ელისათა და მადლითა და მყოხებითა | თქ(უ)ეხ(ი)თა დაიცუქით და დაიფაქრეთ სუელიერად და ქორციელად მონაჲ თქ(უ)ენი აბაჲ და | მძვდობასა მ(ინ)ა აკმარენ წ(მიდა)ჲ | ესე სახარებაჲ. იე(ა)ენ ა(მ)ენ. |

ქრონიკისი იყო სე, ხ(ოლო) დასაბამითგ(ა)ნნი წელნი, რ(ომე)ლ გარდა | სრულ (ი)ქენეს, ხქოჲ.

როგორც ეს ანდერძიდან გაირკვა, სახარება გადაიწერა და მოიხატა 1070 წელს გარეჯელი ბერის თეოდორეს მიერ კონსტანტინოპოლის სანახებში, რომანას მონასტრის დმრთისმშობლის სახელობის სოხასტერში. რომელიც „მეგეთონა“-ს (ბერძ. τὸ μᾶγνθον - წარწილებული, დიდი) სახელით იწოდებოდა. ასევე ცნობილი ხდება, რომ ხელნაწერი ქახეთისა და პერეთის მეფის, აღსართან I-ის ძმის, აბა'სისთვის იქნა გადართმობილი.

ხელნაწერი თარიღიანია. იგი დათარიღებულია ბიზანტიაში რომანოზ IV დეოგენის (1068-1071), ხოლო საქართველოში ბაგრატ IV-ის (1027-1072) და აღსართან I-ის (1058-1084) ხეობით. აგრეთვე წელთაღრიცხვის „დასაბამითგანის“ და „ქრონიკისის“ სისტემებით. გამოანგარიშებისას წელთაღრიცხვის სისტემებით დათარიღება იძლევა ორწლიან ცთომილებას 1070/1072 წელს – „ქრონიკისის“ 290 (სე) მიმატებული მეკამეტე მოქცევის დასაწყის 780-თან (780+290=1070) მივიღებთ 1070 წელს, ხოლო „დასაბამითგანის“ 6676-ს (ხქოჲ) გამოკლებული ამოსავალი, იმ დროისათვის საქართველოში მიღებული 5604 წლიანი ერა, იძლევა 1072 (6676 – 5604=1072) წელს. უპირატესობა ქრონიკისის თარიღს, 1070 წელს უნდა მივანიჭოთ, რამდენადაც ანდერძში მოხსენიებული რომანოზ IV დეოგენი 1071 წელს გარდაიცვალა, რაც შეუძლებელია არ სცოდნოდა და არ აღენიშნა ანდერძში კონსტანტინოპოლში მოღვაწე მწიგნობარს.

საკმაოდ უარყოფით და მრავლისმომცველია იმ საკითხების წრე, რომელსაც ხელნაწერის ეს ერცელი და შინაარსობრივად დატვირთული კოლოფონი წამოჭრის.

იმ დროისათვის, როდესაც ხელნაწერი დაიწერა რომანას მონასტერს უკვე რამდენიმესაუკუნოვანი ისტორია აქონდა. სამართლმადიდებლთა აღმოსავლეთ რეგიონებთან შედარებით ქრისტიანული დასაქმებით, კერძოდ კი, კონსტანტინეპოლი, შედარებით მოგვიანოდ, IX საუკუნიდან ექცევა ქართველთა სამოღვაწეო არეალში. ქართულ წერილობით წყაროებში ნეულებრივ „მეორედ იერუსალიმად“, და „ახლისა კრომად“ სახელდებული კონსტანტინოპოლი პილიგრიმულ ცენტრად სწორედ ამ პერიოდიდან განიხილება. წმ. გრიგოლ ხანცთულის „ცხოვებაში“ კონსტანტინოპოლი იწოდება „ქრისტეს საბერკლედ, მეორედ იერუსალიმად“. დაახლოებით იმავე ხანებში, 869 წელს წმ. ილარიონ ქართველმა გარეჯელ მონაზონთან ერთად მოიღოცა კონსტანტინოპოლი, „დიდებული ესე ქალაქი, რომელსა შეუკრბიან სიმრავლენი ეოველთა წმინდათანი თავსა შორის თცხსა და გარემოჲს ეოველთავე სანახებთა თცხთა“¹. ისიც ნიშანდობლივია, რომ სწორედ გარეჯის უდაბნოდან „ერე დიდებისაგან“ ღტოლვილი წმ. ილარიონისა და მისი გარეჯელი მოწაფეების დასაქმეთ საქრისტიანოში – კონსტანტინოპოლში, რომსა და საბერძნეთში პილიგრიმობა და მოღვაწეობა იქცა ბიზანტიაში თანდათანობით გაძლიერებულ ქართველთა მედიდრობის წინაპირობად, ხოლო თავად წმ. ილარიონი ახალ რომაულ-

¹ A Patristic Greek Lexicon, G. W. H. Lampe ed., Oxford, 1961, გვ. 837

² კ. დანელია, ზ. სარჯველაძე, ქართული პალეოგრაფია, თბ., 1997, გვ. 341-353.

³ ცხოვება გრიგოლ ხანცთულისა ძეული ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წ. I (V-X სს.), ი. აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით, თბ., 1963, გვ. 265.

⁴ ცხოვებაჲ ილარიონ ქართველისაჲ. ძეული ქართულ აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წ. II (XI-XV სს.), თბ., 1967, გვ. 21.

ბიზანტიურ იმპერიაში მათი დამკვიდრების წინამორბედად¹¹.

ასევე უშუალოდ წმ. ილარიონ ქართველის სახელს უკავშირდება კონსტანტინოპოლის მიდამოებში, ბოსფორის სრუტის ევროპულ ნაწილში, რომანად სახელდებულ დელის პირას მონასტრის დაარსება წმ. მოციქულთა სახელზე¹². იგი ხოსთენის (სტენიას) წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესიის ახლოს იმპერატორ ბასილი I მაკედონელის (867-888) მიერ იქნა აგებული თესალონიკეში 875 წლის 19 ნოემბერს აღსრულებული წმ. ილარიონ ქართველის წმინდა ნაწილების დასახელებდა. წმ. მამის უღებბოში მოღვაწე ქართველი მოწაფეებისათვის¹³. როგორც ბიზანტიურ, ისე ქართულ წყაროებში XI საუკუნეში კონსტანტინოპოლსა და მის სანახევროში

¹¹ B. Martin-Hisard, *La Pègrination du moine géorgien Hilarion au IX siècle. Bedi Kartlisa, XXXIX (1981), გვ. 101-138; დ. კლდიაშვილი, გარეჯა და პილიგრიმოზა ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ წყაროებში. სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში. გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი, თბ., 2001, გვ. 88-97.*

¹² რ. ჯანენი, ანტონ ნოვგოროდელის (XII ს.) ცნობის საფუძველზე, რომანას მონასტრის ადგილმდებარეობას ბოსფორის სრუტის ევროპულ ნაწილში განსაზღვრავს, სანაპიროსთან მდებარე წმ. მიქაელ სოსთენიონის ეკლესიის მომიჯნავედ. ერთი მილის დაშორებით. წმ. დანიელ მესევეტისა და ნიკეის კრების მონაწილე 318 წმინდა მამის ეკლესიის მახლობლად, თანამედროვე ისტინიის (სტენიას) ადგილას (R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, t. III, Les églises et les monastères, Paris, 1969, გვ. 256-257, 349).*

კონსტანტინოპოლის გზამკვლევი. რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში რუსეთის მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერაა შედგენილი, რომანას მონასტერი ბოსფორის ზედა ნაწილში მდებარე სოფელ კურუ-ნესმეს მახლობლად შეიძლება ეივარაუდოთ. სოფლის სახელი – კურუ-ნესმე მშრალ ჭას აღნიშნავს. იგი ბოსფორში ნამაგალი პატარა დელის (საეპარაუდოდ, იგივე რომანას დელე წმ. ილარიონის ცხოვრების მიხედვით – დ.კ.) პირას მდებარეობდა. ეს მცირე, ღარიბული დასახლება, სადაც ებრაელთა, სომეხთა და ბერძენთა რამდენიმე ოჯახი ცხოვრობდა, წმ. დიმიტრის სახელობის ეკლესიითა და იქვე, ბუნებრივ მღვიმეში, არსებული აიასმით ყოფილა განთქმული; თავად კურუ-ნესმეს ზეგანი კი წმ. დიმიტრის სახელითაც ყოფილა ცნობილი. სოფელთან ახლოს, ამღობულ ადგილას, სომხური სასაფლაოს გვერდით, ჯერ კიდევ შეიმჩნეოდა ქვით ნაგები ძველი ტაძრის ნაქალაქი, რომლის ახლოსაც უფლის ამოღების სახელზე ნარდახით გადახურული აგურის აიასმა ყოფილა, ხოლო არც თუ შორს, პარკში წმ. ნიკოლოზის აიასმა. კურუ-ნესმედან ექვსასი ნაბიჯის დაშორებით მდებარეობდა ალბანური დასახლება არნაეთ-ქიუ. იქ მდებარე წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესიის მიხედვით, ბიზანტიური დროიდან „მიქაელიონად“ ანუ „უხსეულო ძალებად“ ცნობილი, წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესია მდგარა ბასრის მოედნის შუაში. გზამკვლევი ეს ადგილი გაიგივებულა ესტასთან (ოდესლაც იქ აღმართულ კერის ქალღმერთ ვესტას წარმართული ტაძრის მიხედვით) – *Путеводитель по Константинополю. Описание замечательных и святых мест, Одесса, 1884, გვ. 114-116.* რომანას მონასტერი შეიძლება გაავივიოთ კურუ-ნესმეში სომხურ სასაფლაოსთან არსებულ ტაძრის ნაშთებთან. რაც შეეხება სახელი სტენია/ისტინიას წარმომადგენლობას, შესაძლებელია, იგი უკავშირდებოდა მიწათმოქმედების ქალღმერთ დემეტრასთან დაკავშირებულ დღესასწაულს სტენია-ს (ბერძნული და რომაული საკეთარი სახელების ეთნოგრაფიული დექსიონი, შეადინა ს. გიგინეიშვილმა, თბ., 1985, გვ. 91), მითუმეტეს თუ გაეითვალისწინებთ რუსული გზამკვლევის ცნობას კურუ-ნესმეს ზეგანის წმ. დიმიტრის სახელით წოდების შესახებ. ბოლო ხანებში რომანას მონასტრის ადგილმდებარეობას იკვლევს რ. შენგელია. იგი 2004-2005 წლებში რამდენჯერმე იმყოფებოდა სტამბულში, რის შედეგადაც საგულისხმო მასალებს მოუყარა თავი (იხ. რ. შენგელია, ქართველთა რომანას მონასტერი, *ომეგა*, №2(52), 2004, გვ. 15-21).

¹³ ცხოვრება ილარიონ ქართველისა, გვ. 32-36; ცხოვრება და მოქალაქობა ილარიონ ახლისა. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წ. III (მეტაფრასული რედაქციები XI-XIII სს.), ი. აბულაძის რედ., თბ., 1971, გვ. 243-245.

ბასილი მაკედონელის ცხოვრებაში, მიქაელ სოსთენიონის ეკლესია ბასილი I-ის მიერ აღდგენილ იმ ეკლესია-მონასტრების გრძელ სამონასტრო ცენტრში იხსენიება, რომელიც IX საუკუნეში მომხდარმა ძლიერმა მიწისძვრამ დაანგრია. (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453 (Sources and Documents)*, Englewood-Cliffs, NJ., 1972, გვ. 199-77; R. Janin, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 348.)

ქართუელთა მყოფობელობაში რამდენიმე დიდი თუ მცირე მონასტრის სახელია დადასტურებული¹⁴, რომელთაგან ზოგიერთი, შესაძლოა, რომანას მეტოქსაც კი წარმოადგენდა. ნიშანდობლივია, რომ კონსტანტინოპოლში, რომანას მოსახელე, საყოველთაოდ ცნობილი ასევე წმ. მოციქულთა სახელობის ტაძარზე საუბრისას ანნა კომნენე აღნიშნავდა, რომ მამამისმა, მარიამ დედოფლის შეიღობილმა, აღექი I კომნენოსმა (1081-1118) დიდი ზრუნვა გამოიჩინა წმ. მოციქულთა ტაძარში „დაბინაებულ იბერიელი მოღოსნების შიმართ, რომლებიც ახლდნენ. ხოლო მათ მიმართ გამონეხილი მამანემის მზრუნველობით აიგო დიდი მონასტერი, სადაც მათ სმა-ჭამა და ნაცმა-დახურვა უზრუნველყოფილი აქონდათ“¹⁵. საყარაუდოა, რომ ათონის ივერთა მონასტრის მსგავსად, რომანა და მისი მეტოქე ცაღკეული სოხასტერები ბიზანტიის იმპერატორების, მიხეილ VII დუკას (1071-1078), ხოლო შემდეგ, ნიკიფორე III ბოტანიატეს (1078-1081) მეუღლის, ბაგრატ IV-ის ასულის, დედოფალ მარიამ მართა-ყოფილის განსაკუთრებული მზრუნველობისა და პატრონობის ქვეშ იყო. ამის მინიშნებად შეიძლება საითეალოს რომანას ანაწმინდას სოხასტერში გადარეხსხული ხელნაწერის (A-134) დასათარიღებლად ცაღკეული ფაქტების აღნიშვნა დედოფლის ცხოვრებიდან, თუნდაც მართა დედოფლის სამეფოში (საქართველოში) ყოფნა¹⁶.

პრომანას მონასტერი საუკუნეთა განმავლობაში ბიზანტიაში ქართუელთა მნიშვნელოვან სასულიერო და სამწიგნობრო კერას წარმოადგენდა, სადაც ხელნაწერის გადარეხსხვა-გამრავლებასთან ერთად ლიტერატურულ საქმიანობასაც ეწეოდნენ. სწორედ რომანას მონასტერში, ან, შესაძლოა, ერთ-ერთ მის სოხასტერშიც კი, ბასილი I მაკედონელის ბრძანებით, პროტოასიკრიტიისა და ფილოსოფოსის, ბასილი მონაქონის მიერ, წმ. მამის მოწაფეების, კერძოდ კი ისაკის მონათხრობის საფუძველზე დაიწერა წმ. ილარიონ ქართუელის ცხოვრება¹⁷. პრომანაში საკმაოდ მდიდარი ბიბლიოთეკა უნდა არსებებოდა, რომლის საცავშიც მონასტრის აღმოსავლური სკრიპტორიუმებში (ასეთი მას რამდენიმე უნდა აქონდა) გადარეხსხული ხელნაწერების გარდა, შეწირულების გზით მიღებული წიგნებიც ინახებოდა. წმ. ილარიონ ქართუელის ცხოვრებიდან ვიცით, რომ ჯერ კიდევ IX საუკუნეში იმპერატორმა ბასილი I-მა მაკედონელმა ახლადგებულ ქართუელთა მონასტერს უბოძა სახარება და სამოციქულო¹⁸. ამ თვალსაზრისით ასევე საინტერესო ნაწი მოსკოვის კოდექსში, საყარაუდოდ, ტექსტის ხელით შესრულებული ერთ-ერთი მინაწერი, სადაც ახლდაწერილ წიგნებზეა საუბარი (311r).

ინტენსიური და ფართო უნდა ყოფილიყო იმ კულტურული კავშირის გეოგრაფია, რომელიც პრომანას მონასტრის მწიგნობრებს აქონდათ საქართველოს, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქართულ სამონასტრო კერებთან. ეს კავშირები კონსტანტინოპოლის, შავი ზღვისა და ათონის სკრიპტორიუმებთან თვალნათლივ წარმოიწმინდა იმ ცნობების საფუძველზე, რომელიც ამ პერიოდის აგიოგრაფიულ ძეგლებსა და ხელნაწერი წიგნების ანდერძ-მინაწერებს შემოუნახავს. მჭიდრო კავშირმა, რომელიც გარეჯის მრავალმთის მონასტრებსა და კონსტანტინოპოლის სანახებში მღებარე რომანას მონასტერს შორის თავიდანვე უნდა დამყარებულიყო.

¹⁴ ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, II, თბ., 1980, გვ. 183-185; ელ. მეტრეველი, ნარკვევები ათონის კულტურულ-საგანმანათლებლო კერის ისტორიიდან, თბ., 1996, გვ. 145-195.

¹⁵ ანნა კომნენე, „აღუქსიდა“. გეორგიკა, ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ტ. VI, ტექსტები ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და განმარტებები დაურთო ს. ყაუხჩიშვილმა, თბ., 1966, გვ. 110.

¹⁶ ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციისა, ტომი I, ელ. მეტრეველის რედ., თბ., 1976, გვ. 151-154.

¹⁷ ცხოვრება ილარიონ ქართუელისა, გვ. 37; ცხოვრება ილარიონ ახლისა, გვ. 247-248.

¹⁸ იქვე.

ბუნებრივია, გაგრძელება შემდგომ საუკუნეებშიც კი. ამის დამადასტურებელია მოსკოვის ხელნაწერი, რომელიც მთაწმინდელ-იოანეს თეოდორე გარეჯელის მიერ ბიზანტიელთა სამსახურში მყოფი კახეთისა და პერეთის სამეფო ოჯახის ერთ-ერთი წარმომადგენლისათვისაა გადანიჭებული კონსტანტინოპოლის სანახებში მდებარე რომანას მონასტრის ერთ-ერთი სოხასტერიის სკრიპტორიუმში. რომანას ქართულთა მონასტრის სკრიპტორიუმები ბოლო ხანებამდე იქ შექმნილი XI და XII საუკუნეების მიწურულის ქართული ხელნაწერი წიგნის ორი ნუსხით იყო ცნობილი. ერთ-ერთი მათგანი, 1066 წლით დათარიღებული წმ. ეფთვიმე მთაწმინდელის თარგმანების შემცველი იოანე სინელის „კლემაქსად“ წოდებული კრებული (A-134), პრომანაელი ქართული წინამძღვრის, მამა გელასის მომკვებლობით სიმეონ დვალის მიერ პრომანას წმინდა მოციქულთა საყდრისათვის იქნა გადანიჭებული. კოლოფონის კრულობით ნაწილში მონასტრის წინამძღვარი, მამა გელასი წვევლასა და შეწვევებს უთვლის ეველა იმას, ვინც ხელნაწერს პარვის, თხოვნისა თუ მძღაერობის გზით გაიტანდა წმ. მოციქულთა საყდრიდან. ეს ნუსხა მოსკოვის ქართულ კოდექსზე სულ რაღაც ოთხი წლით ადრე იქნა დაწერილი „სოხასტერსა შინა პრომანასისა, ანა-წმიდას, მეუობასა დოკისასა, მას კამსა, თდეს ბაგრატის ასული მართა სამეფოსა იყო, ქრინიკონსა სპე“ (A-134, 296r-v)¹⁹. ჩიშანდობლივია, რომ იმავე სიმონ დვალსვე უკავშირდება შავ მთაზე XI საუკუნის შეახანებში წმ. გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის ორი შესანიშნავი ოთხთავეს – ალავერდის (A-484)²⁰ და ვატიკანის (Vaticano iberico 1)²¹ კოდექსების შექმნა (სერ. 10-11, 13-14, 16-17). ეს ის ნუსხებია, რომლებსაც წარმომადგენლობით და დეკორატიული გაფორმების საერთო პრინციპებით, ქართულ-ბერძნულ ოთხთავეთა (ხი. A-484; Sinai. gr. 158; Vat. iber. I; Athens. gr. 76) იმ წრეში აერთიანებენ, რომელსაც მოსკოვის კოდექსიც მიეკუთვნება²². წინაპირება ამ ჯგუფის ხელნაწერთა რედაქციული და მხატვრული გაფორმების თეატლასრისით მსგავსებისა, იმ მკიდრო კულტურული კავშირებში უნდა ექძიოდ, რომელიც ცალკეულ სამწიგნობრო-საგანმანათლებლო კერებს, უპირველეს ყოვლისა კი კონსტანტინოპოლის, ტაო-კლარჯეთის, შავი მთისა და ათონის სამონასტრო სკრიპტორიუმებს შორის ითვალისწინებდა შემოქმედებითი სიახლეების, თავად მწიგნობრებისა და ხელნაწერების თავისუფალ მოგზაურობასა და გადაადგილებას. იგივე ასრამდე მიიყვანა ამ ჯგუფის ხელნაწერების ტექსტობრივ-რედაქციული თეატლასრისით შეჯერებამ ბ. უტიე, რომელიც ამითვე ხსნის იმას, თუ რა ძალიან შეაძლებინა ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდელებს ნაეტარებისათ წარმოუდგენლად დიდი ლიტერატურული და მთარგმნელობითი მუშაობა²³.

კონსტანტინოპოლში ქართული კულტურის მძლავრ ცენტრად ნანს პრომანას მონასტერი XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე, იმ დროს, როცა იქ იქმნება ქართული ხელნაწერი წიგნის ხელოვნების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუში – თამარ მეფისათვის განკუთვნილი ეანის სამეფო ოთხთავე (A-1335), რომელიც ნიმუშს წარმოადგენს

¹⁹ ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (A), 12, შეადგინეს და დასაბუქდად მოამზადეს თ. ბრეგვალი, ც. კახაბრიშვილი, თ. მგალობლიშვილი, მ. ქავთარიამ, დ. ქუთათელაძე და დ. ჯღა-მაიაშ, თბ., 1976, გვ. 29.

²⁰ ე. მეტრეველი, შავი მთის მწიგნობრული კერის ისტორიისათვის XI საუკუნის I ნახევარში. საქართველოს მეცნიერების მოამბე, ტ. XX-B, თბ., 1959, გვ. 89; V. Djobadze, Materials for the Study of Georgian Monasteries in the Western Environs of Antioch on the Orontes, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 372 (48), Louvain, 1976, გვ. 12-20.

²¹ ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფოტოთეკა, Vat. iber. I (Rt. XXIX, N2); ბ. უტიე, ექვთიმე ეპისკოპოსისა და სახარების „სასწაულების“ უძველესი ქართული ევრსიები, მრავალთავე, XVII, თბ., 1992, გვ. 119.

²² Э. Дибрашвили, да сах. на шროми, გვ. 260-264.

²³ ბ. უტიე, და сах. на шროми, გვ. 119.

როგორც ტექსტობრივი, ისე მხატვრული გაფორმების თეატალური ხასიათის დაბსკალდისა (ხელნაწერის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი) და ართეიანის/ენშიაძინის (ხელნაწერთა ინსტიტუტი, RT XIX) მდიდრულად შემკული კოლექციებისათვის²⁴. ოქრომკლნით ნაწერი, ფერადი თავსამკაულებით, კამარებითა და მინიატურებით შემკული სამეფო კოდექსი ცნობილი მწიგნობარ-კალიგრაფებისა და დეკორატორ-მინიატურისტების ერთობლივი ძალისხმევით ნახს შექმნილი. ოთხთავის ქართული და ბერძნული კოლოფონების თანახმად, იგი გადართესხულია თამარის მლოცველის, იოვანე საპყარის, ხოლო მოხატულია, ბერძენი ოსტატის, ოქროთმწერელ მიქაელ კორესელის მიერ²⁵.

ამდენად, ნეენს ხელთაა რომანას მოციქულთა სახელობის ქართველთა მონასტერში შექმნილი სამი ხელნაწერი, რომელთაგან ორი, 1066, 1070 წლებში ანა-წმიდას და მეგეთონას ღმრთისმშობლის სოხასტერებშია გადართესხული. ცნობილია, რომ სასლვარგარეთ არსებულ დიდ ქართულ მონასტრებში ქართული ხელნაწერების შექმნა და გამრავლება ძირითადად მონასტრის მოშორებით მდებარე სოხასტერებში (სენაკებში) მიმდინარეობდა²⁶. რომანას ქართველთა მონასტრის ასეთი სოხასტერები და მეტოქები, როგორც თავად კონსტანტინოპოლში, ისე მის სანახებში აღრინდავე უნდა აქონოდა. წმ. ილარიონ ქართველის „ცხოვრებაში“, სადაც საკმაოდ დიდი ადგილი ეხება რომანას მონასტერში ბასილი I მაკედონელის მიერ წმ. მიქელ სოხაენის ეკლესიის ახლოს, პრომანას ღელეში წმ. ილარიონის წმინდა ნაწილების დასახსმელად აგებულ მოციქულთა სახელობის ტაძრის სატფურებასა და განგებას, აღნიშნულია, რომ ბასილი I-მა რომანას სხვა შეწირულებასთან ერთად, „გარემოს მონასტრისა ტყენი და სამეფოთა ქალაქს შინა მეტოქნი გამოსაზრდელად მათდა უბოძა“²⁷. ამას გარდა, იმპერატორმა „აღაშენა სენაკი სამონოსონო მონასტერსა მას წმიდასა და დადგა მას შინა ტახტი და საგებელი და დადგა მონასტერსა მას შინა წმიდას სახარებას და წიგნი სამოციქულოს. მიუერთგან უკუე აღვიდის რად, მუნ დაყვის მან ორი ვინა სამი დღე“²⁸. რომანაში ბისანტიური ტიპის კეინობიტურ/კინოვიტური მონასტერია²⁹ საყარაუდებელი, რომლის მოშორებითაც მდებარე სოხასტერებში მცხოვრები ბერები მწიგნობრულ საქმიანობას ეწეოდნენ. კონსტანტინოპოლის სანახებში რომანას მონასტრის ნეენთეის ცნობილი – ანა-წმიდასა და მეგეთონას ღმრთისმშობლის სახელით ცნობილი სოხასტერების ადგილმდებარეობა ჯერ კიდევ დასაზუსტებელია და შემდგომ კვლევას მოითხოვს.

რომანას მონასტრის მეგეთონას ღმრთისმშობლის სოხასტერში დამზადებული ოთხთავის კალიგრაფისა და მომხატველის ეინაობის შესახებ ხელნაწერის ანდუ-რიძიდან ვიგებთ. როგორც ირკვევა, ხელნაწერის გადამწერი და მომხატველი ერთი პირია, მთავარანგელოზელ-ყოფილი თეოდორე გარეჯელი. იგი საკმაოდ

²⁴ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა. (A კოლექციის). შეადგინა ქრისტინე შარაშიძე, IV, თბ., 1954, გვ. 407-410; ე. მაჭავარიანი, ვანის ოთხთავის (A-1135) ახლად აღმოჩენილი პირი. ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, III, 1961, გვ. 141-154; მისივე, ლავსკალდის ოთხთავი, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, V, თბ., გვ. 145, 146; ც. ჯანკიფი, ვანის, ლავსკალდისა და ეშიაძინის ოთხთავთა მიმართებისათვის, მრავალთავი, თბ., 1975, გვ. 5-6.

²⁵ ელ. მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 161-166; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 279-280.

²⁶ ელ. მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 163-164.

²⁷ ცხოვრება ილარიონ ქართველისა, გვ. 245.

²⁸ იქვე, 247.

²⁹ ა. აღუქსიძე, ათონი ათასწლოვანი, თბ., 1982, 26-27; ე. მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 163-164; თ. ცურაძე, სამონასტრო ცხოვრება და განსწავლა ქრისტიანულ ასკეზაში. მრავალთავი, XIX, თბ., 2001, გვ. 146-148.

მაღალკვალიფიციური კალიგრაფ-დეკორატორი უნდა ყოფილიყო, რომელსაც ხელნაწერის გადანუსხვის გარდა, მხატვრულად სრულად შეუმკია სახარება: „სრული ყოვლითავე ფერითა თაუდიდისა გამართუითა სახარებითაგან, კამარანი თქრამელნითა, ასომთაჲარი ყოველი შემკობილი, სანდუკი და განთხუელი სრული და მართად და ყოვლითურთ უცთომელი ხაბიბელი სუნაქსით, რომელი უწიუენებს ყოველსავე წელიწდისა სახარებისა თუთუელისა დდისასა, რომელ სახარებისათვის სხუად წიგნი არ იხმარების.“ ანდერძის თანახმად, თეოდორე გარეჯელი, რომელიც კახეთისა და რანთა მეფის აღსართან I-ის უმცროსი ძმის, აბაზის გამსრდელი და სულიერი მამა ყოფილა, მას ბიზანტიაში თან უნდა გაეყოლოდა. ანდერძში თეოდორე გარეჯელი მთავარანგელოზ-ყოფილად იწოდება, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ იგი თაუდაპირველად გარეჯის მრავალმთაში, ხოლო შემდეგ რომანას მონასტრის სიახლოვეს, მის მომიჯნავედ მდებარე სოხაქის წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ტაძარში მოღვაწეობდა. ბოსფორის სანაპიროზე მდებარე ეს ტაძარი, როგორც ეარაუდობენ, სწორედ XI საუკუნიდან, ბასილი II ბულგართმშენებელის (†1025), ხოლო XII საუკუნის მიწურულს, ისაკ II-ის (1185-1204) სეობაში, საიმპერატორო სახლის განსაკუთრებული მზრუნველობის ქვეშ ექცევა და ღაერად ეადიდება²⁰. მოგვიანებით მთავარანგელოზელ-ყოფილი თეოდორე გარეჯელი სწორედ რომანის მონასტრის მეგვთონად სახელდებულ სოხასტერის სკრიპტორიუმში ქმნის ქართული წიგნის ხელოვნების ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს, მოსკოვის კოდექს. საეარაუდო, არაპირდაპირი კვალი თეოდორე გარეჯელის შესახებ, შემორჩენილი ჩანს როგორც რომანაში, ისე გარეჯშიც. უპირველეს ყოვლისა, დავასახელებ სვენი ხელნაწერის გადაწერამდე სულ რამდენიმე წლით ადრე, 1066 წელს რომანას მონასტრის ანაწმინდას მონასტერში გადაწერილ კრებულს, რომლის 22 რ-ზე შესრულებული ანწირური ტიპის კრიპტოგრამა ეინმე თეოდორეს მოსახსენებელს წარმოადგენს – ქ(რისტ)ე შ(ეიწყალ)ე თ(ეოდორ)ე, ა(მე)ნ ი(ე)ა. დ. ათანელიშვილის დაკვირვებით, კრიპტოგრამა ხელნაწერის დამწერის, სეიმონ დეალის მიერ აბსაქის ბოდოს საკუთრივ ტექსტშია ჩაწერილი²¹. თეოდორეს მოსახსენებლის ჩართვა სეიმონ დეალის მიერ კრებულის ძირითად ტექსტში, ბუნებრივია, იძლევა ეარაუდის შესაძლებლობას, რომ მონაწილეობას ამ კრებულის (A-134) შექმნაში იღებდა თეოდორეც, რომელიც უპირველეს ყოვლისა რომანაში იმ დროისათვის მოღვაწე თეოდორე გარეჯელთან შეიძლება გაეაიგივოთ.

რაც შეეხება გარეჯას კოდექსის მომგებელ კახეთის მმართველ კეირიკიანებთან არის სავარაუდოდ გაიგივებული საქტიტორო გამოსახულებების რიგი, რომელსაც უდაბნოს მონასტრის მთავარ ეკლესიაშია წარმოდგენილი²². ეინმე თეოდორეს კვალი ასევე ჩანს გარეჯის მრავალმთის მრავალწეაროს უდაბნოს ერთ-ერთი გამოქვაბული ეკლესიის XI საუკუნით დათარიღებულ საეედრებული ხასიათის ორ გრაფიტში²³. კიდურწერტილოვანი ასომთავრული წარწერის პალეოგრაფიული

²⁰ R. Jannin, დასახ. ნაშრომი, გვ. 348.

²¹ ლ. ათანელიშვილი, ძველი ქართული საიდუმლო დამწერლობა, თბ., 1982, გვ. 180.

²² ზ. სხირტლაძე, ქტიტოროთა გამოსახულებები უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში, სტატია კორპუსისათვის – ისტორია სახეეებში, ისტორიულ პირთა გამოსახულებები ქართულ ხელოვნებაში.

²³ წარწერა ამოკითხულ იქნა ავტორის მიერ ფონდ „ღია საზოგადოება-საქართველოს“ მიერ დაფინანსებული პროექტის – „გარეჯის მრავალმთის მონასტრები. დასავლეთი მასივის გამოქვაბული მონასტრების არქიტექტურის, კედლისმხატვრობისა და ეპიგრაფიკის სრული ფოტო და გრაფიკული ფიქსაცია“ განხორციელების დროს. იმხანადვე შესრულდა წარწერის გრაფიკული მონახაზი (მოკლე ანგარიში გამოქვეყნებულია კრებულში: ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა – 1977, თბ., 1978, გვ. 40-49, სურ. 39-49 (ანოტაციებით).

მხარე და პროექციული ხასიათი, ხოლო ერთ-ერთ მათგანში კიდურწერტილოვანი ასომთავრელის გამოყენება, აშკარად მიუთითებს, რომ მათი დამწერი საკმაოდ გაწაფული კალიგრაფია. რასაკვირველია, წარწერის დამწერთან წყნარი თეოდორე გარეჯელის გათვითქმედა საკმაოდ ძნელია. მაგრამ ფაქტის აღნიშვნა მაინც საჭიროა, მიუხედავად იმისა, რომ გრაფიკები გარეჯიდანაა, ამასთანავე ამ ორი გარეჯელი კალიგრაფის მოღვაწეობის პერიოდის თანხედება ერთმანეთს.

ხელნაწერი გადანუსხულია 1070 წელს საბერძნეთში დეოგენესის (რომანოზ IV დეოგენი, 1068-1071), საქართველოში – აფხაზთა და ქართველთა მეფის ბაგრატ IV, 1027-1072) ხელმოწერისა და მისი ძის, გიორგი (შემდგომში გიორგი II, 1072-1089) კურაპალატის, ხოლო რანისა და კახეთში – ხსართან (აღსართან I, 1058-1084) კურაპალატისა და მისი ძმების თანამეფობისას. კოლოფონი განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის XI საუკუნის მეორე ნახევრის რანთა და კახთა სამეფოს მმართველი კეირიკიანთა დინასტიის ცალკეულ წარმომადგენლებზე – სულკერთხეულ მეფე გაგიკზე და მის ხუთ ძესზე: მეფე ხსართან კურაპალატზე, ფადლაზე, კერიკეზე, რედისაზე და აბაზზე. მათი ასაკის ზუსტი მითითებით; ბიზანტიაში ამ საგვარეულოს მიერ მიღებულ სამოხელეო თანამდებობებსა თუ წოდებებზე, აღმსარებლობისა და კულტურულ-საზოგადოებრივი მოღვაწეობის თაობაზე, ეს ის პერიოდია, როცა რანთა და კახთა სამეფო ტახტზე კეირიკე III დიდის (1009-1037) უშვილოდ გარდაცვალების შემდეგ, მისი დისშვილი, ლორეს კეირიკიანების ერთ-ერთი შტოს, ტაშირ-სორაგერტის მეფის დაყით ანკლდინის უმცროსი ვაჟი, გაგიკ I (1037-1058) მკვიდრდება. კეირიკიანთა 67 წლიანი მმართველობის პერიოდში აფხაზთა და ქართველთა მეფეები (ბაგრატ IV, გიორგი II, დაყით IV აღმაშენებელი) შეუქმნა ბრძოლას აწარმოებდნენ საქართველოს გასაერთიანებლად, რაც უპირველეს ყოვლისა, კახეთისა და რანის ადგილობრივი სამეფო ხელისუფლების გაუქმებას ითვალისწინებდა. მნიშვნელოვნად აბრკოლებდა ამ პროცესს წარმომავლობით ერთი ოჯახის კუთვნილი მეფეების, კახეთ-რანისა და ტაშირ-სორაგერტის სამეფოების იმ დროინდელ მმართველ კეირიკიან ბაგრატუნების წინააღმდეგობა თავიანთი სამეფოების დამოუკიდებლობის დასაცავად, რასაც სხვა ხელისშემშლელი გარემოებებიც ერთოდა. საქართველოს გაერთიანების წარმატებით დაგვირგვინების ხელისშემშლელ ფაქტორებს შორის მნიშვნელოვანი იყო – XI საუკუნის 40-ანი წლებიდან ბაღეაშთა სახლისა და ბაგრატ IV-ს შორის მიმდინარე ბრძოლა და ბიზანტიელთა მხარდაჭერა ცენტრიდანული ძალებისადმი, თბილისის დამოუკიდებელი საამიროს არსებობა, ასევე გადამწყვეტი როლი შეასრულა საგარეო საფრთხემ, რომელიც იმ დროისათვის ბიზანტიურ სამყაროსა და სამხრეთ კავკასიას თურქ-სელჯუკთა სახით მოეწოდინა³⁴.

თეოდორე გარეჯელის სულიერი შვილი, აბაზი ანდერძში გარდაცვლილად (სულკერთხეულად) მოხსენიებული გაგიკ მეფის უმცროს ვაჟად არის დასახელებული. საყურადღებოა, რომ 27 (კზ) წლის აბაზი, ძმებთან ერთად, გამოცხადებულია უფროსი ძმის, კახთა და რანთა მეფის აღსართან (I, 1058-1084) კურაპალატის თანამეფედ. მას თეოდორე გარეჯელი „ჭაბუკსა“³⁵ და „ბრწყინვალე მეფეს“ უწოდებს;

³⁴ თ. პაპუაშვილი, რანთა და კახთა სამეფო (VIII-XI სს.), თბ., 1982, გვ. 217-252; Г. Мкртумян, Грузинское феодальное княжество Кахети в VIII-XI вв. и его взаимоотношения с Арменией, Ер., 1983, გვ. 109-142.

³⁵ კ. კეკელიძის დაკვირვებით, „ჭაბუკი“ ძველად სამი მნიშვნელობით იხმარებოდა: IX-X საუკუნეებში ის აღნიშნავდა: ადამიანის ასაკს – ახალგაზრდობას და, ზოგიერთ შემთხვევაში, ბავშვობასაც; არისტოკრატიულ წარმოშობას საზოგადოდ, ხოლო XI-სა და შემდგომ საუკუნეებში მას პროფესიული რაინდის მნიშვნელობაც მიეცა. ამ შემთხვევაში იგი ასაკის მჩვენებელი უნდა იყოს (კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, XIV, თბ., 1986, გვ. 77-79).

ანდერძით, იგი იმაედროულად ბიზანტიელთა სამსახურში იმყოფება და არკადიპოლისის მთავარია. არკადიპოლისი (დღევანდელი Lüleburgaz) ადრებიზანტიური ხანიდან მოკიდებული თრაკიაში შემავალი ექესი პროვინციიდან, ერთ-ერთიში – ევროპაში შედიოდა (პროვინცია მოიცავდა კონსტანტინოპოლის შემოგარენს, ბოსფორის სრუტის შესახელდელიდან პელესპონტამდე, ე.ი. თრაკიის შაჟიზღისპირა ნაწილს ქალაქ ბიზიუმდე, რომელიც მცირე პეიმოსის მთისძირში მდებარეობდა)³⁶. ბიზანტიაში მეოფი კეირიკიანთა სამეფო ოჯახის უმცროსი ვაჟი, აბაზი ბიზანტიის ევროპის პროვინციაში, თრაკიაში მდებარე არკადიპოლისის მთავარად გვევლინება, მაშინ როცა მის ძმას, კახეთისა და რანთა მეფეს, აღსართან I-ს ბიზანტიელები კურაპალატის ტიტულით აჯილდოებენ. ეს კარგად ნაცადი იმპერიული პოლიტიკაა, როცა მოწინააღმდეგეებს, ამ შემთხვევაში ხეუსერენსა და ქეუსევრდომს – ერთის მხრივ, აფხაზთა და ქართველთა მეფე ბაგრატ IV-სა და მის ძეს, გიორგი II-ს, ხოლო, მეორე მხრივ, ტაშირ-სორაკერტის მეფეს, კეირიკე I-ს და კახთა და რანთა მეფეებს: კეირიკე III-ს (1009-1037) და მის მემკვიდრეს (ქალის ხაზით), გავიკ I-ის ძეს, აღსართან I-ს, თანაბარ პატივს, კურაპალატისა და მაგისტროსის ტიტულებს ანიჭებენ³⁷. დაპურობილი თუ გაუღენის ადგილებიდან (საქართველო-სომხეთიდან) დიდგვარიანთა მოქრთამვა-მოსუიდეა, მათთვის ბიზანტიის იმპერიის იერარქიაში სხვადასხვა საკარისკაცო ტიტულების ბოძება, მათი კონსტანტინოპოლსა და იმპერიის სხვადასხვა ადგილებში დიდ სამოხელეო თანამდებობებზე დანიშვნა ის ხერხები იყო. რასაც მოხერხებულად იყენებდა ბიზანტია როგორც ცალკეული პირების მოხაზიდად, ისე გარკვეული სიტუაციების თავის სასარგებლოდ გადასაწყვეტად³⁸.

აბაზის მომავალი ბედის შესახებ ცნობა სეფასტოსისა და დასაეღვთის დიდი დომესტიკოსის გრიგოლ ბაკურიანის ძის პეტრიწონის მონასტრისათვის 1083 წელს დადებული ტიპიკონმა შემოინახა. ტიპიკონის მეორე თავში, „შესაწირავთათვის და ძღუენთა და ადგილთა, რომელნი მიეცნეს და დაიხსნეს ეკლესიასა ამას“, პეტრიწონისათვის შეწირულ ადგილ-მამულს შორის ეოღეორის თემში დასახელებულია პერიტორიის ციხის შიგნით აელინი (კარმიდამო), რომელიც გრიგოლ და აბაზ ბაკურიანების სიძის, ახსართანის ძმის, აბაზის მფლობელობაში ყოფილა („ეგრეთვე პერიტორიისა ციხესა შიგნით აელინი, რომელი აბაზს, ახსართანის ძმას, სიძესა ჩუენსა, პქონდა, მითვე ყოვლითა შენებულებითა და ნაქონებითა“)³⁹. აქედან გამომდინარე შეიძლება ვთქვათ, რომ აბაზი იყო ძმები ბაკურიანის ძეების, გრიგოლისა და აბაზის, დის ქმარი. ამასთან დაკავშირებით ძალაუვნებურად გახსენდება გრიგოლის სეფდანარევი მონათხრობი, როცა ძმებს მამა უდროოდ გარდაეცვალათ და დედამ ადგილ-მამული და ქონება უმთავრესად ქალიშვილებს, მათ დებს მისცა მსიოჲად. გრიგოლის თქმით, დედამ ძმები „შიშველნი დაგვტყენა ყოვლისაგან მამულისა და დედულისაგანცა საკმრისა. და დანი ნუენნი [სითუითა] მათითურთ წარვიდეს ქმართა [მათთა და] განიბრინეს სხუათა და სხუათა შინა [სოფელთა და მ]უნ წარაგეს ყოველი“⁴⁰. საეარაუდოდ, მოსკოვის ოთხთავის

³⁶ The Greeks and the Black Sea From the Bronze Age to the early twentieth century, Marianna Koronila Contributions by A. Alexidze, O. Lordkipanidze, A. Ballian, L. Polychronidou-Loukopoulou, P. N. Protonotarios, Athens, 2002, გვ. 163, 388.

³⁷ კახთა და რანთა მეფეების მიერ მიღებული ბიზანტიური ტიტულების შესახებ იხ. გ. გაგოშიძე, კიდევ ერთხელ „კეირიკის ჯერის“ შესახებ, საქართველოს სიძეულენი, №4-5, თბ., 2003, გვ. 100-114.

³⁸ ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, IX, თბ., 1979, გვ. 77; Культура Византии, вторая половина VII-XII в., Москва, 1989, გვ. 248-251.

³⁹ ა. შანიძე, ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში და მისი ტიპიკონი. ტიპიკონის ქართული რედაქცია. თხზულებანი, ტ. IX, თბ., 1986, გვ. 65 (თავი 2).

⁴⁰ იქვე, გვ. 95 (თავი 18).

„ბრწინვალე მეფე“ და არკადიპოლისის მთავარი აბაზი უნდა იყოს გრიგოლ და აბაზ ბაკურიანის ძეების ერთ-ერთი იმ გამწითელებული ღის ქმარი, რომელიც პეტრიწონის ტიპიკონში გრიგოლის სიძედ იწოდება. შეიძლება გამოითქვას წინასწარი ვარაუდი კახეთის პირველი მეფის, კეირიკე III-ის კუთვნილად მიჩნეული (ბერძნულ და ქართულ წარწერებში იხსენიება მეფედ და მაგისტროსად) იმ სანაწილე ჯვარის თაობაზეც, რომელიც ხახულის კარედზეა მოთავსებული. ბოლო დროს გ. გაგოშიძის მიერ გამოთქმული თეაღსასრისით, „ჯვარი კახეთის ერთ-ერთი კეირიკე მეფის პირადი ნიუთი იყო და იგი, როგორც ჩანს, ერწუხის ომის (1104-1105 წწ.) შემდგომ მოხვდა გელათში. ეს ჯვარი დაეთმო აღმაშენებლის „ხმლით მოგებული“ ნიუთი უნდა ეოფილიყო, რომელიც კახეთ-პერეთის შემოერთების შემდგომ დაეითმა ხახულის ღმრთისმშობლის სასწაულმოქმედ ხატს შესწირა“⁴¹. ამგვარი ვარაუდისას უთუოდ უნეულო და დამაფიქრებელი ჩანს თეაღსასრისი, რომ კახეთის შემოერთების შემდეგ ხახულის კარედ ხატზე განათავსეს დაეთმო აღმაშენებლის ნაალაფევი ჯვარი კეირიკე მეფის განსაღიდებელი ქართული და ბერძნული წარწერებით.

შესაძლოა გამოითქვას განსხეაეებული ვარაუდიც. გამორიცხული არაა, მედალიონი კეირიკიანთა მიერ ბაკურიანებთან დანათესაეების შემდგომ იქნა შეწირული ხახულის ღმრთისმშობლისადმი, რომელიც მოგვიანოდ, როგორც შეწირული ნიუთი, ხახულის კარედის მოკედლიობაზე მოხვდა. ამ ვარაუდს მხარს უჭერს ისიც, რომ პეტრიწონის მონასტრის ტიპიკონში აღნიშნულია ბაკურიანის ძეების მიერ მათ მამულში, ტაოში ხახულის ღმრთისმშობლისათვის ბოძებული სამკაულის თაობაზე („ოქრობეკლდი ერთი სამკაულთათჳს პატიოსნისა მონასტრისა ხახულისა“)⁴².

ანდერძში დაღასტურებული რეაღიები – იქნება ეს ხელნაწერის დათარიღებისას ერთი მხრივ – ბიზანტიის, ხოლო მეორე მხრივ – აფხაზთა და ქართველთა და კახეთ-პერეთის სიუზერენთა ერთად დასახელება, რომანას მონასტერში ქართველი მწიგნობრის მიერ კახეთისა და რანთა სამეფოს მმართველი ოჯახის წევრის, აბაზის სახელსე ძეირეასი სახარების შექმნა, რომელიც გარეჯელი ბერის მიერ სულიერ შეიღად იწოდებოდა. შეიძლება ლაითეაღოს იმის კიდეე ერთ დაღასტურებად, რომ კეირიკიანთა ღინასტიის მეფობის პერიოდში კახეთი და რანი ეელაეინდებურად ქართულ ქვეყანად მოიაზრებოდა, შესაბამისად, უცელელად რნებოდა აფხაზთა და ქართველთა სამეფოებისა და კახეთ-პერეთის ეთნიკური, აღმსარებლობითი და ეულტურული ერთიანობა.

XVI საუკუნეში ოთხთაეი ბიზანტიაში აღარ ინახება, იგი სამხრეთ საქართველოში, შაეშეთ-ელარჯეთის ერთ-ერთ მონასტერში ჩანს დაცული. ამას ადასტურებს მინაწერები, რომლებიც რამდენიმე ადგილას, ძირითადად, სახარების თაეისუფალ გვერდებსა და ერთ-ერთი კამარის ქვედა აშიაზე შეუტანიათ. მინაწერების ეს ჯგუფი შინაარსობრივად მოსახსენებლების იმ ტიპს მიეკუთნება, რომლებიც სახარებაზე დალოცვის ტრადიციას უკაეშირდებოდა; ამგვარი მოსახსენებლების ნაწერა ნეეულებრივ სახარება-სამოციქულოს ცალკეული საეითხაეების გარშემო არეებსა და თაეისუფალ გვერდებზე ხდებოდა, ხოლო შეტანილი მოსახსენებლების ერთიანობა მატინეს ანუ სინოდისკონს ქმნიდა. ამის თაობაზე თაეად სახარების ერთ-ერთ მოსახსენებელშია მითითებული, სადაც ეკითხულობთ: „სახარებისა წარკითხეთა უედა დალოცეთა განგვწესებთა და სახარებასა შინა დაგვწერთა ეგრეთეე ეოველთა თაესა უედა დაეწერდეთ ესე...“ მოსახსენებლებში დასახელებული პირები: იეანე ათაბაგ-ამირსპასალარი და მისი ოჯახის წეერები, ღიდი მეფეთ-მეფე და დედოფალთ-დედოფალი ელისახედ-ეოფილი ეფროსინე, ტანბაგარის დეკანოზი

⁴¹ გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 111.

⁴² ა. შანიძე, ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში და მისი ტიპიკონი, გვ. 117 (თაეი 35-ბ).

იორდანე იორდანიძე, კუმურდოელი მთავარეპისკოპოსი გერასიმე ღვინასძე⁴⁰, პარეხთ მოძღვარი მაკარ გაბელიძე⁴¹ კარგად არიან ცნობილი კლარჯული სულთა მატიანეების მოსახსენებლებიდან, მათ სახელზე ასევე არაერთი ალაპ-მოსახსენებელია დადებული ჯერის მონასტრის ალაპებსა და სინას სულთა მატიანეში⁴². მოსახსენებლები საათაბაგოს ისტორიის იმ პერიოდს განეკუთვნება, როცა ბაგრატ III იმერთა მეფემ (1510-1565) სამცხე-საათაბაგო დაიპყრო, სამცხის ათაბაგი ევარეყარე III (1516-1535) გელათს ტყვეობაში გარდაიცვალა, ხოლო ჯაყელთა მმართველ საგვარეულოში ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად ხანგრძლივი ურთი-ერთქიში მიმდინარეობდა ევარეყარე II დიდის (1451-1498) მრავალრიცხოვან მემ-კეიდრეებს შორის. აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მეფეები ათაბაგთა სახლის მეთაურს მოხერხებულად უპირისპირებდნენ ალგილობრივ ოპოზიციურ ძალებს და მათთან კეთილმოყვრობით დაკავშირებული უმურველად ურიგებდნენ ჯაყელთა სახლის უმცროს წარმომადგენლებს ათაბაგ-ამირსპასალარის წოდებას. ძალაუფლების მოსურნე ევარეყარე II დიდის მემკეიდრეებიდან მისი მეხუთე და მეექვსე ვაჟები: ორაეჟანდა და მანუჩარი და მათი შთამომავლები – ქაიხოსრო და ივა-ნე ორაეჟანდას ძეები, მანუჩარ მანუჩარის ძე სამეფო ხელისუფლების მხარდამკერი ჩანს და შეეშუთ-კლარჯეთში გამაგრებულნი აშკარად უპირისპირდებოდნენ ათაბაგთა სახლის კანონიერ მეთაურს ქაიხოსრო I-ს (1498- 1500), შემდეგ კი მის ძეს, ევარეყარე III-ს (1500-1535). განხეთქილების გაღრმავებისათვის ასევე მნიშვნელოვანწილად უნდა შეეწყო ხელი ევარეყარე II დიდის რიგით მეორე ვაჟის, მსეჭაბუკის მმართველობის პერიოდში გატარებულ საშინაო და საეკლესიო პოლიტიკას სამცხეში 1500-1516 წლებში. მსეჭაბუკის მსგავსად, მისი ძმები ორაეჟანდა და მანუჩარი და მათი ძეები, მათ შორის კი ჩვენი მოსახსენებლების ივანე ათაბაგი (†1530 წლებამდე), დოკუმენტურ წყაროებსა და კლარჯულ და სინას მთის სულთა მატიანეების მოსახსენებლებში „ათაბაგად“, „დიდად“ და „ათაბაგ-ამირსპასალარად“ იწოდებიან და საათაბაგოში გაბატონების პროტენდენტები არიან.

სახარება საქართველოში ჩანს ვიდრე XIX საუკუნის შუახანებამდე, რამდენადაც ხელნაწერის საცაე ქაღალდის ფურცელზე შესრულებული ერთ-ერთი ბოლო მინა-წერი 1857 წელსაა (ნ. 1) შესრულებული. გარკვეული ხნის შემდგომ ხელნაწერი, როგორც ეტყობა, საქართველოდან გაიტანეს. თუ რა გზით მოხდა იგი XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე ცნობილი კომერსანტისა და კოლექციონერის პეტრე შნეკინის კოლექციაში ცნობილი არ არის.

დამატება

მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის ქართულ ოთხთავის (ШХК. 760)

სულთა მოსახსენებლები

⁴⁰ მოღწეულია 1500-1503 წლებში კუმურდოელ მთავარეპისკოპოსის გერასიმეს საერთოეული პირობის წიგნი მიცემული ქართლის კათოლიკოს ევანგელსათვის, მსეჭაბუკის მიერ მისი კუმურ-დოში აღსაყდრებასთან დაკავშირებით (სამხრეთ საქართველოს ისტორიის მასალები (XV-XVI სს.), ტექსტების პუბლიკაცია, გამოკვლევები და საძიებლები ქრ. შარაშიძისა, თბ., 1961, გვ. 27-28).

⁴¹ მოძღვარი მაკარ გაბელიძე იხსენიება კლარჯეთში, დოლისყანის წარწერაში (წ. სხირტლაძე, უცნობი ეპიგრაფიკული მასალები საქართველოს სამხრეთი ისტორიული პროვინციებიდან, მაცნე. ენისა და ლიტერატურის სერია, 1993, №2, გვ. 91-92).

⁴² დ. კლდიაშვილი, ქართული სამონასტრო სულთა მატიანეები. სინას მთისა და სამხრეთ საქართველოს მონასტრების ხელნაწერების ალაპ-მოსახსენებლებში შესული ალაპ-მოსახსენებლები, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი ნაშ-რომი, თბ., 2005, გვ. 107, 153-155.

დ(ე)დ(ო)ფ(ა)ლთ-დ(ე)დ(ო)ფ(ა)ლსა ელ(ო)ს(ა)ბ(ე)დ | ეოფ(ო)ლსა ეეფრ(ო)ს(ო)ნ(ე)ს
შ(ე)უნდ(ე)ს ღ(მერთმა)ნ.

8. წ. 375, თაქისუფალი გვერდის პირველ ნახევარზე, გაკრული, კალიგრაფიული
ნუსხური ხელით:

ხრტაჲნს რუენჲს ყოითთ ღუაჲსნ მუჲჲსოჲნთ ხე ღუთრჲ
უჲუჲოჲსჲნ ღე ღუჲჲჲსნ ყე ღუჲჲოჲსჲნ უჲჲჲოჲსჲნ. ყოთთ თჲნსნ ხე
ღეჲოჲჲჲსჲნ უჲჲჲოჲსჲნ : ხრტაჲნს | რუენჲს ყნ რნ ღე რუჲ | ჰა[რესჲნაჲს]
რნ [რუ]ჲჲჲსნ რუ[რუ] უჲჲჲოჲსჲნ.

პატრონისა ივანეს შ(ე)ლთა ს(ა)ხ(ა)რებისა წარკ(ო)თხეთა ს(ე)დ)ა დალ(ო)კ(ე)ა)ი
გ(ა)ნგჲწესებია და ს(ა)ხ(ა)რებასა შ(ინ)ა დაგჲწერია ეგრეთე, ე(ო)ფ(ო)ლთა თ(ა)ქსა
ს(ე)დ)ა დაეიწებლეთ ესრეთ: პ(ა)ტრონისა | ივანეს შ(ე)უნდ(ე)ს ღ(მერთმა)ნ. და ეინ
| მო[იხსენოთ,] ღ(მერთმა)ნ [იე]ანესთ(ე)ს. იგ(ო)ცა) გაიკ(ო)სიხეს.

9. წ. 375, თაქისუფალი გვერდის მეორე ნახევარზე, კალიგრაფიული
ნუსხურით:

სოსე ხრტაჲნს ეთეჲჲ-ეჲჲსჲსნთჲს | რუენჲს ყნს რნ ღე თე
ჰჰჲჲჲსჲსნ | ხრტაჲნს ენს ყნს რნ ღე ჰჲ ჰჲთ | ხრტაჲნ ყჲჲჲ
ღე ოჲჲჲჲსნ | ეჲჲჲჲჲსჲსნ ღე ღჲჲჲსნ | ჰჲჲსნ ყნს რნ სოსე
ყჲჲჲჲჲსნ ყჲჲჲსნ ყნს რნ

სოსე ღჲჲჲჲსნ ღჲჲჲსნ ოჲჲჲჲსნ ოჲჲჲჲსნ ოჲჲჲჲსნ ყნს რნ ღე
ჰჲჲჲჲსნ ოჲჲჲჲსნ ყნს რნ ღე ჰჲთჲ ჰჲთჲ ყნს რნ

ს(ე)ლსა პ(ა)ტრონისა ათაბაგ-ამირსპასილარს | ივანეს შ(ე)უნდ(ე)ს ღ(მერთმა)ნ
და თ(ან)ა შ(ე)მ(ე)ცხ(ე)დრეს მისა | პ(ა)ტრონსა ანას შ(ე)უნდ(ე)ს ღ(მერთმა)ნ და აჲ მათი
| პ(ა)ტრონი ბეჲი და ორაჲჲჲსნა | ადღეგრძელენ და ცოდენი | მ(ა)თნი შ(ე)უნდ(ე)ს
ღ(მერთმა)ნ. ს(ე)ლსა შ(ა)ლ(ო)კ(ე)ა)შ(ე)ჲ(ო)ლსა ბედანს შ(ე)უნდ(ე)ს ღ(მერთმა)ნ.

ს(ე)ლსა ტანაგარისა დეკანოსა იორდანიძესა იორდანეს შ(ე)უნდ(ე)ს ღ(მერთმა)ნ
ღ(მერთმა)ნ. და მ(ო)სა მეუღლესა იამბარს შ(ე)უნდ(ე)ს ღ(მერთმა)ნ და მ(ა)თთა
ჰეთა შ(ე)უნდ(ე)ს ღ(მერთმა)ნ.

Resume

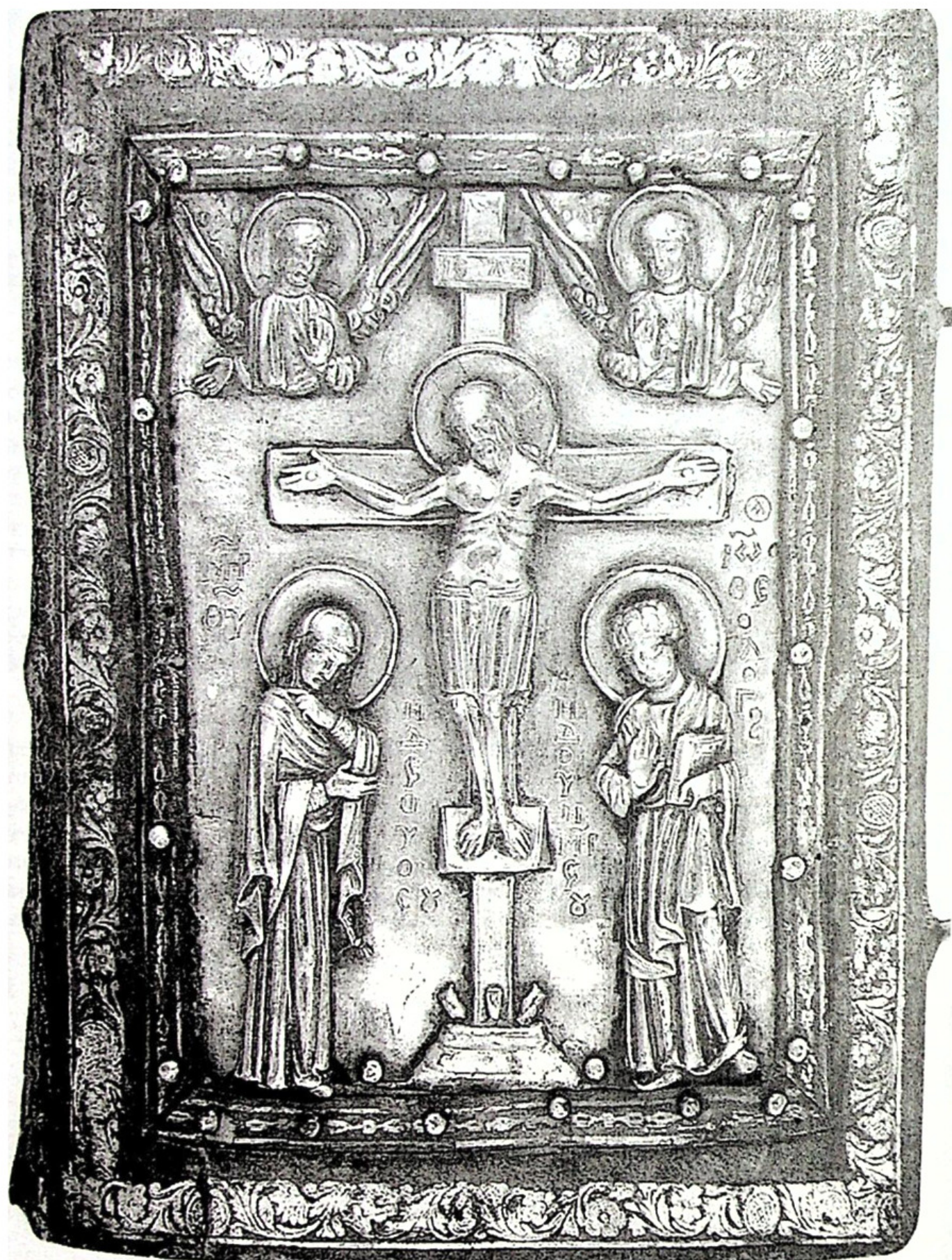
Darejan Kldlashvili

Gareja – Constantinople. Gospel Copied in 1070 in the Georgian Scriptorium of the Romana Monastery by Theodore Garejeli

In 2003, E. Dobrinina and I. Sterligova had published a Georgian Gospel (Úóê. 760) from the B. Shchukin collection of the Moscow State Historical Museum; the Gospel was dated to the 12th c. and ascribed to the literary school of the Black Mountain. At the same time, its vast colophon, which has preserved a number of interesting evidences, was not taken into consideration. The Gospel follows the version of St. George Mtatsmindeli, is of high level of execution, containing cannon tables, images of the Evangelists, ornamented initial letters and headpieces.

As evidenced from the colophon, the Gospel was copied in 1070 by Theodore (who had been in Gareja and the monastery of St. Archangel), in the *Isichastirion* of the Virgin Megetona of the Romana monastery in Constantinople; Theodore had presented the Gospel to the ruler of Arkadiopolis, Abaz, who was the son of Gagik, king of Kakheti. The colophon also mentions four brothers of Abaz: King Agsartan (here: Khsartan), 31 years old and younger brothers (1 year younger one another) – Palda, Kvirike and Sedisav (Abaz is 27 years old). Romana monastery of St. Apostles was built by Basil I as a burial of St. Ilarion Kartveli in the 9th c., not far from the Sosten church of St. Archangel Michael (Theodore was most likely a monk of there). Romana monastery, as well as its *Isichastirion* and *Metochion*, were significant literary centres. Moscow manuscript copied by the monk (who had been in Gareja) for the ruling family of Kakhet-Hereti is an evidence of their wide cultural ties with the Georgian monasteries in the East and the West. Two other manuscripts copied in Romana (Clemaxis of John the Synaite, A-134, 1066 and Vani Gospel, A-1335, turn of the 12th c. to the 13th c.) also confirm closest contacts of Romana with Tao-Klarjeti, Mount Athos and Black Mountain.

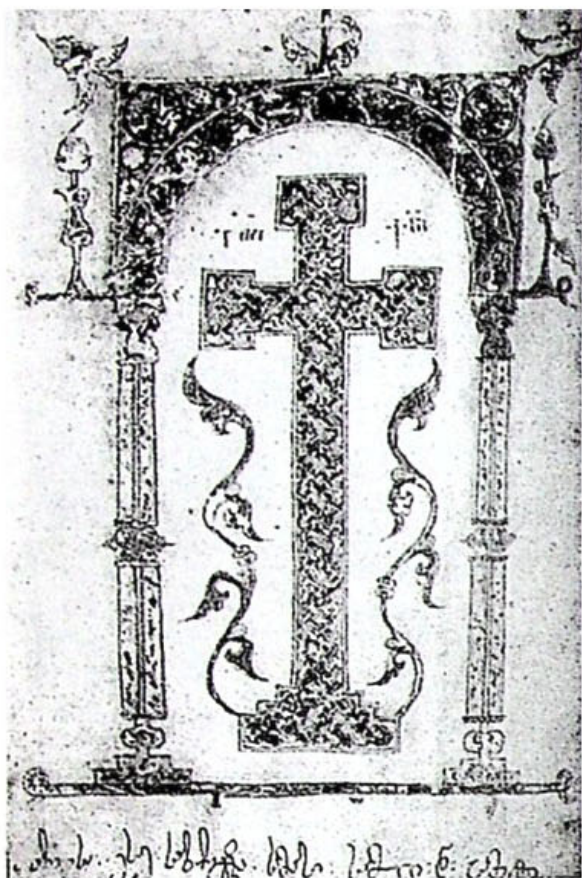
As for the historical persons, mentioned in the colophon – Theodore Garejeli might be one of the scribes of the codes A-134, copied in Romana St. Ana *Isichastirion*, as well as author of one of the its colophons. One of the graffittis in Gareja desert might also belong to him. Noteworthy are evidences concerning Curopalates title held by King Agsartan, his age and age of his brothers, position of Abaz – later he was brother-in-law of Grigol and Abaz Bakur – their sister's husband. Likewise noteworthy is the fact that, apart from the Byzantine Emperor Romanos IV Diogenes and kings of Kakhet-Hereti of the Kvirike Royal Family, Bagrat IV is also mentioned – thus, Kakhet-Hereti is considered as one of the Georgian lands.



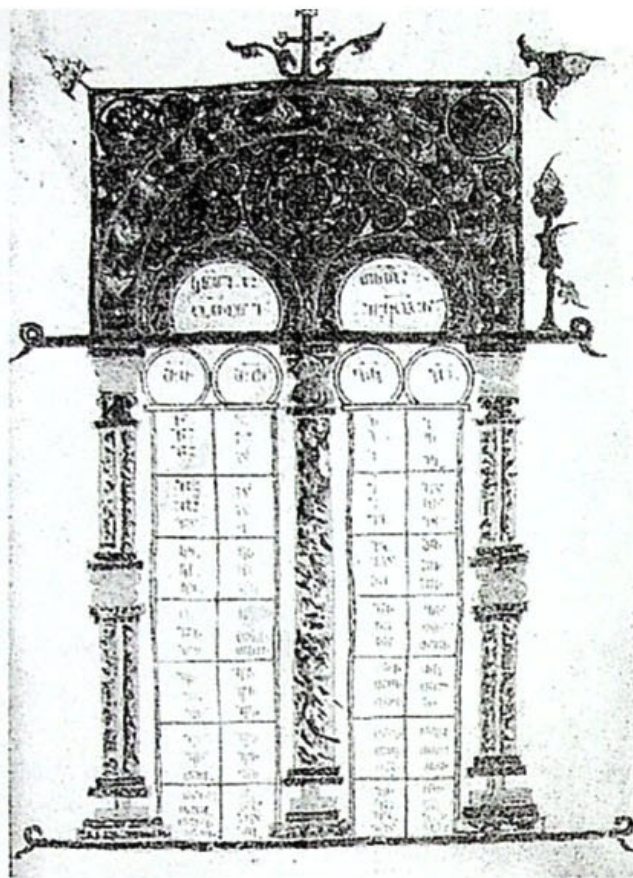
სურ. 1. ჯვარცმა. მოჭედილი ყდის ზედა ფრთა



სურ. 2. ვედრება აბაზის სადიდებელი წარწერით. მოჭედილი ყდის ქვედა ფრთა



სურ. 3. აევავებული ჯვარი



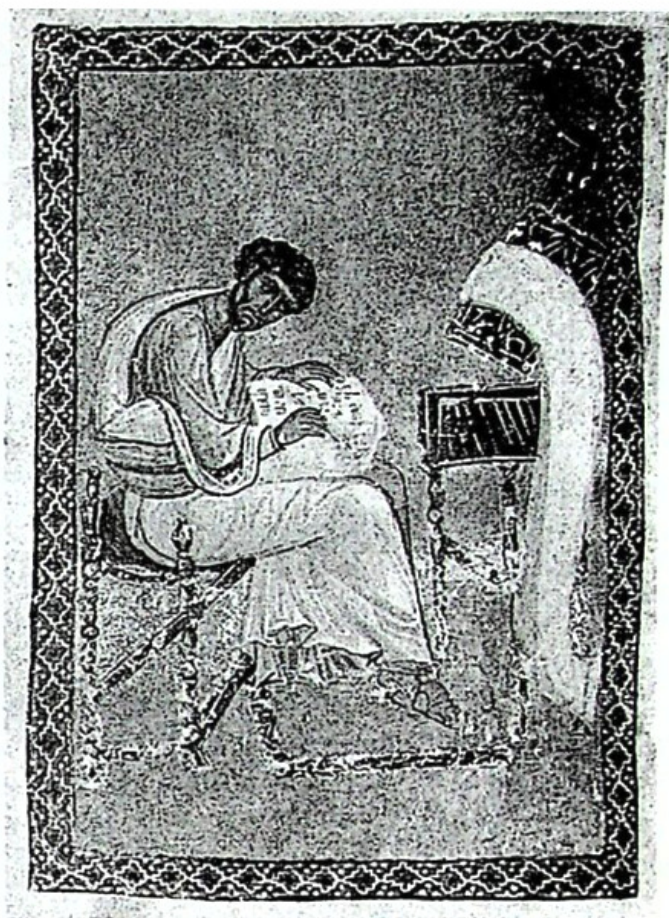
სურ. 4. კამარა



სურ. 5. მათე მახარებელი



სურ. 6. მარკოზ მახარებელი



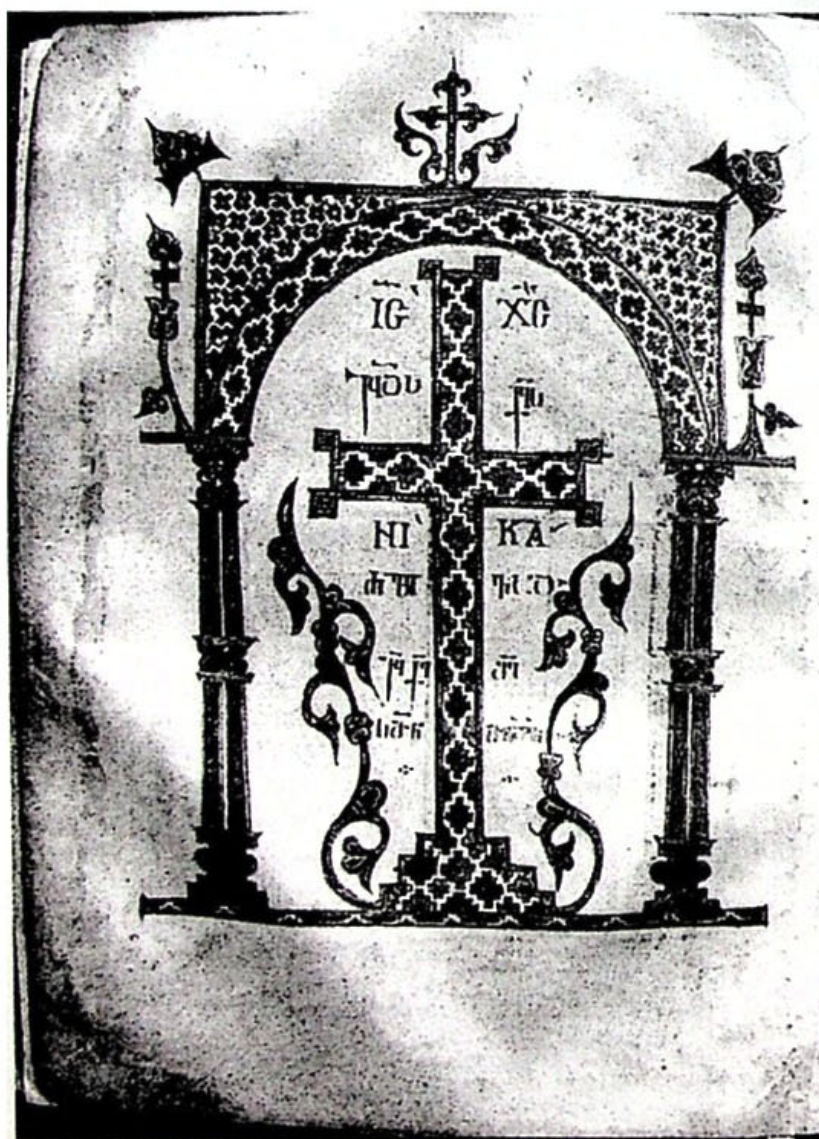
სურ. 7. ლუკა მახარებელი



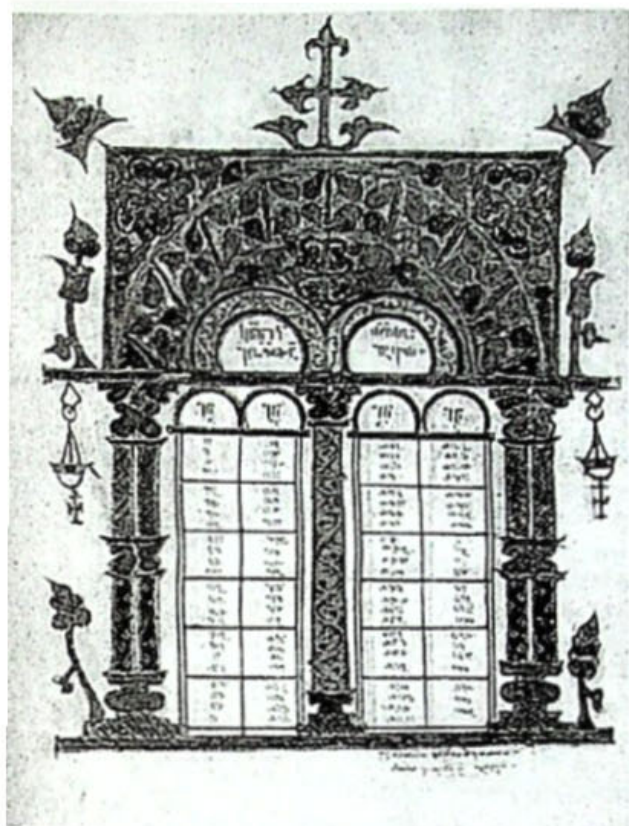
სურ. 8. ლუკას სახარების თავსართი



სურ. 9. თეოდორე გარეჯელის ანდერძი



სურ. 10. აევაგებულის ჯვარი სვიმეონ დვალის მოსახსენებლით. აღავერდის ოთხთავი



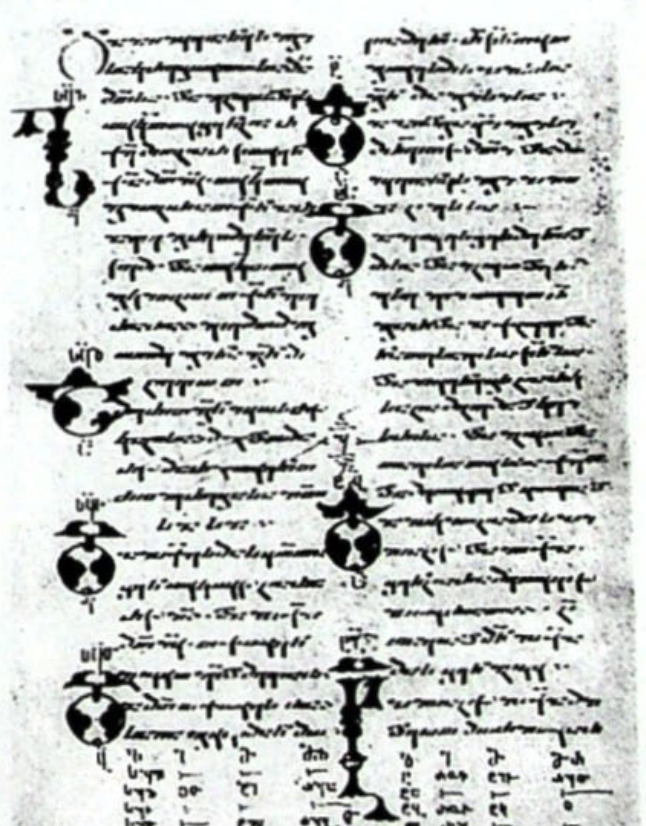
სურ. 11. კამარა. ვატიკანის ოთხთავი



სურ. 12. საზედაო ასოები



სურ. 13. ავგაროზის ეპისტოლეს ტექსტი საზედაო ასოებით. აღავერდის ოთხთავი



სურ. 14. საზედაო ასოები. ვატიკანის ოთხთავი



სურ. 15. იოანე მახარებელი. იოანეს სახარების თავსართი



სურ. 16. მათე მახარებელი. მათეს სახარების თავსართი. აღავერდის ოთხთავი

...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

სურ. 17. სვიმეონ ღვალის ანდერძი. ვატიკანის ოთხთავი

ისტორიულ პირთა გამოსახულებები „ნათლისმცემლის“ მონასტრის საკრებულო ტაძარში

გარეჯის საფანეთა „ნათლისმცემლის“ მონასტრის წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის სახელობის ტაძრის მოხატულობა დღეს მხოლოდ სხედასხეა ხანის ცალკეული ფრაგმენტების სახით არის შემორჩენილი (XI საუკუნის პირველი ნახევრის მოხატულობის ფრაგმენტები სამხრეთი კედლის სარკმელთა წირთხლებში; XIII საუკუნის დასაწყისის მოხატულობა საკურთხეველსა და დარბაზში; XIII საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობა კედლის ზედა რეგისტრებსა და ჭერზე). ამ ფრაგმენტებს შორის მათეურების მხერგა უმაღლესად გამოარჩევენ ისტორიულ პირთა მრავალრიცხოვან პორტრეტებს, რომლებსაც უსარმაზარი ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მთელი ქვედა რეგისტრი და დასაქვეითი კედლის ჩრდილოეთი კუთხე აქვს დათმობილი. გამოსახულთაგან ერთი წმინდანია, ერთიც მოხატულობის უშუალო დამკვეთი, შვიდი ფიგურა კი საქართველოს მეფეებს წარმოგვიდგენს (ნახ.1,2).

ქართულ კედლის მხატვრობაში შემორჩენილ ისტორიულ პირთა გადგერაში, ეს პორტრეტები აშკარად გამოირჩევა უმაღალითა მრავალრიცხოვნებით, წარმოგვიდგენს პირთა მნიშვნელობითა და კიდევ იმ ისტორიულ მოვლენათა მნიშვნელოვნებითაც რომელიც ამ გამოსახულებების შექმნას დაედო საფუძვლად. შესაბამისად ძეგლის შესახებ არსებული ადრეული სიძველეთმცოდნეობითი თუ თანამედროვე სახელოვნებათმცოდნეო ცოდნაც ძირითადად მოხატულობაში გამოსახულ მეფეებს ეხება.

ყველაზე ადრეულ ცნობას ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარ ტაძარში შემორჩენილ პორტრეტებზე გვაწვდის მოგზაური ამურაფოვი წიგნში „Грузия и Армения“, და მეუდაბნოე მამების გვერდით ასახელებს წმ. დავით გარეჯელის, დავით აღმაშენებლის, თამარ მეფისა და მისი ოჯახის წევრთა გამოსახულებებს.

ძალზე მნიშვნელოვანი ცნობებია შემონახული ეთაყიშვილის არქივში რომელშიც პორტრეტთა, მეცნიერის მიერ გადმოწერილი, განმარტებითი წარწერები და მოხატულობაში შემორჩენილ ცალკეულ გამოსახულებათა აღწერაა დაცული¹.

გაკერით აქვს ნახსენები დავით აღმაშენებლის, დემეტრე I და გიორგი III პორტრეტები შალვა ამირანაშვილს ნაშრომში „ქართული ხელოვნების ისტორია“². სადაც ავტორი გიორგი III-ეს, შეცდომით დემეტრე I ძმად ასახელებს. ღინასტიური პორტრეტის არსებობას მთავარი ტაძრის მოხატულობაში ადასტურებს გაიანე ალიბეგაშვილი თავის გამოკვლევაში „Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи“³.

„ნათლისმცემლის“. მონასტრის მთავარ ტაძარში შემონახულ მეფეთა

¹ А. Муравьев, Грузия и Армения. ч. I, СПб., 1848, გვ. 63-65.

² ე. თაყაიშვილის არქივი, დაცულია კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში.

³ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია. თბ., 1971, გვ. 261.

⁴ Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тб., 1979, გვ.40-41.

პორტრეტების კელეკაში გამოჩენილი ადგილი უკავია ზაზა სხირტლაძეს, რომელმაც საარქივო მასალაში დაცული განმარტებითი წარწერებისა და გამოსახულებათა ანალიზის საფუძველზე მოახდინა წარმოდგენილ პორტრეტთა იდენტიფიკაცია. მკვლევარის აზრით აქ გამოსახულნი იყვნენ: წმ. ლუკიანე, კათალიკოსი თეოდორე II(?), მეფე ბაგრატ IV, დაეით აღმაშენებელი, დემეტრე I, გიორგი III, თამარი, დაეით სოსლანი და გიორგი ღაზა. უფლისწულის გამოსახულებაზე დაურდნობით ავტორი მოხატულობას XII საუკუნის 90-იანი წლების მეორე ნახევრით ათარილებს¹. მომდევნო ხანის ნაშრომებში პორტრეტთა სხირტლაძისეულ იდენტიფიკაციას ეფუძნებიან ა. ეოლსკაია² და ბრიტანელი მეცნიერი ე. ისტმონდი³.

ჩრდილოეთი კედელი, რომელზედაც პორტრეტების ძირითადი ნაწილია განთავსებული, საკურთხეელის სიახლოვეს, ჩრდილოეთ სათაესში გამაჟალი ორო დიდი თაღით არის დანაწევრებული. მოხატულობის უშუალო მომგებელი და წმინდანი საკურთხეელის მიმდებარე კედლის ეიწრო მონაკვეთსა და თაღთა შორის არესე არიან გამოსახულნი, მეფეთა პორტრეტებს კი დასაუღეთ მხარეს მდებარე კედლის დიდი მონაკვეთები ეთმოზა.

პორტრეტები სამეურა დეკორატიული თაღეით არის მონარჩოებული. მათი განმეორებადი რიტმი ერთიან კომპოზიციად კრავს ფიგურებს, მაგრამ იმაედროულად კიდევ გამოყოფს და ცაღკეულ სურათებად წარმოგეიდგენს ეოველ მათგანს. შესაბამისად, ნეენკ, თაედაპირეულად თითოეულ პორტრეტს განეიხილაეთ, შემდეგ კი მათ გამაერსიანებელ იდეაზე შეენერდებით.

ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ მეფეთაგან პირეელი ფიგურა, როგორც ნანს, მათ შორის ერთ-ერთი უმნიშენელოეანესი იეო. სწორედ ის იწეებს დინასტიურ რიგს და სწორედ მას ხედავს უპირეელეს ეოელისა ტაძარში შემოსული მომლოცეელი. მეფის მნიშენელობას ფიგურის თავის მარჯენა მხარეს შემორჩენილი წარწერის ყრაგმენტიც ადასტურებს: "პირეელი მაშენებელი ამის უდაბნომსამ" (მარცხნივ განმარტებითი წარწერა დაკარგულია). (სურ. I)

მეფე საკურთხეელისკენ სამი მეოთხედითაა შებრუნებული. ნატიფი, დაგრძელებული ხელის მტევენები ეედრების ნიშნად მას აღმოსაეღეთისაკენ აქვს მიმართული, მარჯენაში კი გრაგნილი უკერია. პირეელ რიგში, ყურადღებას იპერობს ფიგურის ძაღზე მდიდრულად მორთული შარაეანლი და სამეფო გეირგეინი. შარაეანლი ოქროს სამი კონცენტრული წრისგან არის შედგენილი, რომელთაგან თითოეული, თავის რიგად, რომბებით, ჯერებით და რგოლებით არის შემკული. გარედან შარაეანდს სამეუთხედათ განლაგებული სამ-სამი მარგალიტისაგან შედგენილი მწერიეი დაუეეება. ოქროს დაბალი, წვერში სამეუთხად შეტეხილი გეირგეინი ორ რიგად განლაგებული ოთკუთხა, ამეამად თეთრი და ლაეეარდისფერი ძეირფასი ქეებით იეო მორთული. მეფეს ტუნიკა და მარცხენა მხართან ირიბად შებნეული ქლაშიდი მოსაეს. კაბის ფერი სადღეისოდ აღარ გაირიეეა. მოჩანს მხოლოდ კისერთან მრგელად ამოტრილი, მეერდზე მანიაკიეით დაფენილი მოყაეისფრო-მოწითალო სარტეელი, მასზე დიაგონალური, წერილი შაეი ხაზების ბადით და მასში ნაწერილი ეარსკეღაეებით. ასეთიეე ფერი და შემკულობა აქვს კაბის

¹ ზ. სხირტლაძე, სამეფო კტიტორული პორტრეტი გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის მთაეარ ტაძარში. საბჭოთა ხელოენება, 1983, №11, გვ. 97-110; ზ. სხირტლაძე, კელაე ნათლისმცემლის მონასტრის საკტიტორო გამოსახულებების შესახებ, საბჭოთა ხელოენება, 1987, №3, გვ. 109-113; Z Skhirladze, Les portraits de l'eglise principale du monastere Natlismtsemeli à Gareja, Zorpaფ, Ecorpaფ, 1996, გვ. 5-14.

² А. Волыская, Живописная школа пещерных монастырей Давид-Гареджи. Studenica et l'art byzantin autour de l'annee 1200, Ecorpaფ, 1989, გვ. 401-414.

³ Antony Eastmond, Royal Imagery in Medieval Georgia, Pennsylvania, 1998, გვ. 124-141.

სამაჯუეებსაც. მორუხო-მოციხურთა ქლაშიდი მთლიანად უარაეს მარჯვენა მხარს და დაბლა ეშეება, მარცხენა მხარი კი დაუფარაჲთა. მოსახსამი ზურგს უკან სწორად ეფინება და მხოლოდ მხარსე, შებნევის ადგილსე, ქაეისფერი ნახატით აღნიშნულ ნაოჭებად იურის თაეს.

მეფის სახე თითქმის მთლიანადაა ამომტერეული. უმცირეს ყრავმენტებად განირჩევა წარბის მონახაზი, მუქი თმა კეფაზე და სახის ღეაღის აღმნიშვნელი კონტურის ნაწილები. როგორც თმისა და წარბის შეფერილობა გვიჩვენებს, აქ შუა ხნის მაჰაკაცი უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.

ბაგრატიონთა საგვარეულოს რომელი მეფე იყო მონასტრის "პირველი მაშენებელი"? ზ. სხირტლაძის მიერ შემოთავაზებული იდენტიფიკაციის თანახმად, აქ მეფე ბაგრატ IV იყო გამოსახული. "ხანგამოშეებითი ბრძოლისა და წინააღმდეგობის მიუხედავად, კახეთის მმართველთა ურთიერთობა სამეფო კართან განსაკუთრებით ინტენსიური ბაგრატ IV პერიოდში ხდება..... ნათლისმცემლის მონასტრის განახლება-გაფართოებას შესაძლოდ მხოლოდ ბაგრატ IV მეფობის პერიოდში თუ მივიჩნიეთ".

მაგრამ აქონდა კი ბაგრატ IV "ნათლისმცემლის" მონასტერში აღმშენებლობის შესაძლებლობა, მაშინ როდესაც კახეთის შემოერთებისათვის მის მიერ განხორციელებული ყველა სამხედრო კამპანია წარუმატებლად დასრულდა? მისი პირველი ღაშქრობისას, კახეთის მეფე ბაგრატ IV-ის ძლეუამოსილ მოწინააღმდეგესა და დაუძინებელ მტერს, ლიპარიტ ბაღვაშს დაუკავშირდა⁹, რომლის დახმარებითაც აფხაზთა მეფის ღაშქარი უკუგდებულ იქნა. ბაგრატ "ვედარა წავიდეს კახეთს და შემოიქცა, რამეთუ ლიპარიტ იწყო საურაეთა გუერდქცეულთა." XI საუკუნის 60-იან წლებში კახეთის შემოერთებისათვის განახლებულ ბრძოლას საქართველოში თერქ-სელსუთა შემოსევა დაერთო. ბაგრატ IV იძულებული იქნა შეეწევიტა სამხედრო მოქმედებები და ქართლს გამობრუნებულიყო – "ყოველი ციხენი აფხაზთა მეფის კაცთა დაუქარეს"-ო¹⁰; ანუ მეფე ბაგრატ IV-მ კახეთ-პერეთი ეერ დაიპყრო და თავისი მმართველობის ქვეშ ეერ მოაქცია.

უნდა აღინიშნოს, რომ არა მარტო ბაგრატ IV-ს მმართველობის ხანას (1027-1072წწ.), არამედ XI საუკუნის საქართველოს მთელს ისტორიას, მოელოებული გიორგი I-დან (1014-1027წწ.), ლაიტმოტივად სწორედ განდგომილი კახეთ-პერეთისათვის ბრძოლა გასდევს. ამ დროს ამ მხარეს კახეთ-პერეთის მეფე განაგებს და, შესაბამისად, გარეჯის საეპარქიებიც მისი საბრძანებელია¹¹.

ეფიქრობ, ერთადერთი მეფე დავით აღმაშენებელად, რომელსაც მონასტრებზე ხელი მიუწვდებოდა, გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფე – ბაგრატ III (975-1014წწ.) უნდა ყოფილიყო. 1008-1010 წლებში ბაგრატ III-მ "დაიპყრა სრულიად პერეთი და კახეთი, წამოიყვანა კურიკე და დაიჭირა თჳსსა კარსა ზედა"¹². ბუნებრივია, კახეთ-პერეთის სხვა ქართულ მიწებს შეერთების შემდეგ, გარეჯის საეპარქიებიც გაერთიანებული საქართველოს მეფის დაქვემდებარებაში შემოვიდოდა.

საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლისას მეფე ბაგრატ III და აღმაშენებლის

⁹ ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 105.

¹⁰ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ის ლიპარიტ ბაღვაშია, რომელიც ბიზანტიის იმპერატორმა ბაგრატ IV წინააღმდეგ ბრძოლაში მოკავშირედ გაიხადა. ბიზანტიის კარზე მეფის სამწლიანი საპატიო ტყვეობისას სწორედ ლიპარიტ ბაღვაში იყო ქვეყნის რეალური მმართველი. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ., 1979, გვ. 162.

¹¹ მატიანე ქართლისა. ქართლის ცხოვრება, I, თბ., 1955, გვ. 298-309; საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, თბ., 1979, გვ. 160-161.

¹² საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, III, გვ. 159-161.

¹³ მატიანე ქართლისა, გვ. 283.

გზას დამდგარი სახელმწიფო "იურიდიულ და ფაქტიურ მდგომარეობას სხვა ღონისძიებებთან ერთად ეპოქალური მნიშვნელობის საკათედრო ტაძრების მშენებლობითა და ახალი საეკლესიო ცენტრების, საეპისკოპოსოების დაარსებითაც იმტკიცებდა. ამასთანავე, ასეთი ხასიათის საქმიანობით სახელმწიფო ხელისუფლება თავისი ძალისა და შესაძლებლობების დემონსტრირებასაც ახდენდა"¹³. "მატიანე ქართლისა" ბაგრატის პიროვნებასა და მოღვაწეობას ვახტანგ გორგასლისას უტოლებს – "შემდგომად ღიდისა მეფისა ვახტანგ გორგასალისა არაჲინ გამოჲნილა სხეა მსგავსი მისი ღიდებითა და ძაღითა და ყოველთა გონებითა, ეკლესიათა მაშენებელი იყო, გლახაკთა მოწყალე და სამართლის მოქმედი ყოველთა კაცთათვის"¹⁴. "ღიდმან მეფემან აღაშენა საყდარი ბედიისა და შექმნა საყდრად საეპისკოპოსოდ... შეწირნა სოფელნი მრავალნი... შეამკო ყოველთა სამკაულითა"¹⁵. უმნიშვნელოვანეს პოლიტიკურ აქტად იქცა ერთიანი საქართველოს სიძლიერის ნიშნად აგებული ქუთაისის საკათედრო ღმრთისმშობლის მიძინების, ე.წ. "ბაგრატის" ტაძრის კურთხევა. ბაგრატმა "აკურთხა ეკლესია ქუთათისა განგებითა ღიდითა და მიუწუდომელითა"¹⁶. სოგადად ბაგრატ III ეპოქის, როგორც აღმშენებლობის ხანის მახასიათებლად შეიძლება ჩაითვალოს, მისი მეფობისას დაწყებული, სეპტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის განახლებაც. "ქართლის ცხოვრების" გვიან ნუსხებში იგი ამ განახლების ინიციატორადაც კი მოიხსენიება. რადგან ტაძარი სეპტიცხოვლის, რომელიც "ვახტანგ გორგასალს აღეშენა, დაძველებულ იყო... და აღარაჲინ იყო მწყე აღშენებად და არცა არაჲის ძალა-ედუა აღშენება მისი... იწყო შენებად გარეთა ბჭეთა და სტაათა ... და შეამკო ყოველთა სამკაულითა ... ოქროთი და ვერცხლით"¹⁷. 1011-1014 წლებში მას მცხეთის საყდრისათვის შეუვალობაც კი უბოძებია¹⁸.

კახეთ-პერეთის შემოიმტკიცების შემდეგ, თავისი პოლიტიკური გამარჯვების აღ-სანიშნავად არ იქნება გასაკვირი, მეფეს მოესურვებინა ახლა უდიდეს და უმნიშვნელოვანეს სამონასტრო ცენტრში – გარეჯის საგანეებში გაეშალა თავისი აღმშენებლობითი საქმიანობა.

ბაგრატ III 1014 წელს გარდაიცვალა, მაგრამ ოახი წელი ბაგრატის მასშტაბისა და ენერგიის მმართველისათვის, ფეიქრობ, სავსებით საკმარისი ვადაა, რათა გარეჯის უკვე არსებულ მონასტერში განახლება-გამშენებითი სამუშაოები წამოეწყო. "პირველი მაშენებელი ამისა უდაბროსამა", ცხადია, მონასტრის არა დაარსებას, არამედ გაფართოება-გამშენებას უნდა გულისხმობდეს. წმ. დავით გარეჯელის ბრძანებით, მისივე სიცოცხლეში დაფუძნებულ წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტერში ბაგრატ III-მ სხედასხეა სახის სამუშაოებთან ერთად, საფიქრებელია, არა გააფართოვა, არამედ აღაშენა მონასტრის საკრებულო ტაძარი¹⁹, შესაძლოა მხატვრობითაც მორთო იგი²⁰ და მის მიერ განახლებული მონასტრისათვის

¹³ მ. ლორთქიფანიძე, ქალაქის გარეგანი სახე, განაშენიანება, საქალაქო მმართველობა კრებული: ქუთაისი უბეგლესი ღროიდან XIII საუკუნემდე, თბ.-ქუთ., 1994, გვ. 133.

¹⁴ მატიანე ქართლისა, გვ. 282.

¹⁵ მატიანე ქართლისა, გვ. 281.

¹⁶ მატიანე ქართლისა, გვ. 282.

¹⁷ მატიანე ქართლისა, გვ. 283.

¹⁸ ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, IV, თბ., 1967, გვ. 283.

¹⁹ დ. თუშინიშვილის მოსაზრებით ნათლისმცემლის მონასტრის გამოკაფვა დასაუფლეთიდან აღმოსავლეთის მიმართულებით დაწყებული მთავარ ტაძრამდე არსებული რამდენიმე სამლოცველო უდაოდ X-XI სს მიჯნას განეკუთვნება. შესაბამისად, მთავარი ტაძრის მშენებლობაც, როგორც ჩანს X ს. დასასრულს ან XI ს. დასაწყისში უნდა მომხდარიყო.

²⁰ სამხრეთი კედლის სარკმელთა წირთხლებში ორნამენტის შემორჩენილი ფრაგმენტები უდაოდ მრჩატულობის პირველ ფენას განეკუთვნება და თავისი ხასიათით ადრეულ თარიღს მიუთითებს.

მდიდრული შემოწირულობაც კი გაიღო. ეს მეუისათვის სრულიად ბუნებრივ და წვეულ ქმედებად შეიძლება ჩაეთვალოს, ეიცით რა სხვა შემთხვევებში მისი გულუხეობა და გულმოწყალება (გაეხსენოთ აუნდაც ბედიისა და ქუთაისის ტაძრებისათვის გაღებული შენაწირი).

ამ მხრივ უურადლებას იქცევს სამეფო გამოსახულების ერთი დეტალი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მას ხელში სამეფო ინსიგნიად მიჩნეული გრაგნილი უკერია. მეფის ხელში გამოსახული ეს გრაგნილი ხომ არ არის რეალურად არსებული შემოწირულობის სიგელი, რომელიც ან ჯერ კიდევ მონასტერში ინახებოდა თამარის დროს, მაშინ როდესაც ტაძარი ხელახლა იმკობოდა, ანდა ცოდნა მისი არსებობის შესახებ ცოცხალი იყო ადგილობრივი ბერების მეხსიერებაში. გრაგნილის ამგვარი ინტერპრეტაცია უფრო მისაღებად მენევენება, რადგან ანალოგიური გამოსახულებები არც ბიზანტიურ ხელოვნებაში არის იშვიათობა. ისტორიულ პირთა თავისივე შემოწირულობით წარმოდგენის მაგალითად აქ შეიძლება გაეხსენოთ თესალონიკის წმ. დემეტრეს ეკლესიის 634 წლის მოსაიკა, რომელზედაც ეკლესიის დამფუძნებელი ეპარქი ლეონტი ფულის ქისით ხელშია გამოხატული, ანდა კონსტანტინოპოლის ააა სოფიას მოზაიკაზე წარმოდგენილი ბიზანტიის იმპერატორი კონსტანტინე IX მონომახი და დედოფალი ზოია (1034-1042წწ.), იმპერატორი იოანე II კომნენი და დედოფალი ირინე (1118 წლის ახლოს). ორივე შემთხვევაში იმპერატორებს ხელთ ფულთ საესე ქისები, დედოფლებს კი შემოწირულობის დამადასტურებელი სიგელები უკერიათ²¹.

მინდა შევნიშნო სამეფო გამოსახულების კიდევ ერთ ელემენტზე – კოსტიუმზე. დასაუღეთ კედელზე გამოსახულებათა განსხვავებით, რომელთაც ბიზანტიური საიმპერატორო, ღორონით შემკული სამოსი მოსაეს, ბაგრატ III ტუნიკითა და ქლამიდითა შემოსილი, თუმცა კი სხვა 12 კურაპალატთან ერთად, ბიზანტიის იმპერატორის დარად, დიადიმის ტარების უფლება ჰქონდა²². მაშ რატომ გამოსახეს გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფე საიმპერატორო შესამოსელის გარეშე?

როგორც გვაუწყებს კონსტანტინე VII პორფიროგენეტის *De ceremoniis* (ცერემონიათა წიგნი), ამგვარი სამოსი ბიზანტიური საიმპერატორო ცერემონიალიდან მომდინარეობდა და იმპერიაზე დაქვემდებარებულ უცხო ქვეყნის მმართველებს სხვა სამეფო რეგალიებთან (ძვირფასი ქსოვილები, მეწამული ქამრები, წითელი წალები, სამკაულები და ა.შ.) და ბიზანტიის მაღალ საკარისკაცო ტიტულებთან ერთად ძღვენად გადაეცემოდა ხოლმე²³. საყურადღებოა, რომ თავად ბიზანტიის იმპერატორებს საიმდროოდ სასეიმი, ღორონიანი სამოსი სცმიათ (ამის უამრავი მაგალითი მოიძებნება ბიზანტიურ მცირე პლასტიკასა თუ კედლის მხატვრობაში²⁴). ბიზანტიელ იმპერატორთა და ქართველ

²¹ Д. Талъбот Ранс, Искусство Византии, М., 1964.

²² ნოოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი (VI-XIV სს.). თბ., 1964. ამის მაგალითად შესაძლებელი იყო დაგეესახელებინა საიმპერატორო სამოსში მოსილი მეფის პორტრეტი, რომელიც ბედიის ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზეა გამოსახული. ეს პორტრეტი ბაგრატ III-ის, მის სიცოცხლეშივე შექმნილ გამოსახულებად არის მიჩნეული. იხ. Р. Шмерлинг, К вопросу датировки росписи храма Бедия. Сообщения АН ГССР. т. 18, №4, Тб., 1957; გვ. 502-511; Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии. Тб., 1980, გვ. 55-57. მაგრამ ტაძრის არქიტექტურულმა კელეამ დაადასტურა, რომ ჩრდილოეთი კედელი XI ს-ის შემდგომ არის ამოყვანილი, შესაბამისად, თუკი აქ არსებულ პორტრეტს მაინც ბაგრატ III-ის გამოსახულებად მივიჩნევთ, იგი გვიანი ხანით უნდა დათარიღდეს.

²³ ე. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი. თბ., 1991, გვ. 30-36.

²⁴ საზეიმო ღორონიან სამოსში წარმოდგენილი არიან კონსტანტინე VII X საუკუნის შუა ხანის სპუილოს ძელის ფირფიტაზე, იმპერატორები კონსტანტინე და ელენე XI საუკუნის ეერცხლის სტავროტეკაზე, კონსტანტინე დუკა და დედოფალი ეედოკია 1059-67 წლის ეერცხლის რელიქვარიუმზე, იმპერატორი მიქაელ VII დუკა და დედოფალი მარიამი 1076-81 წლის ტიხრული

მეფეთათვის განსასწავლელ კონსტანტინეს შორის არსებული სხვაობა ბუნებრივიცაა, თუ გაეიხსენებთ, რომ ოფიციალურ მიწერ-მოწერასა თუ საისტორიო თხზულებებში ბიზანტიელი ავტორები ქართველ მმართველებს მეფის ტიტულით არ მოიხსენიებენ და მთავარზე (არხოვრ) მაღლა არ აყენებენ. თავად ქართველ მეფეთათვის დიდ პატივად ითვლებოდა იმპერატორისაგან უმაღლესი საკარისკაცო ტიტულის მიღება, იქნებოდა ეს პატრიკიოსი, კურაპალატი, ნოველისიმოსი, სეფასტოსი თუ სხვა. ქართველი მეფეები ამ ტიტულთა მოპოვებისაკენ ისწრაფუოდნენ კიდევ²⁶, და ტიტულებთან ერთად სხვადასხვა ძვირფას საჩუქარსაც იღებდნენ²⁷. ქართველ მეფეთა ამგვარი დასაჩუქრების არაერთი მაგალითი ისტორიულად არის დადასტურებული. მაგ., პირველი ასეთი ჯილდო გვირგვინის, თეთრი ქლამიდის და მრავალი სხვა საჩუქრის სახით მიიღო ლაშქრის მეფე წათქი; იმპერატორმა ბასილიმ (867-886წწ.) საქციალური ემისარი გაგისაენა ტაოში, რათა გურგენ მეფისათვის (881-891წწ.) მაგისტროსის ტიტულთან ერთად მაგისტროსის ტუნიკა გადაეცა; იმპერატორმა რომანოზ II-ემ კურაპალატის ტიტულით დააჯილდოვა დავით მაგისტროსი და წარწინების ნიშნები და მრავალი საჩუქარიც გაუგზავნა მას²⁸.

კონსტანტინე VII პორფიროგენეტი მრავალრიცხოვან საჩუქართა ჩამონათვალში ბაგრატ III ნაცმულობის მსგავს შესამოსელს – ძვირფას მოსასხამებს, მოოქრული საყელოსა და სამაჯეების მქონე, მანიაკით შემკულ კაბებსაც ასახელებს. “ნათლისმცემლის” მონასტრის მთავარი ტაძრის მეფეთა რიგის სათავეში მდგომი ბაგრატ III “აფხაზთა და ქართველთა მეფე და კურაპალატი” იყო. ხომ არ არის მეფის სამოსი მინიშნება იმ ძვირფას, მანიაკით შემკულ შესამოსელზე, რომელიც ბაგრატ III შესაძლოა და სავარაუდოა კიდევ, ბიზანტიის იმპერატორისაგან ძღვნად მიიღო, კურაპალატის ტიტულის ბოძების ნიშნად?

როგორც ცნობილია, პირველი ქართველი მეფე, რომელმაც უარყო ბიზანტიური ტიტულები, როგორც თავისი მდგომარეობისათვის შეურაცმყოფელი, დავით აღმაშენებელი იყო – “მეფე აფხაზთა და ქართველთა, რანთა და კახთა თჳსამყრობელი”. ამგვარი ცვლილება თეაღსაჩინოდ აისახა, როგორც თავად დავითის, ისე მის შთამომავალთა ტიტულატურასაცა და ნაცმულობაშიც. ამდენად, ბაგრატ III-ის კონსტანტინესა და მმართველი ოჯახის ნაცმულობის დიფერენცირება, ხომ არ იყო დამკვეთის მხრიდან გარკვეული ცდა წარმოეჩინა ქართველ მეფეთა და ბიზანტიის საიმპერატორო კარს შორის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე არსებული განსხვავებული დამოკიდებულება?

მინანქრის ფირფიტაზე კონსტანტინოპოლის ათა აოფიას მოზაიკებზე იმპერატორი ალექსანდრე II (912), იმპერატორები კონსტანტინე და იუსტინიანე (X ს. II ნახ.), კონსტანტინე IX მონომახი და დედოფალი ზოია (1034-1042წწ.) და კიდევ მრავალი სხვა. იხ. A. Bank, *Byzantine Art*, Leningrad, 1977; B. Lazarev, *История византийской живописи*. М., 1986.

²⁶ ნარკვევები, ტ. III, გვ. 173.

²⁷ საჩუქრადღებოა, რომ ბიზანტიური სამეფისკარო ტიტულებისაკენ სწრაფვასთან ერთად, ქართველი მეფეები თავისი დამოუკიდებლობისა და იმპერატორობის სწორობის ხაზგასმას ცდილობდნენ და თავის ნაცმულობასა და ინსიგნიათა შემკულობაში ისეთ ელემენტებს იყენებდნენ, რომლებიც მხოლოდ ბიზანტიის იმპერატორისათვის იყო დასაშვები. ამის მაგალითია პერდილიები (მიოქისებრი სამკაული) ბაგრატ ერისთავთ ერისთავის გვირგვინზე ოშკის ტაძრის რელიეფზე დავით აღმაშენებლის დაბალი გვირგვინი – ბიზანტიური სტემა, შუაში ჯვრითა და პერდილიებით მეფის მიერ მოჭრილ მონეტაზე, გიორგი III სტემა მის მონეტაზე და ა.შ. (იხ. ე. ჯობაძე, ოშკის ტაძრის რელიეფები). ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი ელემენტები ქართველ მეფეთა ინსიგნიებიდან თაძრის ხანიდან ქრება და ხმარებაში მაღალი, დაბოლოებული გვირგვინი შეიშენის. ხომ არ არის ეს, დავით აღმაშენებლის მსგავსად, რომელმაც უარი თქვა ბიზანტიურ საკარისკაცო ტიტულებზე, ქართველ მეფეთა მხრიდან ბიზანტიური გაულენებისაგან განთავისუფლებისაკენ მიმართული კიდევ ერთი ნაბიჯი?

²⁸ ე. ჯობაძე, ოშკის ტაძრის რელიეფები.

მეფეთა ჯგუფის პირველი ფიგურის იდენტიფიკაცია ძალზე მნიშვნელოვან საკითხთა რიგს განეკუთვნება. მისი გადაწყვეტა ხაშუვალუბას მოგვეცემს მეტ-ნაკლები სიზუსტით განესაზღვროთ როგორც თავად "ნათლისმცემლის" მონასტრის, ისე გარეჯის საფანჯსა საერთო ისტორიის ქრონოლოგიის საკითხები.

მეფის წყნს მიერ შემოთავაზებული იდენტიფიკაციის მართებულების შემოხვევაში შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ "ნათლისმცემლის" მონასტრის საკრებულო ტაძარი აიგო 1010-1014 წლებში, ბაგრატ III-ის სახელთან არის დაკავშირებული და საქართველოს გაერთიანების პოლიტიკური პროცესების კონტექსტში უნდა იქნას განხილული. დღეისათვის ძნელია იმის განსაზღვრა, დროის ზუსტად ამ მონაკვეთში მოიხატა ეკლესია თუ ოდნავ მოგვიანებით (თუმცა ფერწერის შემორჩენილი ფრაგმენტები უდაოდ XI საუკუნის პირველ მეოთხედზე მიგვიბრუნებს), მაგრამ წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის სახელობის ტაძარი სოგადად რომ ბაგრატ III ქმნილებაა, ეჭვს არ უნდა ბადებდეს.

ძალზე მნიშვნელოვანია მონასტერთა პატრონაჟის საკითხიც. სამეცნიერო ლიტერატურაში დღემდე დამკვიდრებული აზრის თანახმად, გარეჯის საფანჯები სამეფო კარს დაეთმო აღმშენებლის მიერ ქვეყნის გაერთიანების შემდეგ დაკავშირდა. თუმცა არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც, გ. აბრამიშვილი მიიხსენებს, რომ მონასტრებმა სამეფო წოდება, გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ ბაგრატ III-ის მიერ კახეთის შემოერთების შემდეგ, 1010 წლის ახლო ხანაში მიიღეს²⁸.

დღეისათვის ძალზე რთულია რომელიმე მოსაზრების უპირობო გასიარება, რადგანაც სამეფო მონასტრების, როგორც ასეთის, არსებობა დოკუმენტურად მხოლოდ დაეთმო აღმშენებლის დროიდან დასტურდება. შიომღვიმის მონასტრისადმი გავრცელებულ ანდერძში მეფე ნათლად განსაზღვრავს სამეფო მონასტრის უფლება-ვალდებულებებს და ნიშნულად სვიმონწმინდის მონასტრის წესი მოჰყავს: "რათამცა წესსა ზედა სვიმონწმინდისასა დაესხენ მონასტრისა მღვიმისა წესნი, რომელნი თვით მათ მიერ [არსენი ბერისა და მეფის მოძღვრის, ბერი იოანეს] აღწერილი ვიხდეს ყოველად შეენიერად"²⁹. შესაძლოა, სამეფო მონასტრები რაღაც ფორმით მართლაც არსებობდა უფრო ადრეულ ხანაში (მაგ., ბაგრატ III-ის მმართველობისას), მაგრამ საბუთების უქონლობა სათუთს ხდის ამ ვარაუდს. შესაბამისად, გარეჯის მონასტერთა ადრეული ხანის პატრონაჟის საკითხიც, დღეისათვის, კვლავ ღიად შეიძლება ჩაითვალოს.

მეფეთა პორტრეტებს შორის პირველი ფიგურის გაერთიანებული საქართველოს პირველ მეფესთან, ბაგრატ III-თან გაიგივებას, ეუიქრობ. მთელი სამეფო რიგის ხასიათიც ამოწმებს. "ნათლისმცემლის" მთავარი ტაძრის მოხატულობის ქვედა რეგისტრში გამოსახული არიან ერთიანი საქართველოს ძღვეამოსილი მეფეები, რომელთა მმართველობისას გარეჯის საფანჯები ან – როგორც ერთიანი საქართველოს მიწების განუყოფელი ნაწილი – საქართველოს მეფის იურისდიქციის ქვეშ იმყოფებოდა, ან გარკვეული დროიდან უშუალოდ სამეფო მონასტერთა რიგს განეკუთვნებოდა.

ბაგრატ III შემდეგ მდგომი ფიგურა მეფე დაეთმო აღმშენებელთან არის გაიგივებული. "ნათლისმცემლის" მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში დაეთმო აღმშენებლის პორტრეტის არსებობას ჯერ კიდევ ა. მურავსოვი ადასტურებს: "Вместе с ликами сих Восточных отцов, стояли два Давида. Один из числа Сирийских пришельцев послуживший рассадником иночества в Грузии другой же Царь Обновитель, вызвавший из развалин все ее святилища"³⁰. ძალზე მნიშვნელოვანია შ. ამირანაშვილის

²⁸ გ. აბრამიშვილი, დაეთმო გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში, თბ., 1972.

²⁹ მეფისა წა დაეთმო აღმშენებლის ანდერძი, შიომღვიმისდა მიცემული, თ. ჟორდანიას, ისტორიული საბუთები შიომღვიმის მონასტრისა და "სკელი" გასანის ქებათა, თბ., 1896, გვ. 15-19.

³⁰ А. Муравьев, Грузия ... გვ. 64.

ცნობაც ტაძარში დაეთა IV პორტრეტის არსებობის შესახებ. მეცნიერს თავის ნაშრომში გამოსახულების აწ დაკარგული განმარტებითი წარწერა აქვს მოყვანილი. "წარწერის მიხედვით ნრდილოეთ კედელზე ყოფილა დაეთა აღმაშენებელი "მაჰამ დემეტრე მეფისაჲ...", რომლის გამოსახულება ძლიერ დაზიანებულია"¹¹. ამდენად, არსებული მონაცემებისა თუ პორტრეტული რიგის საერთო ლოგიკიდან გამომდინარე, სხირტლაძის მიერ ფიგურის მეფე დაეთა IV აღმაშენებელთან იდენტიფიცირება სრულიად სამართლიანად შენეება.

მეფის ფიგურა ამჟამად ძალზე დაზიანებულია. შემორჩენილია მხოლოდ გამოსახულების ქვედა ნაწილი - მოკლე, წელში გამოყვანილი სამხედრო კაბა, ვიწრო ოქროს სარტყლით დაბალ წელზე. ფერადოვანი ფენა მთლიანად განადგურებულია - მხოლოდ უმცირესი ფრაგმენტების საფუძველზე შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ სამოსი მოწითალო შეფერილობის იყო. ფიგურის მარჯვენა მხარეს თიანჭის მონარსოების სვეტს მიერდნობილი, თვალური ფორმის ფარი და მისკენ დიაგონალურად დაშვებული მახვილია გამოსახული, რომლის ელაზეც ოქროს მცირე ფრაგმენტები გაირსევა.

მეფის თითქოსდა ჩვეულ გამოსახულებაში ეურადღებას იქცევს მისი ნაცმულობა და აღჭურვილობა. კოსტუმის აქ წარმოდგენილი ტიპი ქართველ დიდგვაროვან ფეოდალთა და უფლისწულთა სადღესასწაულო ნაცმულობის საყოველთაოდ გავრცელებულ შესამოსელად შეიძლება მივიჩნიოდ, ხმალი კი ერთერთ უმნიშვნელოვანეს სამეფო ინსიგნიად. მაგრამ წელში გამოყვანილი, მოკლე კაბა, ე.წ. ჯუბა სამხედრო სამოსიცაა¹², ხმალი კი ფართან ერთად არის გამოსახული, ეს უკანასკნელი კი, როგორც მიგვანიშნებს "წესი და განგებაჲ მეფეთა კურთხევისა" სამეფო ინსიგნიათა რიგს არ განეკუთვნება. "და აღიღოს კათალიკოს'სმან საკურთხეველთა გვირგვინი და დაარქუას თავსა მეფეს... მერმე აღიღოს პორფირი, ჯუარი დასწეროს და შთააცეას. ამის შემდგომ აღიღოს სკიპტრა, ჯუარი დასწეროს და მისცეს მარჯვენასა ქედსა მისსა... და ეითარ ჩამოვრდენ საკურთხეველთა კართთა, ამირსპასალარმან კრძალი შეარტყას..."¹³

საქტიტორო პორტრეტში საჭურველის ამგვარი დემონსტრირება დიდ იშვიათობას წარმოადგენს. მსგავს მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ მხოლოდ ფაენისის (XIII.) ქტიტოროთა გამოსახულება, რომელსაც ე. პრივალოვა წმინდანის მიერ ისტორიულ პირთა და მათი ფარ-ხმალის სამხედრო გამარჯვებისათვის კურთხევად განიხილაეს¹⁴.

დაეთა აღმაშენებლის საჭურველით გამოსახვა, როგორც ჩანს, დამკვეთისა და მხატვრის მცდელობაა წმ. მეფე წმინდა მეომრებისათვის გაეტოლუბინათ და ხაზი გაესვათ მისი სამხედრო ღირსებებისა და წარმატებებისათვის. მართლაც, არასდროს ყოფილა საქართველო ესოდენ ძლიერი, როგორც დაეთის მეფობისას, სწორედ მისი მმართველობისას გადაიჭიმა ჩვენი ქვეყნის მიწები "ნიკოფსიიდან დარუბანდამდე და ოსეთიდან არეგაწამდე".

მაგრამ რამ განაპირობა სწორედ "ნათლისმცემლის" მოხატულობაში მეფის წარმოდგენა მეომრად? სვენთეის ცნობილ გამოსახულებათა უმრავლესობაში ხომ

¹¹ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია გვ. 261.

¹² ამგვარი სამოსის ტიპი დაწერილებით აქვს განხილული თ. ვირსალაძეს მაცხვარიშის მოხატულობაში წარმოდგენილ დემეტრე I-ის მეფედკურთხევის გამოსახულების გარშევისას იხ. T. Virsaladze, Фресковая роспись художника Минаста Магнахели в Махаразисხი, Ars Georgica, IV, Тб., 1955, გვ. 14-15.

¹³ წესი და განგებაჲ მეფეთა კურთხევისა, ქართული სამართლის ძეგლები, ი. დოლიძე, ტ. II, თბ., 1965.

¹⁴ Е. Привалова, Павлиси. Тб., 1977, გვ. 52.

იგი საიმპერატორო, ღვთისმეტყველური და პენდილით შემკული დაბალი სტემით არის გამოსახული – ამის მაგალითებია დავით IV მიერ მოჭრილი 1123 წლის მონეტა²⁸; გელათის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში წარმოდგენილი პორტრეტი (XVI ს.), რომელიც მკვლევართა აზრით ძველ გამოსახულებას ასახავს²⁹. მიზეზი, ეფიქრობ, ისტორიულ მოვლენებში უნდა ეძიოთ.

ერთადერთი პორტრეტი, რომელიც “ნათლისმცემლის” გამოსახულების მსგავსად მეფეს სამხედრო-საუფლისწულო შესამოსელით წარმოგვიდგენს, ბოჭორმის წმ. გიორგის ტაძრის (1109 წ. ახლოს) მოხატულობაში შემორჩენილი პორტრეტია, ანუ იმ დროის პორტრეტი, რომელიც დავით აღმაშენებლის მიერ კახეთის შემოერთების შემდეგ შეიქმნა. მაშინვე შემოუერთდა ერთიანი საქართველოს მიწებს გარეჯის საეპისკოპოსო და კახეთის მეფის დაქვემდებარებიდან საქართველოს მეფის, დავით აღმაშენებლის მფლობელობაში გადავიდა. ამდენად, ბოჭორმის მოხატულობის შექმნა და გარეჯის საეპისკოპოსოს პატრონის შეცვლა ერთი ისტორიული მოვლენის – მეფის მიერ კახეთის სამეფოს გაუქმებისა და მისი საქართველოსთან გაერთიანების კონტექსტში უნდა იქნას განხილული.

ბოჭორმის მოხატულობაში მეფის ამგვარ გამოსახვას ასმათ ოქროპირიყე დავითის მიერ XII საუკუნის დასაწყისში ბიზანტიის საიმპერატორო კარის ეპისკოპოს ტიტულატურაზე უარის თქმით ხსნის და მეფის ტრადიციულ ნაცმულობას ამ უარის დასტურად აღიქვამს³⁰. მაგრამ ამ შემთხვევაში გაუგებარია, რატომ არ თქვა მეფემ უარი ბიზანტიურ სტემასა და პენდილიებზე. ეფიქრობ, არის ერთი გარემოება, რომელიც ბოჭორმისა თუ “ნათლისმცემლის” პორტრეტების განხილვისას უნდა იყოს გათვალისწინებული. 1089 წლიდან დავით აღმაშენებლის მიერ ქვეყნის ერთპიროვნული მმართველობისა და თეოკრატიის ტიტულის მიუხედავად, ფორმალურად იგი თანამეფედ შეიძლება ითვალოს ნათელილიყო. მართალია, 1089 წელს გიორგი II-მ ტახტი დათმო, მაგრამ მეფობა არ ნამორთქვეია და ამის დასტურია 1105 წლის რუის - ურბნისის კრება, რომელსაც იგი, როგორც მეფეთა მეფე ესწრება – “ეთილად მზახურებისა და ღმრთიუდაცულისა მეფისა ჩვენისა გიორგი მეფეთა მეფისა და ყოვლისა აღმოსავლისა და დასავლისა ქესაროსისა მრავალმცა არიან წელნი”³¹. თავად დავით მეფე ამავე ძეგლისწერაში “აფხაზთა და ქართველთა, რანთა და კახთა მეფედ და თეოკრატიად” არის წოდებული. ანუ, როგორც გვინებებს დავითის ტიტულატურა, რუის-ურბნისის კრების დროს მეფეს კახეთი უკვე შემოერთებული ქონია, მისი მამა, გიორგი II კი ამ დროისათვის ჯერ კიდევ ცოცხალი ყოფილა.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ხომ არ შეიძლება დავუშვათ, რომ ფორმალური თანამეფობის ხანაში, ანუ გიორგი II-ის სიცოცხლეში, მამისადმი იერარქიული პატივისცემის ნიშნად, დავით აღმაშენებელი, რეალურად საუფლისწულო-სამხედრო

²⁸ ფული საქართველოში, თბ., 2000.

²⁹ რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი (არქიტექტურა, მოსაია, ფრესკები). თბ., 1982 წ. ამგვარ ნიმუშად შესაძლოა მომხმარო წმ. გიორგის ხატი სინას მთიდან, მაგრამ დამკვეთის არაერთგვაროვანი იდენტიფიკაციის გამო ამ მაგალითის მოყვანისგან თავს შევიკავებ. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ დ. კლდიაშვილს დონორი დავით აღმაშენებელთან ასევე გაიგივებული, დ. მერიკის კი ღაშა გიორგისთან, ამ მოსაზრებას ნ. ჭიჭინაძე იწინააღმდეგება. იხ. დ. კლდიაშვილი, სინას მთის წმ. გიორგის ხატი დავით აღმაშენებლის პორტრეტული გამოსახულებით. მრავალთავე, თბ., 1989, გვ. 117-135; ნ. ჭიჭინაძე, “მთასა სინასა, სადა იხილეს ღმერთი, მოსე და ულია”, ძეგლის მეგობარი №2, თბ., 2000, გვ. 6-7; Sinai Treasures of the Monastery, ed. K. Manafis, Athens, 1990, გვ. 99.

³⁰ ა. ოქროპირიძე, ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად, 1997., გვ. 138.

³¹ არსენ ივალთოელი, ძეგლისწერა. ქართული მწერლობა, ტ. II, თბ., 1987, გვ. 234.

შესამოსელს ატარებდა და მხოლოდ მამის გარდაცვალების შემდეგ მოირგო საიმპერატორო კოსტუმი. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ სწორედ ისტორიული რეალობა დაედო საფუძვლად მეფის პორტრეტებს როგორც ბოჭორმაში, ისე "ნათლისმცემელში". გარეჯის მოხატულობაში მეფე გამოსახეს იმ შესამოსელში, რომელიც მას კახეთისა და, შესაბამისად გარეჯის საეპისკოპოსოს შემოერთების ჟამს ემოსა, და იქნებ მეფის საჭურველი იმ სამხედრო გამარჯვებაზე მინიშნებაა, რომლის შედეგადაც მონასტრები დაეით აღმაშენებლის სახელს დაუკავშირდა (აქვე დავძენ, რომ აღჭურვილობით მეფე მხოლოდ "ნათლისმცემლის" პორტრეტზეა გამოსახული). ეს ასეა თუ არა, დანამდვილებით ძნელი სათქმელია, მით უფრო, რომ გიორგი II-ის გარდაცვალების სუსტი თარიღიც კი არ არის ცნობილი, მაგრამ ერთი რამ უტყუარია - ჩვენთვის ცნობილი ყველა გამოსახულება (სინას ხატი, მონეტა, გელათის მოხატულობა), რომელზედაც დაეით აღმაშენებელი იმპერატორად არის წარმოდგენილი, რუის-ურბნისის კრების (1105წ.) შემდეგ პერიოდს, შესაძლოა კი გიორგი II-ის გარდაცვალების მომდევნო ხანას განეკუთვნება.

დაეით აღმაშენებლის შემდეგ წარმოდგენილი ფიგურა ასევე ძალზეა დაზიანებული. გაირჩევა მხოლოდ საშოსი, რომელიც ნათლად მიგვითითებს, რომ კედელზე ბერია გამოსახული. მას ცისფერი კვართი და შავი ნოხა მოსახეს, რომელიც კვართზე "შეაწი", მოკლე, შეტეხილ ნაკეცებად არის დაფენილი. ფიგურის თავის მარცხნივ განმარტებითი წარწერის კვალია შემორჩენილი - მეფეთა მეფე ეს ფიგურა მეფე დემეტრე I-თან არის გაიგივებული.

როგორც გვამცნობს ისტორიული წყაროები, დემეტრე I-ის კარზე ტახტის მქცეიდრეობისათვის ბრძოლას ძალზე მწვავე ხასიათი აქონდა მიღებული, რადგან მეფე "მარწყველი ძისა უმცროსისა" ყოფილა. უფროსი უფლისწული, დაეითი ცდილობდა ტახტი ბრძოლით მოეპოვებინა. საბოლოოდ მისი ეს ცდა 1155 წელს წარმატებით დასრულდა. დემეტრემ იძულებით დათმო ტახტი - "დასუა ძე მისი დაეით მეფედ", თვითონ კი "შეიმოსა ნოჭა და იკურთხა სქემითა"³⁹, ანუ ბერად შედგა. "ნათლისმცემლის" მოხატულობაში იგი სწორედ ბერის სამოსშია გამოსახული. ფიგურის განმარტებითი წარწერა, ერთი მხრივ, ხაზს უსვამს მის სამეფო ღირსებას, თავად გამოსახულება კი, მეორე მხრივ, ისტორიულ რეალობას.

გამეფებიდან ექვსი თვის თავსე დაეით V გაურკვეველ ვითარებაში გარდაიცვალა. წყაროების ნაწილი მიგვითითებს, რომ იგი უფლისწულ გიორგის მომხრეებმა, მისივე ნებით მოკლეს - "იმეფა ექეს თუეს და მოკელა"-ო, დანაშაულის გარეშე წერს თამარის ისტორიკოსი - დემეტრე I კი სამეფო ტახტს დაუბრუნდა. მაშ რატომ გამოსახეს მეფე ბერის სამოსში, თუკი მისი ბერობა ძალზე ხანმოკლე იყო და სულ ექეს თუეს გაგრძელდა? ამასთან დაკავშირებით საეუրადლებოა პლატონ იოსელიანის ცნობა დემეტრე I-ის გარეჯის საეპისკოპოსოში შემონახულების შესახებ - "ამან ღმირთიმ დაუტყუა მეფობა და მიიღო სახელად მონაზონებისა დამიანე და აღესრულა დაეით გარეჯისა მონასტერსა"⁴⁰. აღესრულა დემეტრე I მონასტერში, თუ მართლაც დაუბრუნდა სამეფო კარს დანამდვილებით ცნობილი არ არის (ამასთან დაკავშირებით წყაროთა ცნობები წინააღმდეგობრივია). მაგრამ იქნებ მართლაც არ არის შემთხვევითი, რომ ტაძრის სამხრეთი ეგეტური წმ. დემეტრეს სახელობისაა? ამ მოვლენათა შორის კავშირს ჯერ კიდევ მურავესოვმა მიაპყრო ეურადლება - "Кем основан придел св. Димитрия Солунского неизвестно. Быть может сыном Давида Возобновителя Димитрием?"⁴¹

³⁹ ლაშა გიორგის დროინდელი შემოკლები ქართლის ცხოვრება, I. თბ., 1955, გვ. 366.

⁴⁰ ანტონ პირველი, წვობილსიტყვაობა. აღ. იოსელიანის გამოცემა, ქ. ტფ., 1853, გვ. 271.

⁴¹ А. Муравьев, Грузия и Армения. გვ. 64.

ეფიქრობ, ეჭვგარეშეა, რომ ბერი დემეტრეს გამოსახვით მოხატულობის დამკვეთი ვცადა წარმოუჩინა საფანეებთან მეფის კაემირი. წარწერით – მეფეთა მეფე კი იგი სამეფო რიგის სრულუფლებიან წევრად გაეხადა.

ნრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი რიგის ბოლო, საკმაოდ კარგად შემონახული, ფიგურა მეფეთა შორის საგანგებოდ არის გამოყოფილი. მეფის მოკლე სამხედრო კაბას წელზე ეიწრო სარტყელი დაუკვეთა. შუაში კი, მკერდიდან ქობამდე, ორნამენტით შემკული ზოლი დასდევს. ხელები მეფეს კედლებით წინ აქვს გაწვდილი. ფეხებთან, მარჯვენა მხარეს, ისევე როგორც დაეთ აღმაშენებლის გვერდით, მონარხოების ბოძის მიერდნობილი, ამჯერად მრგვალი ფარი და მადლა ამოწვეული მახვილია გამოსახული. ფიგურას მდიდრული ოქროსა და ზურმუხტისფერი სარტყლების მონაცვლეობით შემდგენილი შარავანდი აღგას. ძვირფასი ქვებით შემკული დაბალი გვირგვინი ცენტრში ოდნავ წაწვეტილებულია და თავისი ფორმით ბაგრატ III-ის გვირგვინის მსგავსია. სახე დაზიანებულია, თუმცა კეთილშობილური ნაკეთების გარნევა კარგად შეიძლება – ეპისფერი ნახატის სახითაა შემორჩენილი მისი მოგრძო სახის ოვალი, სწორი ცხვირი, დიდი ნეშისებრი თვალები და ოდნავ მორკალული წარბები; კეფაზე მოწითალო-ეპისფერი თმაა დაფენილი.

მეფის ფიგურის მარჯვენა მხარეს, მონარხოების გარეთ მედალიონში მოქცეული ანგელოზის გამოსახულებაა. იგი მეფისკენ არის მიმართული და მარჯვენა ხელით მას სამეფო ხელისუფლების მთავარ სიმბოლოს – ორმაგ წრეში ჩასმული ჯვრით დასრულებულ კეერსიხს გადასცემს. მეფის თავის ორთავე მხარეს შემორჩენილი განმარტებითი წარწერა – მეფეთა მეფე გიორგი ძე დემეტრესი ნათლად მიუთითებს, რომ აქ გიორგი III არის გამოსახული.

მეფისათვის ანგელოზის მიერ კეერსიხს გადაცემა ცხადად მთანიშნებს მისი ხელისუფლების ღმრთიერებრივ ხელშეწყობას. მისი უფლებათა ღვთაებრივ წარმოსახულებასა და, შესაბამისად, მისი მმართველობის კანონიერებას. მაგრამ რა ვითარება კარნახობდა მოხატულობის პროგრამის შემდგენელს მეფის გარდაცვალებიდან დაახლოებით 20 წლის შემდეგ მისი მეფობის კანონიერება ემტკიცებინა?

დაეთ V-ის გარდაცვალების შემდეგ, სამეფო კარს დაბრუნებულმა დემეტრე I-მა 1156 წელს (მიუხედავად იმისა, რომ მოკლულ დაეთს დარჩა ტახტის კანონიერი მემკვიდრე, უფლისწული დემეტრე-დემნა) თანამოსაყდრედ უმცროსი ძე - გიორგი აკურთხა. “ძე ტკბილი... აღამაღლა თავისა თანა და ძისა სწორად მოსაყდრეთ გამოაჩინა”⁴.

საქართველოს ისტორიაში, წყაროთა დასტურით, სამეფო ტახტზე განსვენებული მეფის უფროსი ვაჟი, უფლისწული აღიოდა ხოლმე⁵. მაშახადამე, გიორგის გამეფებით დაირღვა სამეფო ხელისუფლების პირდაპირმემკვიდრეობისა და პირშოობის დამკვიდრებული წესი. გიორგი III-ეს ტახტი ბრძოლით და, ფაქტობრივად, უკანონოდ აქონდა მოპოვებული, შესაბამისად მისი იმეამინდელი (ანუ დემეტრეს თანამოსაყდრეობის) და შემდგომი ხანის მეფობაც უკანონოდ შეიძლებოდა ჩაეთვალიათ. ცხადია, გიორგი III-ის ასეთი გზით გამეფება მუდმივად ქმნიდა საბაბს უკმაყოფილებისა და ამბოხისათვის, მაგრამ ძლიერი სამეფო ხელისუფლება ყოველთვის უმოწყალოდ უსწორდებოდა ტახტის მოქიშაეებს. ასე, 1177 წელს ტახტის კანონიერი მემკვიდრის, დემნა უფლისწულისა და მისი მომხრე დიდებულების აჯანყება სასტიკად იქნა ჩახშობილი. თავად დემნას თვალები დასთხარეს და დაასაჭურისეს, რის შემდეგაც მას ღიდხანს აღარც უცოცხლია. აჯანყებიდან ერთი წლის თავზე, 1178 წელს გიორგი III-მ თანამოსაყდრედ თავისი ქალიშვილი – თამარი აკურთხა.

⁴ ისტორიანი და აზმანი შარავანდუთანი, ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1959, გვ. 3.

“ნათლისმცემლის” მოხატულობაში წარმოდგენილი სცენა, რომელზედაც ანგელოზი გიორგი III-ეს სამეფო კერათხს გადასცემს ამ მოელენების გამოცხადებად, მათ ერთგვარ გამართლებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს მეფის ძაღლზე მდიდრული, მაგრამ მაინც არა საიმპერატორო ნაცმულობა. მისი კონსტაუმი და ატრიბუტები დაეთა აღმაშენებლის გამოსახულების ანალოგიურია და მოხუხიც გიორგი III-ის ამგვარი გამოსახვისა თითქოს იგივე უნდა იყოს. ცნობილია, რომ სამხედრო საქმიანობით გიორგი III დაეთათის პოლიტიკის გამგრძელებელი იყო და დემეტრე I-ის შემდეგ, რომელმაც ივ. ჯავახიშვილის სიტყვებით “დიდი ევრაფური შემატა საქართველოს”, კვლავ შეუდგა ქართული მიწების გაფართოებას.

მაგრამ რატომ წარმოადგინეს მხედართმთავერებად მხოლოდ ეს ორი მეფე? ბაგრატ III-ის მმართველობაც ხომ მრავალი სამხედრო გამარჯვებით იყო დამსშვენებული? ის კი ტუნიკითა და ქლაშიდით გამოსახეს. ეფიქრობ, მიზეზი გარეჯის მონასტრებთან მიმართებაშიც უნდა ექნოთ. ბაგრატ III დამკუთისათვის საინტერესო იყო, სწორედ როგორც მონასტრის მაშენებელი და არა როგორც თუნდაც ქვეყნის გამაერთიანებელი მებრძოლი. დაეთა IV-ის და გიორგი III-ის ფართოდ გაშლილ აღმშენებლობით მოღვაწეობას გარეჯში, სადღეისოდ თვალი არ გაედევნება (შესაძლოა მას ადგილი არც აქონოდა), შესაბამისად, ეს ორი მმართველი მათი მოღვაწეობისათვის მნიშვნელოვანი მხარით – სამხედრო ღირსებით წარმოაჩინეს. გიორგი III-ის შემთხვევაში საგულისხმოა კიდევ ერთი მომენტი – სამხედრო კონსტაუმით მოსილი მეფისათვის ანგელოზის მიერ კვერთხის გადაცემა ხაზს უსვამდა გიორგი III არა მეფობას, როგორც ასეთს (და სწორედ ეს იყო მნიშვნელოვანი), არამედ მისი მეფობის ღმრთისაგან კურობეულობას.

საკუთრადღებოა, რომ ამგვარივე გამოსახულება განიდა თამარის მმართველობის შედარებით ადრეულ ეტაპზე შექმნილ მოხატულობაში, მაშინ, როდესაც თავად თამარის მეფობის კანონიერება ეჭვქვეშ იქნა დაყენებული. სახელდობრ, ამგვარ მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ ეარძიის მოხატულობის საქტიტორო პორტრეტი. ღმრთისმშობლის წინაშე მდგომი გიორგი III-ისა და თამარის თავს სუეით, მფრინვალი ანგელოზისა გამოსახული, რომელიც გვირგეინისაგან მამა-შვილს ღმრთისმშობელს წარუდგენს და თითქოს კვერთხს გადასცემს მას გიორგი III საკურთხეულად. სამწუხაროდ, მოხატულობის დღევანდელი მდგომარეობა არ იძლევა საშუალებას სუსტად განეხასტეროთ კვერთხის ნაირგეარობა (ამ ადგილზე მოხატულობა დასიანებულია), მაგრამ, ეფიქრობ, “ნათლისმცემლის” მოხატულობის მსგავსად, ეარძიაშიც ანგელოზის ხელში გამოსახული კვერთხი სამეფო ხელისუფლების ღმრთიკურთხეულობის ნიშანიც იყო და არა მხოლოდ მაცნე ანგელოზის ატრიბუტი⁴¹.

გიორგი III-ის თანადროული ძეგლები (თიღეა, იკორთა, კალაუბნის წმ. გიორგის ეკლესია) არ ასახავს მეფის მიერ ტახტის მიტაცების რაიმენარი “გამართლების” მცდელობას, საეჭვოა ასეთი სატირება ეოფილიყო კიდევ ესოდენ ძლიერი მონარქიის პირობებში. ასეთი სატირება შეიქმნა თამარის გამეფებისას და ამის ნათელი დასტურია, როგორც თამარის დროინდელი ქართული ისტორიული თხზულებები, რომლებშიც უცხოური წყაროებისაგან განსხეაებით (ეს წყაროები დაეთა V-ის მედეულობაში აშკარად გიორგის სდებენ ბრალს და ამ აზრს თანამედროვე

⁴¹ ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებები, II, თბ., 1983, გვ. 239.

⁴² არსებობს მოსაზრება, რომ ეარძიაში მეფებს თავს ზემოთ გამოსახული მფრინვალი ანგელოზი მახარებელი და მეოხია ღმრთისმშობელსა და ქტიტორებს შორის იხ. ა. კლდიაშვილი, ეარძიის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოხატულობის ეკონოგრაფიული პროგრამისათვის, ლიტერატურა და ხელოვნება, 2004, I. მაგრამ, ნემთვის ცნობილ წარდგენით სცენებში ანგელოზები კვერთხის გარეშე არიან გამოსახული. მაგ., მცხეთის ჯერის, ეაღეს, ბორჯომის რელიეფები.

ისტორიკოსთა უმრავლესობა(ი იზიარებს),მაქსიმალურად გამართლებულია გიორგი III-ის ქმედებები,ისე მოხატულობებში შემორჩენილ მონარქთა გამოსახულებები.

ამგეარად, ნრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილ მეფეთა პორტრეტები თვალსაჩინოდ აელენს დამკვეთის მცდელობას, ეოველი მეფის გამოსახულებაში წარმოაჩინოს მათი მეფობის თანადროული ისტორიული რეალობა, ხაზი გაუსვას მათი მეფობის იმ მნიშვნელოვან მომენტებს,რომელიც გარეჯის მონასტრებთან იყო გარკვეულ მიმართებაში. ბაგრატ III -ეს,როგორც კურაპალატს, ქლამიდი და ტოგა მოსაეს, ხოლო, როგორც მონასტრის პირველ დონორს, ხელთ შემოწირულობის სიგელი უპყრია; დემეტრე I წარმოდგენილია, როგორც "ნათლისმცემლის" მონასტერში შემონაზენებული მეფე-ბერი, დავით აღმაშენებელი კი, როგორც გარეჯის მონასტრების ქართულ მიწებთან გამაერთიანებელი მეფე.

სამეფო გამოსახულებათა რიგს ასრულებს დასავლეთი კედლის ნრდილოეთ კუთხეში წარმოდგენილი დედოფლის, მეფისა და უფლისწულის გამოსახულებები. (სურ.2) ა. მურავესოვის აღწერის მიხედვით,აქ შემორჩენილი იყო თამარ მეფის,დავით სოსლანის და გიორგი ღაშას პორტრეტები. "На западной стене храма между ликами царственных покровителей церкви сохранилась только внучка обновителя царица Тамар, везде положившая печать своей славы, с мужем своим Давидом прекрасным и сыном Георгием"⁴⁵. ამგეარადეუ აქეს იდენტიფიცირებული ეს პორტრეტები 'ს. სხირტლაძეს. მართლაც, წარმოდგენილ მეფეთა მიმდევრობითი რიგი თუ დედოფლის პორტრეტის იკინოგრაფიული ნიშნები ეჭვს არ ბადებს,რომ ტაძრის დასავლეთ კედელზე თამარ მეფე და მისი ოჯახის წევრები არიან გამოსახულნი.

მეფეთა სამივე ფიგურა ერთ თაღქვეშ არის განთავსებული. მარჯვნივ თამარია. დედოფალი ბიზანტიურ საიმპერატორო სამოსშია გამოწყობილი. გრძელი,კისერთან მრგვალად ამოჭრილი ბისონი ძეხრფასი ქეებითა და მარგალიტებით შემკული ოქროს ღიაღიმით არის შორთული,რომელსაც კიდებზე ფუნჯისებრი სამკაული დაეყვება. თამარს თავს ადგას მაღალი, დაკბილული გვირგვინი და მდიდრული შარავანდი. შარავანდი ამ შემთხვევაშიც ორი კონცენტრული წრისგან არის შედგენილი, რომელთა შორისაც ოქროს არე წერილი ხაზებით შექმნილი რომბებისა და მათში ჩაწერილი მცირე კვადრატების ნახატით არის შევსებული. გარედან კონტურს მარგალიტების რიგი შემოწერს. სახის გარშემო მოწითალო-ყავისფერი კაეები და სამი დიდი ბურთულით დაბოლოებული საყურე გაირწყეა. დედოფლის სახის ძლიერი დაზიანების მიუხედავად,უდაოდ პორტრეტული ნაკეთების ამოკითხვა მაინც შესაძლებელია. მოწანს თამარის ვარძიის გამოსახულებას ძალზე მიმსგავსებული საესე ოვალი, ცხვირის სწორი ხაზის ფრაგმენტი, გრძელი, ოდნავ მორკალული წარბი და დაგრძელებული ჭრილის ნუშისებრი თვალი,რომლის მზერა კომპოზიციის ცენტრისკენ არის მიმართული⁴⁶. მეფეს ხელში ირიბად დახრილი ყავისფერი კვერთხი უპყრია. კვერთხის დაბოლოება ამჟამად განადგურებულია,აღარ არსებობს განმარტებითი წარწერაც (სურ.3).

ჯგუფის მარცხენა მხარეს მდგომი,ასევე ღორონიან საიმპერატორო ტანსაცმლით მოსილი დავით სოსლანი, თამარის ღარად ცენტრისკენ არის შემობრუნებული. ხელში მასაც კვერთხი ეპყრა; ფიგურის თავის ადგილზე ფურის ფენა სადღეისოდ სრულიად ჩამოცლილია.

ორ სამეფო გამოსახულებას შორის, სცენის ცენტრში, ღაშა გიორგის მცირე ზომის ფრონტალური ფიგურაა წარმოდგენილი. მშობლების ღარად,

⁴⁵ А. Муравьев, Грузия и Армения. გვ.62-63.

⁴⁶ მოხატულობის უღტრაიისფერი სხივებით გადაღებამ (ნ. კეპრაშვილი),მკაფიოდ გამოავლინა თამარის სახის,ღღეისათვის თითქმის გაურჩეველი ნაკეთები.

მასაც საიმპერატორო სამოსი აცვია. სამკლავებით მორთულ ბისონს ძეირფასი თელეებით შემკული ოქროს დიადიმა ფარავს. ერთი ხელი უფლისწულს მკერდის წინ აღუმართავს, ნებით მაყურებლისკენ, მეორე, დაშვებულ ხელში კი კვერთხი უკერძა. ფიგურის სახე აქაც სრულიად განადგურებულია, განირჩევა სახის კონტურის ფრაგმენტი და მარაგანდი, რომელიც ტრადიციულად ორი კონცენტრული წრისაგან არის შედგენილი (სურ.4).

ე. თაყაიშვილის არქივში დაცული მონაცემების თანახმად გამოსახულებებს შემდეგი განმარტებითი წარწერები ახლდა – “მეფეთა: მეფე: თამარ ასული დიდისა: მეფეთა: მეფისა; გ. სა. მეფეთა მეფე დ. თ. / ძე მათი ლ. შა⁴⁷”.

თამარის ოჯახის წევრთა პორტრეტების მდებარეობა, სცენის კომპოზიციური გადაწყვეტა, სხვა მეფეთაგან განსხვავებული საიმპერატორო შესამოსელი, ცხადია, სამეფო ოჯახის განსაკუთრებულ მდგომარეობაზე მიგვითითებს და მაფიქრებინებს, რომ მოხატულობა ამ მეფეთა ზეობისას არის შესრულებული.

სამეფო ოჯახის გამოსახულება ასრულებს მეფეთა რიგს და, ცხადია, მისი განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ იმაედროულად იგი განცალკევებითაც, დამოუკიდებელ ჯგუფადაც აღიქმება, რაც ფიგურათა მდებარეობით, უპირველეს ყოვლისა კი ექსტიკულაციითა თუ პოზით არის განპირობებული.

დედოფალი და მისი ოჯახის წევრები, სხვა მეფეთა მსგავსად, წმინდანის წინაშე კი არ წარსდგებიან, არამედ ერთმანეთისკენ, უფრო სწორად კი, კომპოზიციის ცენტრისკენ არიან მიმართულნი; თამარი მეფეებისა და წმინდანისაკენ ოდნავ სურგ-შექცევითაც კია გამოსახული.

მკაცრ იერარქიას დაქვემდებარებულ სატაძრო მოხატულობაში, საერო, თუნდაც ღმრთიერკერძიან ხელმწიფეთა ამგვარი გამოსახვა დღევანდელ მაყურებელზე ერთობ უცნაურ, მომეტებულად საერო შთაბეჭდილებას ახდენს.

ბიზანტიურ და ქართულ კედლის მხატვრობასა თუ პლასტიკაში მრავლად არის შემორჩენილი ცენტრისკენ ორიენტირებული საქტიტორო ჯგუფების გამოსახულებები. როგორც წესი, ამ სცენებში საერო პირები ცენტრში გამოსახული წმინდანის სრულფიგურიანი ან მედალიონში ნაწერილი წელსზემოთა გამოსახულებებისკენ არიან მიმართულნი. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ოშკის რელიეფი, სადაც ქტიტორები ევდრების სცენაში არიან ჩართულნი (963-973წწ); კონსტანტინოპოლის აია სოფიას მოზაიკა კონსტანტინე IX მონომახისა და დედოფალ ზოიას პორტრეტებით, რომელთა შორისაც მაცხოვარია გამოსახული (1045წ.); ვერცხლის სტაეროთეკაზე წარმოდგენილი იმპერატორები კონსტანტინე და ელენე, ასევე მაცხოვრის გამოსახულებით ცენტრში (XI ს.); ხახულის კარედის მიწანქარი, რომელზედაც იმპერატორ მიქაელ VII დუკასა და დედოფალ მარიამ ალანელს შორის მაკურთხეველი მაცხოვარია გამოსახული (1076-81წწ.) და ა.შ. და ა.შ.

ზემოაღნიშნულ მაგალითებზე დაყრდნობით, საფიქრებელია, რომ “ნათლისმცემლის” მოხატულობაში წარმოდგენილი სამეფო ოჯახის ცენტრშიც, ლაშა გიორგის ფიგურის თავს ზემოთაც მედალიონში რომელიმე წმინდანი, უფრო სარწმუნოა კი მაცხოვარი ყოფილიყო გამოსახული. მართალია, ამ ადგილზე მოხატულობის ფერადოვანი ფენა ძალზე დაზიანებულია და ამგვარი გამოსახულების კვალიც კი არ არის შემორჩენილი, მაგრამ მრავლად არსებული ანალოგიური მაგალითი და თავად “ნათლისმცემლის” სცენის კომპოზიციური წყობა, ამგვარი ეარაუდის გამოთქმის საშუალებას, უდად, იძლევა. უფლისავენ მიმართული თამარი და დაეით სოსლანი, თითქოს მფარველობას ეუდრებიან მაცხოვარს, რომელიც აკურთხებს მათ მმართველობასა და მემკვიდრეს.

⁴⁷ ე. თაყაიშვილის არქივი, უბის წიგნაკები, საინვენტარო №№ 296.2261.

უნდა აღენიშნო, რომ სცენის ამგვარი შემადგენლობისა (გვირგვინოსანი მშობლები, ტახტის მემკვიდრე) – კომპოზიციური წყობის სხვა მაგალითი, ძველ ქართულ სახეობ ხელოვნებაში წმინდის უცნობია. მას შეიძლება მხოლოდ შორეულად მიუხადავოდ ძალზე მკირვლი რიცხვი სცენებისა, სადაც კომპოზიციის ცენტრში გამოსახული წმინდანის ორივე მხარეს მხოლოდ წყვილი ფიგურებია გამოსახული. ასეთია ქოლაგირის მონასტრის ეკლესიის სრდილოეთი კედლის დასაყდეთ კუთხეში შემორჩენილი მოხატულობის ფრაგმენტი, რომელზედაც მედალიონში გამოსახული მაცხოვარი ორივე ხელით აკურთხებს ორ შარავანდოსიან გვირგვინიან ფიგურას, საყარაუდოთ ქტიტორს⁴⁸; ხახულის კარედის XI საუკუნის ოვალური მედალიონი, რომელზედაც კომპოზიციის ცენტრში მღვდომი ღმრთისმშობელი ორივე ხელით მის ორთავე მხარეს წარმოდგენილ დედოფლებს აკურთხებს⁴⁹ და რუისპირის წმ. შიოს ეკლესიის დასაყდეთ კედელზე წარმოდგენილი მეფეების – დავით ულუსა და დავით ნარინის პორტრეტები მაცხოვრის ორივე მხარეს (1247-1259წწ.)⁵⁰.

“ნათლისმცემლის” სამეფო ოჯახის გამოსახულების უშუალო პარალელად ჩვენ მხოლოდ ბიზანტიური ნიმუშები შეგვიძლია მოვიშველიოთ და ისიც არც თუ მრავალრიცხოვანი. კონსტანტინოპოლის ააა სოფიას სამხრეთ გალერეაში წარმოდგენილი სცენა, რომელზედაც ჩვილად ღმრთისმშობლის გარშემო იოანე II კომნენი, მისი მეუღლე ირინე და ტახტის მემკვიდრე ალექსია გამოსახული (1118-1122წწ.), მხოლოდ შემადგენლობით თუ ესადაგება გარეჯის კომპოზიციას. ააა სოფიაში უფლისწულის ფიგურა გვერდითა კედელზეა წარმოდგენილი და ამდენად, კომპოზიციის დანამატად აღიქმება. გაცილებით უფრო ევრადსაღებია მანუელ II პალეოლოგოსისა და მისი ოჯახის გამოსახულება პარიზის A-53 კოდექსის მინიატურაზე (სურ.5), ორი საიმპერატორო ოჯახის – იოანე VII პალეოლოგოსის, დედოფალი ირინეს და მათი ეაჟის, ანდრონიკე V-ეს და მანუელ II პალეოლოგოსის, დედოფალ ელენესა და მემკვიდრე იოანე VIII გამოსახულება სპილოს ძეგლის პიქსიდაზე Dumbarton Oaks –ის კოდექსიდან⁵¹ (სურ.6,7). ეველა ზემოწამოთვლილი ნიმუში ძალზე უახლოედება “ნათლისმცემლის” თამარის ჯგუფის შემადგენლობასა და კომპოზიციურ წყობას – გვირგვინოსან მშობლებს შორის მკირვლოვანი ტახტის მემკვიდრეები არიან გამოსახულნი. მაგრამ აქვე მიხდა აღენიშნო ერთი ნიუანსი, რომელიც ჩვენს სცენას ბიზანტიური ნიმუშებისაგან გამოარჩევს – თითქმის ეველა ბიზანტიურ ნიმუშზე, განურჩევლად იმისა, მასზე მმართველი ოჯახებია გამოსახული თუ წყვილები, ისტორიული პირები ფრონტალურად არიან გამოსახულნი (ამის მაგალითია დასახელებული საიმპერატორო ოჯახთა პორტრეტებიც, XI ს-ის ვერცხლის სტავროთეკა კონსტანტინესა და ელენეს გამოსახულებით, ხახულის მინანქრის ფირფიტა იმპერატორ მიქაელ VII დუკასა და დედოფალ მარიამ ალანელის ფიგურებით (1076-1081), 1059-1067წწ. ვერცხლის რელიქვარიუმი იმპერატორ კონსტანტინე დუკასა და დედოფალ ედოკიას გამოსახულებით, XIV საუკუნის შუა ხანის Lincoln Coll. gr.35 ტიპიკონის მინიატურაზე კონსტანტინე პალეოლოგოსისა და ევფროსინე დუკაინას პორტრეტები და კიდევ მრავალი სხვა. ამ პორტრეტებზე გამოსახული მეფეები თითქოს საგანგებოდ წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე

⁴⁸ ზ. სხირტლაძე, ისტორიულ პირთა პორტრეტები გარეჯის მრავალმთის ქოლაგირის მონასტერში, თბ., 2000, გვ.14.

⁴⁹ Л. Хускивадзе, Грузинские эмали. Тб., 1981.

⁵⁰ გ. ლეჟავა, კტიტორთა გამოსახულებები რუისპირის წმ. შიოს ეკლესიაში. ახალგაზრდა მეცნიერთა რესპუბლიკური კონფერენცია მიმდენილი ღ. რიქელიშვილის დაბადების 80 წლისთავისადმი, მოხსენებათა თეზისები. თბ., 1989, გვ. 20.

⁵¹ Nicolas Oikonomides, John VII Palaeologos and Ivore Pyxis at Dumbarton Oaks. Dumbarton Oaks Papers, 31, Washington, 1977, გვ. 329-337.

და თავისი უფლისა თუ ღმრთისმშობლისაგან კურთხეულობის დემონსტრირებას ახდენენ.

მათგან განსხვავებით, თამარ მეფისა და დავით სოსლანის შემობრუნებულ ფიგურებში ხაზგასმულია ხელმწიფეთა სწორედ უფლისადმი აღელვნილი ეედრება და მხოლოდ ფრონტალურად მდგომი უფლისწულის ღმრთიერკურთხეულობაა წარმონიქნილი. "ნათლისმცემლის" მოხატულობაში წარმოდგენილ მათეოდრებულ მეფეთა მრავალრიცხოვან გამოსახულებათაგან განსხვავებით მხოლოდ უფლისწულია პირდაპირ საკურთხეელისაკენ მიმართული. და მათეოდრების მზერაც, თამარისა და დავით სოსლანის ცენტრისაკენ მსუბუქად შემობრუნებულ ფიგურათა პირისპირ, სწორედ მათ შორის მოქცეულ მცირე ფიგურაზე ფიქსირდება. მოხატულობაში წარმოდგენილ იმხანად გარდაცვლილ თუ დღევრბელ საქართველოს ხელმწიფეთა შორის ღაშა გიორგი ყველაზე ახალგაზრდაა. დინასტიის ისტორია თითქოს მცირეწლოვან ტახტის მემკვიდრეზე შეყოვნდა და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ღაშა გიორგის მრავალრიცხოვანი შარაევანდმოსილი პაპები და შორეული წინაპრები, სწორედ მისი სამეფო ძალაუფლების კანონიერებისა და მემკვიდრეობითობის დასტურად არიან გამოსახულნი. "ნათლისმცემლის" მოხატულობაში ღაშა გიორგი გამოსახულია ძედ თამარისა—აფხაზთა, ქარსეულთა, რანთა და კახთა, სომეხთა მეფისა და დედოფლის, შარვანშასა და შაჰანშას, ყოელისა აღმოსაელეთისა და დასაელეთის თვითმკერობელის" მემკვიდრედ, მემკვიდრედ და შთამომავლად გაერთიანებული საქართველოს ძლევაშოსილი მეფეებისა, რომელთაც ეპყრათ საქართველო ზღვათა და მთაგრეხილთა შორის გადაჭიმული¹².

მმართველი ოჯახის გამოსახულების ამგვარი გადაწყვეტა მაფიქრებინებს, რომ სცენის მთავარი, საკვანძო პირი სწორედ ღაშა გიორგია. ამას მოწმობს ხასიათიც სამეფო რიგისა, რომლის შედგენის პრინციპი რამდენიმე ფაქტორს ეფუძნება.

უპირველესად, სამეფო რიგი აქ წარმოგვიდგენს ბაგრატიონთა სამეფო დინასტიის იმ წარმომადგენლებს, რომლებიც სხედასხეა დროს "ნათლისმცემლის" მონასტრის მომკვებლები იყვნენ. ამის დასტურია ბაგრატ III-ის გამოსახულების განმარტებითი წარწერა: "პირველი მაშენებელი ამის უდაბნოისაჲ;" ანუ: ბაგრატ III ბაგრატიონთაგან მონასტრის პირველი დონორია და სამეფო რიგსაც ის უდგას სათავეში. ცხადია, შემდგომ გამოსახულ მეფეთა შერჩევაც ამ ღოგიკას დაექვემდებარებოდა. ისტორიულად მონასტერთა ქტიტორობის საშუალება მხოლოდ გაერთიანებული საქართველოს მეფეებს ჰქონდათ, რომელთა მმართველობისას, ბაგრატ III-დან, წყვეტის შემდეგ კი დავით აღმაშენებლის მეფობიდან მოყოლებული გარეჯის საეანეებმა სამეფო მონასტრის სტატუსი მოიპოვეს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, მოხატულობაში არ გამოსახეს ის მეფეები, რომელთა ზეობაში კახეთ-პერეთი დამოუკიდებელ პოლიტიკურ ერთეულს წარმოადგენდა და საქართველოს მეფის ხელისუფლებას არ ემორჩილებოდა (გიორგი I, ბაგრატ IV, გიორგი II), ანდა მეფე, რომლის არსებობისა და მმართველობის უბრალოდ დაეიწყება სურდათ (დავით V).

მაგრამ, როგორც გვინვენებს მეფეთა სახეების განმარტებითი წარწერები, გამოსახულებებში მონასტრის დონორობის გარდა ხაზგასმულია წარმოდგენილ მმართველთა ნათესაური კავშირი. ყოველი შემდეგი მეფე წარწერაში მის წინ

¹² ცნობა იმის შესახებ, რომ უფლისწულის ხელი მთლიანად ოქროთი იყო დაფარული, მოხატულობის დღეს არსებული მდგომარეობით არ დასტურდება. საუბერია ოქროს არსებობა თავდაპირველადაც. ხელის, საკმაოდ კარგად შემორჩენილი ფერადოვანი ყენა არსად ავლენს ოქროს მცირე კვალსაც კი. თუმიცა ასეთი ფაქტის დადგენა, ნემს მიერ გამოთქმულ დებულებებს მხოლოდ გაამყარებდა.

მყოფის ძედ თუ შემდგომის მამად მოიხსენიება. დაეთა აღმაშენებელი დეპეტრე I მამად სახელდება, გიორგი III დეპეტრეს ძედ, თამარი გიორგის ასულად და ა. შ. ანუ ზედაწერილები წარმოაჩენს წარმოდგენილ მეფეთა დინასტიურობას. მათი ძალაუფლების მემკვიდრეობითობას. უფრო მეტიც, მოხატულობაში წარმოდგენილი მაცხოვრის წინაპრების გამოსახულებით (შემორჩენილია ორი ფიგურის წარწერა - წმ. რობუამ და წმ. ამინადაბ) ხაზი ესმევა ბაგრატიონთა საგვარეულოს ბიბლიურ, ღვთიუდამკვიდრებულ მეფეთა გეარდან წარმომადგენლობას და, ამდენად, ღმრთიუკურთხეულობას (ბაგრატიონთა მმართველობის უფლისგან კურთხეულობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უშუალოდ სამეფო რიგის ცალკეულ პირთა გამოსახულებებშიაც არის აქცენტირებული - გიორგი III მთაწარანგელისი აკურთხებს, თამარის ოჯახს საეარაუდოდ, მაცხოვარი).

ამ მხრივ ძალზე მნიშვნელოვანი და საყურადღებოა მოხატულობაში ღაშა გიორგის მამის, დაეთა სოსლანის გამოსახულება.

უნდა აღვნიშნოს, რომ ფორმალურად ეს ფიგურა არაფრით განსხვავდება სხვა მეფეთა გამოსახულებებისგან. იგი ზომითაც თამარის ტოლია და ნაცმულობა-ინსიგნიითაც, ამგვარად იგი თითქოს თამარსა და აქ გამოსახულ საქართველოს მეფეებს გაუტოლეს და ამით, შესაძლოა ეიფიქროთ, ბაგრატიონთა საგვარეულოს მის სრულუფლებიან წევრობასა და ღაშას ბაგრატიონთაგან მემკვიდრეობას გაუსვეს ხაზი (დაეთა სოსლანის ბაგრატიონებთან ნათესაეობას საიმდროოდ, როგორც ნანს, გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. "ქართლის ცხოვრება" ხომ საგანგებოდ აღნიშნავენ ამ კავშირს: "თამარის ქმარი დაეთა იყო ოქსთა მეფე, რომი ბაგრატიონთა"³).

მაგრამ დამაფიქრებელია მეფის სტატუსისათვის შეუფერებელი განმარტებითი წარწერა "მეფეთა მეფე". მართალია, დაეთა სოსლანის ამგვარი სახელდების მაგალითი ცნობილია (ანისის სახარების 1204-1207წწ. მინაწერი⁴), მაგრამ იგი ერთეულ, ღარაც მთაწარია კერძო ხასიათს ატარებს და ამდენად, კანონისამიერებად ვერ ნაითუდება. და ეს ბუნებრივიცაა - დაეთა სოსლანი ხომ არც ეყოფილა მეფეთა მეფე. საქართველოს სამეფო კარზე ის არც ფორმალურად წარმოადგენდა დამოუკიდებელ პოლიტიკურ ძალას და ეს ძალა არც ფაქტობრივად ეხერხებოდა. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს ერთი გარემოება - თანადროულ ქართულ მწერლობასა (ნახრუხაძე - "თამარიანი") თუ ისტორიულ თხზულებებში ("ისტორიანი და აზმანი შარაუანდესთან") დაეთა სოსლანი "ეფრემიანად" იყო წოდებული. ეს ტიტული დაეთის ბიბლიურ წარმომადგენლობას, ოს ბაგრატიონთა ბიბლიური მამამთაერის - ეფრემის დარად მის საბრძოლო ღირსებებს მიანიშნებდა, მაგრამ, იმავე დროს ეფრემიანთა შტოს ხსენება ოს ბაგრატიონთა, ქართველ ბაგრატიონთა მიმართ დაქვემდებარებული მდგომარეობის აღმნიშვნელიც იყო (ბიბლიის თანახმად დაეთა წინასწარმეტყველის მთამომადგენი ეფრემის მოდგმაზე აღმატებულნი იყვნენ). ოს ბაგრატიონებს ღირსებით არ ერგებოდათ საქართველოს სამეფო ტახტზე ასულა და დაეთსაც ეს პატივი მხოლოდ იმიტომ ერგო, რომ დედით ქართველი ბაგრატიონი იყო. ტიტული "ეფრემიანი" ეველას აგებინებდა, რომ დაეთა სოსლანს "ლეგიტიმიზმის პრინციპის მიხედვით არ რგებია ეს დიდი პატივი, რომელიც მას

³ ღაშა გიორგის დროინდელი მატიაზე. ქართლის ცხოვრება, I, თბ., 1955, გვ. 369.

⁴ 1204-1207წწ. ანისის სახარების წარწერაში დაეთა სოსლანი არა თუ მეფეთა მეფედ სახელდება, არამედ მონარქთა სამონათქაველში პირველია მოხსენიებული. "სეაღიდენ და ღააჩეარენ დ ნ ძლიერნი და უძლეველნი დაეთა მეფეთა მეფე (და) ღვთიუგვირგვინოსანი თამარ მეფეთა მეფე და დედოფალი და წარმართენ აუოტის ძისა მათისა მეფობა უმეტეს ყოველთა მეფეთა ქვეყანისათა." თ. ჟორდანი, ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა, ტფ., 1892, გვ. 293. თუიკა წარწერა ვინმე სოფრომ მწიგნობარს ეკუთვნის და შესაბამისად კერძო ხასიათის ატარებს.

წილად ხედა; ლეგიტიმიზმის პრინციპით ის ვერც მიაღწევდა ამ პატივს, რადგანაც მამით ის “ეფრემიანი” იყო³³. საქართველოს სამეფო კარზე დაეით სოსლანის თამართან შედარებით დამცრობილი მდგომარეობა “ეფრემიანობის” შედეგი იყო თუ სოციალად თანამოსაუდრის სტატუსით განპირობებული – ძნელი სათქმელია. ფაქტი ერთია – დაეით სოსლანი “მხოლოდ ქმარი იყო მეუფისა და მხოლოდ ამის გამო მეფეც”³⁴. ეველაფერი, რაც კეთდებოდა საქართველოს სახელმწიფოში თამარის სახელით კეთდებოდა ხოლმე. ჯარის შეყრა, ომისთვის მზადება და ლაშქრობაც კი ყოველთვის “ბრძანებითა თამარისითა” მომხდარა. შესაბამისად, დაეით სოსლანის გამოსახულება არც გვხვდება მმართველი ოჯახის ოფიციალურ პორტრეტებზე, სადაც მხოლოდ პირმშობით მიღებულ ტახტის მფლობელებს, საქართველოს მეფეებს გამოსახავდნენ (ეარძია, ბეთანია, ეინცვისი, ბერთუბანი)³⁵. “ნათლისმცემლის” მოხატულობაში დაეით სოსლანი უბრალოდ ოჯახის წარმოსადგენად რომ არ გამოსახეს, ნათელია. ამგვარი, დღევანდელი გაგებით ოჯახური პორტრეტი საიმედოოდ, როგორც ნანს, არც არსებულა. ამას თუნდაც ის ადასტურებს, რომ თამარის არც ერთ პორტრეტზე არ არის გამოსახული მისი ასული, რუსუდანი, რომელიც ლაშაზე მხოლოდ ერთი წლით იყო უმცროსი. მაშ, რამ განაპირობა თამარის თანამეცხედრის გამოსახულების გაჩენა, თანაც ამგვარი ტიტულით?

ეფიქრობ, დაეითი მმართველი ოჯახის გამოსახულებაში ბიზანტიური ტრადიციის შესაბამისად ნართეს, სადაც პორტრეტებზე ტახტის მემკვიდრეები ორივე მონარქ მშობელთან ერთად გამოიხატებოდნენ, განურჩევლად იმისა, თუ ეისი ხაზით იყო მემკვიდრეობით სამეფო ტახტი მიღებული (არაერთი ამგვარი მაგალითი ნვენ ზევით უკვე დავასახელეთ). თანაც ბიზანტიურ ნიმუშებში გამოსახული მეფე-დედოფლის ტიტული ყოველთვის თანაბარია – ბასილევსი-ბასილისისა, ავტოკრატორი-ავტოკრატორისა. იმპერატორს საგანგებოდ გამოყოფს ტიტულის თანმხლები ვრცელი განმარტებითი ნაშრონადალი. ეგონებ, ამგვარ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე “ნათლისმცემელშიც”. მართალია, დაეით სოსლანი მეფეთა მეფედ იწოდება, მაგრამ წარწერაში არ ნანს მისი წარმომადგენლობა (ანუ სხვა მეფეების მსგავსად, არ არის მითითებული თუ ეისი ძე თუ შთამომავალია სოსლანი). ამგვარი დეტალით ის თითქმის ბაგრატიონთა დინასტიას გამოჯნეს და სტატუსით იმ ბიზანტიულ დედოფლებს გაუტოლეს, რომლებიც მხოლოდ ბასილისებად და ავტოკრატორისებად იწოდებოდნენ.

ამრიგად, სამეფო რიგის ცალკეულ გამოსახულებათა განხილვის შედეგად, ბუნებრივად იბადება კითხვა – რა ისტორიული მოვლენა დაედო საფუძვლად მონასტრის საკრებულო ტაძარში მეფეთა ესოდენ წარმომადგენლობითი რიგის შექმნას და როდის შესრულდა ეს მოხატულობა?

ს. სხირტლაძე მოხატულობის შესრულების თარიღად 1190-იანი წლების მეორე ნახევარს ასახელებს, ამოსაყვლად კი მცირეწლოვანი ლაშა გიორგის გამოსახულება

³³ კ. კეკელიძე, ერთი მომენტი ქართული პოლიტიკური აზროვნებისა კლასიკური ხანის ლიტერატურაში. უტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, I, თბ. 1956, გვ. 312-318.

³⁴ იე. ჯაფარიშვილი, თხზულებები, II, თბ. 1983, გვ. 239.

³⁵ უნდა აღინიშნოს, რომ ქალის გათქმების მაგალითები ბიზანტიის საიმპერატორო კარზეც გვხვდება. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მაკდონელთა დინასტიის დედოფალი ზოია (1028-1050წწ.), რომელმაც ტახტი მამისგან კანონიერად მიიღო. მაგრამ პოლიტიკურად თავის ქმარზე იყო დამოკიდებული. ეს ეხება მის გამოსახულებებსაც, რომელზედაც დედოფალი ყოველთვის ქმარზე უფრო მცირე ზომის ფიგურით არის წარმოდგენილი და ყოველთვის წმინდანისგან ხელმარცხნივ დგას იხ. A. Eastmond, Royal Imagery in Medieval Georgia. გვ. 131; C. Galateriotou, Holy Women and Witches. Aspects of Byzantine Conceptions of Gender. BMGS 9, 1984-1985, გვ. 55-94.

აქეს – “ნათლისმცემლის გამოქვაბული ეკლესიის ფრესკაზე ღაშა მცირეწლოვანი, 6-8 წლისა გამოუსახათ. ბოლო ხანების გამოკვლევითა მიხედვით ამჟამად უკვე მტკიცეაა დადგენილი თამარის – საქართველოს სამეფო ტახტის მემკვიდრის დაბადების თარიღი – 1189 წელი. შესაბამისად, 6-8 წლისა იგი 1190-იანი წლების II ნახევარში უნდა ეიგულისხმოდ. ეს კი საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ: სამეფო პორტრეტთა გაღურვა ნათლისმცემლის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში და მაშასადამე, თავად ფერწერული დეკორის პირველი ფენა XII საუკუნის 90-იანი წლების მიწურულს შესრულდა. იგი თამარის მეფობის შუა პერიოდის ქმნილებაა”⁹⁸.

ღაშა გიორგის გამოსახულების ამგვარი ინტერპრეტაცია გარკვეულ კითხვებს ბადებს. უპირველესად, თუკი ღაშა 6-8 წლის ასაკშია გამოსახული, რამ განაპირობა მისი წარმოდგენა უფლისწულისათვის შეუსაბამო საიმპერატორო შესამოსელით? მართალია, ცნობილია, რომ გიორგი ღაშა უფლისწულობაშივე ძალზე დიდი უფლებებით სარგებლობდა – ჯუხტაკ ეანქის 1201 წლის წარწერა, სადაც ღაშა ამირად იხსენიება, მისი უფლისწულობის განსაკუთრებული სტატუსის დამადასტურებელიც კია, ცნობილია აგრეთვე, რომ უფლისწულობისას ღაშა თავის დომენს ფლობდა და საკუთარ მონეტასაც კი ჰქონდა “ჯაეახთ უფლის” სახელით⁹⁹. წინამორბედი შემთხვევებისაგან განსხვავდება ღაშას თანამეფობაც. თანამეფობისას ღაშა სრულუფლებიანი მონარქია, იგი სტატუსით მამაზე მაღლა დგას. თანამეფობის ხანის ზოგ ეპიგრაფიკულ ძეგლზე მეფედ მხოლოდ ღაშაა დასახელებული (მაგ., სანაპინის 1205-1206 წლის წარწერა, 1206 წლის მარშეტის წარწერა და ა. შ.¹⁰⁰).

და ყოველივე ზემოაღნიშნულის მიუხედავად, არც ერთ პორტრეტზე (“ნათლისმცემლის” პორტრეტის გარდა), რომელიც ღაშას არა თუ 6-8 წლის ასაკში წარმოგვიდგენს, არამედ მისი თანამეფობის ხანაში არის შესრულებული (ბეთანია, ყინციისი) ტახტის მემკვიდრეს საიმპერატორო ტანსაცმელი არ მოსაეს – იგი ყველგან სამხედრო ჯუბაში გამოსახება და თამართან შედარებით უფრო მცირე ზომით არის წარმოდგენილი.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ უფლისწულის იმპერატორად გამოსახვას, რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი, განსაკუთრებული მოვლენა დაედო საფუძველად.

შესაძლოა გვეფიქრა, რომ “ნათლისმცემლის” მონასტრის მთავარი ტაძრის მორთვის საბაზად ღაშა გიორგის დაბადება იქცა. იმ გამოცდილებიდან გამომდინარე, რაც გიორგი III –ის უძეობას მოჰყვა, თამარის “შეილი წულის” მოვლენას განსაკუთრებული წუხილი და მოლოდინი უძლიოდა წინ – “გარნა წუხდეს და იურეოდეს უნაყოფობისათვის თამარისა”, უფლისწულის დაბადება კი “მიუთხრობელ სიხარულად” იქცა სამეფო კარისა და მთელი საქართველოსათვის. თამარი ღმრთისმშობელს გაუტოლეს, ხოლო უფლისწული “ღმრთის ძისა სწორად” სახელსდეს, “შეიღად ცხებულად დაეითიანად” – “ტახახმელისა ბეთლემ-მყოფელმან მუნ შუა ძე სწორი ძისა ღმრთისა”¹⁰¹.

მაგრამ “ნათლისმცემლის” პორტრეტთა ამგვარ ინტერპრეტაციას ისევე და ისევე უფლისწულის ჩაცმულობა ეწინააღმდეგება. როგორც გვიჩვენებს მსგავსი სახის ბიზანტიური ნიმუშები, ყველა სცენაში საიმპერატორო შესამოსელში გამოსახული

⁹⁸ ზ. სხირტლაძე, სამეფო ეტიტორული პორტრეტი... გვ. 107

⁹⁹ გაბდალაძე, XII საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ისტორიის ქრონოლოგიიდან. კრებული - დაეით გერიტიშვილი-90, 2005.

¹⁰⁰ ივ. ჯაეახიშვილი, თხზულებები. II, გვ. 107.

¹⁰¹ ისტორიანი და აზმანი... გვ. 57.

უფლისწულები იმპერატორთა თანამოსაყდრეები იყვნენ. ამის მაგალითია ყველა ის ოჯახური პორტრეტი, რომელიც ჩვენ უკვე მოვიყვანეთ. ამ მხრივ განსაკუთრებულად საყურადღებო კი ამა სოფიას მოსაიკაა იოანე II კომნენისა და დედოფალ ირინეს გამოსახულებით. ეს პორტრეტები 1118 წლით არის დათარიღებული, მათი ეაქის ალექსის გამოსახულება კი 1122 წელს შეიქმნა, სწორედ მას შემდეგ, რაც იგი მამის თანამოსაყდრე გახდა. ალექსი საიმპერატორო სამოსშია გამოსახული. ძალზე საყურადღებოა აგრეთვე მინიატურა მანუელ II პალეოლოგოსის ოჯახის გამოსახულებით, რომელსედაც იმპერატორი თავისი სამი ეაქის თანხლებით წარმოგვიდგება. საიმპერატორო შესამოსელში გამოსახულია მხოლოდ იოანე VIII პალეოლოგოსი, იმპერატორის თანამოსაყდრე. დანარჩენ ეაქებს სეუელი, სამეფისკარო მდიდრული კაბები მოსაეთ. ძალზე საყურადღებოა ისიც, რომ შემკვიდრეთა ფიგურები, მართალია, ასაკობრივად დიფერენცირებულნი არიან (მაგალითად, 7 წლის ანდრონიკე V-ის ფიგურა ძალზე მცირე ზომისაა, 11-12 წლის იოანე VIII-სი უფრო მოზრდილი), მაგრამ სიერმის ასაკის შესაბამისი ზომები მხოლოდ პირობითად არის დაცული და მარტო ზომით წარმოდგენილი ფიგურის ასაკის განსაზღვრა შეუძლებელია.

ყოველივე სემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, საქტიტორო სცენის საერთო ხასიათზე დაყრდნობით, უფიქრობ, რომ ერთადერთი მოუღენა ღაშა გიორგის ყრმობაში, რომელიც შესაძლებელია უფლისწულისა და მეფეების ამგვარი საზეიმო გაღერეის წარმოდგენის საბაბი გამხდარიყო, ღაშა გიორგის მეფედ კურთხევა უნდა ყოფილიყო. როგორც გეამცნობს ეამთააღმწერელი "იყო წლისა ათცამეტისა, რაქამს დაიდგა გეირგვინი მეფობისა და მეფემან თამარ მიულოცა მეფობა"^ა. ამრიგად, თამარის თანამოსაყდრედ კურთხევისას ღაშა საკმოდ მცირეწლოვანი ყოფილა და მოხატულობაში მისი მცირე ზომის ფიგურა სავსებით შესაბამება ყრმა უფლისწულების გამოსახვის ტრადიციას.

ნაშრომის ამ ნაწილზე მუშაობა პრაქტიკულად დასრულებული იყო, როდესაც ე. თაქაიშვილის პირად არქივში უაღრესად მნიშვნელოვან ნანაწერს წაეწედი.

გარეჯის 1913 წლის აპრილის ექსპედიციის უბის წიგნაქში (საინვენტარო №2261) შემონახულია ნანაწერი რუსულ ენაზე, ნათლისმცემლის მეფეთა ზოგადი აღწერილობით, სადაც წერია: "Над головой Лаша спускается корона!"^ა უფიქრობ, ნანაწერი ნათლად მიგვითითებს, რომ წარმოდგენილ სცენაში გიორგი IV-ის მეფედ კურთხევა იყო გამოსახული. დღიურში მხოლოდ გეირგვინის მოხსენიება, ე. თაქაიშვილის მოგზაურობის დროისათვის გამოსახულების დაზიანებაზე მეტყველებს. უფიქრობ, აქ ისევე როგორც ევარაუდობდი, ღაშა გიორგის თავს ზემოთ, მართლაც არსებობდა მედადლიონი უფლის გამოსახულებით, რომელიც სამეფო გეირგვინს ადგამდა უფლისწულს.

ამიტომაც, ახლა უკვე დანამდილებით შეიძლება ითქვას - "ნათლისმცემლის" მოხატულობაში ღაშა გიორგი გამოსახეს არა როგორც ტახტის შემკვიდრე, არამედ მეფე, საქართველოს მეფეთა შორის სწორი, თაქადაც თეითმყრობელი, ბაგრატიონთა დინასტიის დირსეული გამგრძელებელი. ეგონებ, სამეფო მონასტრის მთაქარი ტაძრის მოხატულობა ამ დირსესანაშნაეი მოუღენის გამო შეიქმნა და ღაშა გიორგიც მეფედკურთხევის ცერემონიალისას მიღებული საიმპერატორო სამოსითაც სწორედ ამის გამოისობით გამოსახეს.

მეფედ კურთხევის სცენა ბისანტიურ ხელოენებაში საკმოდ გაერცელებულთა რიგს განეკუთენება (მაგ., X ს. სპილოს ძელის ფირფიტა, რომელსედაც მაცხოვარი

^ა ეამთააღმწერელი. ქართლის ცხოერება, II, თბ., 1959, გე. 151.

^ა ე. თაქაიშვილის არქივი, უბის წიგნაქი №2261, გე. 9.

გეორგიის ადგამს იმპერატორ კონსტანტინე VII-ეს, მინანქრის ფილა იმპერატორ მიქაელ VII დუკასა და დედოფალ მარიამის გამოსახულებით (1076-1081წწ.), რომელთაც ორივე ხელით მაცხოვარი აგეორგეინებს, პალერმოს მარტორანას ეკლესიის 1146-1151 წლის მოსაიკა მაცხოვრის მიერ მეფე როჟერ II-ის დაგეორგეინების სცენით და ა.შ. და ა.შ.).

შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობებში მეფედ კურთხევის მხოლოდ რამდენიმე მაგალითია ცნობილი. ესაა მაცხოვარიშის მოხატულობაში წარმოდგენილი მეფე დემეტრე I-ის მეფედ კურთხევა, ეარძიის ანანაურის ეკლესიის ეგეტერში შემორჩენილი ლაშა გიორგის კურთხევისა და გელათის წრდილოეთი ეგეტერის მოხატულობაში გამოსახული იმერეთის მეფის ბაგრატ III და მისი მეუღლის კურთხევა (XVI-ის დასაწყისი). ყველა ზემოაღნიშნული გამოსახულება საგანგებოდ არის შესწავლილი⁴, შესაბამისად, მათზე დაწერილებით არ შევსრდები. აღენიშნავე მხოლოდ, რომ რეალურ მეფედკურთხევას ერთი მათგანი - მაცხოვარიშის სცენა გადმოსცემს, დანარჩენები უფრო სიმბოლურ ხასიათს ატარებს და უფლისა და ზეციურ ძალთაგან კურთხევისა და მეფობაზე დადოცვას უფრო გამოხატავს. ბაგრატ III-ეს ანგელოში სამეფო ინსიგნიებთან ერთად ზეციურ იერუსალიმს გადასცემს, ლაშა გიორგი კი ანანაურში ზრდასრული ეპეკაციის სახით არის გამოსახული, მაშინ როდესაც რეალურად მისი კურთხევა სიყრმის ასაკში მოხდა. ამ კუთხით ეს სცენები "ნათლისმცემლის" გიორგი III-ის კურთხევის კომპოზიციას ენათესავება, რომელზედაც, იმდროისათვის უკვე 20 წლის გარდაცვლილი მეფის ღმრთისაგან კურთხეულობაა მინიშნებული.

გიორგი IV-ის მეფედ კურთხევაც არ არის ცერემონიალის ზუსტი ასახვა. რეალურ ისტორიულ მოვლენაზე დაფუძნებული, იგი სიმბოლურად გადმოსცემს მონარქ მშობელთა უფლისწულისათვის ეედრებასა და ტახტის მემკვიდრის უფლისგან დაგეორგეინებას. მაგრამ თუ ზემოთ ნახსენები სცენები მეფედ კურთხევას გამოსახავს, "ნათლისმცემელში" თანაბრედ კურთხევაა წარმოდგენილი. შესაბამისად, განსხეავებულია წარმოდგენილ პერსონაჟთა შემადგენლობა და თავად სცენის კომპოზიციური წეობა. ამ თვალსაზრისით იგი უფრო დიდ სიახლოვეს ინენს იმ ბიზანტიურ ძეგლებთან, რომლებზეც ღმრთივეკურთხეული სამეფო ოჯახები - იმპერატორები და თანამოსაყდრე მემკვიდრეები არიან გამოსახულნი.

"ნათლისმცემლის" მოხატულობის მეფეთა საერთო რიგში გვერდიგვერდ მეფედ კურთხევის ორი სცენა - გიორგი III-ისა და გიორგი IV-ის მეფედკურთხევა განთავსდა. მიუხედავად იმისა, რომ ლაშა ძე თამარისი იყო და სამეფო ტახტსაც დედისაგან იღებდა, განსაკუთრებულად წარმონინდა სწორედ ამ ორ მეფეს შორის არსებული ღრმა კავშირი და მემკვიდრეობითობა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მიუხედავად ეველაფრისა, მაინც მნიშვნელოვანი იყო წარმონენილიყო სწორედ მამაკაცის ხა'სით კანონიერი მემკვიდრეობა. "ქართლის ცხოვრებაც" ხომ აღფრთოვანებით აღნიშნავს ლაშა გიორგის მსგავსებას არა დედ-მამასთან, არამედ პაპასთან - "და შუა შვილი ყოველითურთ მსგავსი პაპისა და დაარქუეს სახელი გიორგი", "შუა ძე სწორი ძისა ღმრთისა და უწოდა სახელი ახოენისა მის მამისა თუსისა გიორგი..."⁵.

მოხატულობაში თავს იჩენს კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც განმარტებას საჭიროებს. როგორც გვიჩვენებს ზემოთ უკვე არაერთგზის მოყვანილი ბიზანტიური მაგალითები, თანამოსაყდრე უფლისწულები, მართალია, არა იმპერატორის

⁴ Т. Вирсаладзе, Роспись художника Микаела Маглакели..., აკლდიაშვილი, მეფედ კურთხევის გამოსახულებისათვის ქართულ კედლის მხატვრობაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1991, 3, გვ. 161-187.

⁵ ბასილი ეზოსმოძღვარი. ქართლის ცხოვრება, II, გვ. 124; ისტორიანი და აზმანი... II, გვ. 57.

ტოლი, მაგრამ მაინც ძალზე მაღალი ტიტულით იწოდებიან. ასე, თუ იმპერატორი ბასილევსად და ავტოკრატორად სახელდება, თანამოსაყდრე უფლისწული ბასილევსია. "ნათლისმცემელში" გამოსახული ტახტის მემკვიდრე კი მხოლოდ "ძე მათი ღაშა"-ა. თუკი უფლისწული თანამეფედ გამოსახეს, რატომ არ აქონდა მას მეფობის შესაბამისი წარწერა, და რატომ იწოდება იგი საალერსო სახელით ღაშა, როდესაც ოფიციალურად ქრისტიანული სახელი გიორგი ერქვა?

არსებობს რიგი ეპიგრაფიკული ძეგლებისა, მათ შორის ეკლესიათა სამშენებლო წარწერებიც, რომლებშიაც ტახტის მემკვიდრე ღაშად მოიხსენიება. ასეთებია პრტენას თამარისა და ღაშასეული "ხელის" (1189-1202წწ.), ბარალეთის ეკლესიის 1202 წლის სამშენებლო წარწერა. ხშირია სახელი ღაშა სომხურ ეპიგრაფიკაშიც (ჯუხტაკ ეანკის ღმრთისმშობლის ეკლესიის 1201წლის წარწერა, ბაგაეანის ეკლესიის XIII საუკუნის პირველი ათწლეულის წარწერა, კორომაირის მონასტრის სამხრეთი ეკლესიის 1206 წლის წარწერა და ა.შ.⁴). არსებული მაგალითები ადასტურებს, რომ ქრისტიანული სახელის, გიორგის თანადროულად, როგორც ჩანს, დასაშვები იყო უფლისწულის ღაშად სახელდება. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ უფლისწულის ღაშად მოხსენიება ან მის საუფლისწულო მამულში მდებარე, ან სომხურ ძეგლებში დასტურდება, ანუ იქ, სადაც გიორგი IV არა ოფიციალური, არამედ რეალური სახელით – ღაშად იცნობდნენ. ეფიქრობ, პასუხი ამ კითხვებზე კელაე ე. თაყაიშვილის დღიურში უნდა ექნოდეს. "...в середине голова Лаша Георгия. Над последним надписью хуцური ძე მათი ღაშა". "ნათლისმცემლის" მოხატულობაში შემორჩენილი, ეკლებლივ ეველა განმარტებითი წარწერა ასომთავრულით არის შესრულებული. ნუსხური დამწერლობის ნიმუში აქ ნემოვის უცნობია. მაშ საიდან განიდა წარწერა "ძე მათი ღაშა" ხუცურიით? შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მოხატულობის მესამე, XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ფენის შექმნისას, ან უფრო გვიანი შეკეთებისას, საიმდროოდ დაზიანებული წარწერა თავად ბერებმა აღადგინეს და ძე თამარისა იმ სახელით მოიხსენიეს, რომლითაც გიორგი IV თავის შთამომავალთა მეხსიერებაში შემორჩა – ღაშა.

ახლა, რაც შეეხება მოხატულობის შესრულების თარიღს. უნდა აღვნიშნო, რომ XIII საუკუნის დასაწყისის ისტორიის ქრონოლოგიის საკითხები, წყაროთა წინააღმდეგობრივი ცნობების გამო, მეცნიერთა შორის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. გამონაკლისს არც ღაშა გიორგის დაბადებისა და დაეთ სოსლანის გარდაცვალების თარიღები წარმოადგენს. ორივე ამ თარიღის განსაზღვრა კი ძალზე მნიშვნელოვანია "ნათლისმცემლის" ტაძრის მოხატულობის შესრულების დროის საბოლოო დადგენისათვის.

მოხატულობის დათარიღებისას ზ. სხირტლაძე ეყრდნობა ღაშას დაბადების გ. ოთხმეზურის მიერ შემოთავაზებულ თარიღს – 1189 წელს⁵ და, შესაბამისად, მოხატულობას 1190-იანი წლების მეორე ნახევრით ათარიღებს. მაგრამ, როგორც ჩანს, ოთხმეზურისეულმა დათარიღებამ ვერ დაიმკვიდრა ადგილი საისტორიო მეცნიერებაში, რადგანაც სხვადასხვა ავტორთა, მათ შორის თავად გ. ოთხმეზურის მიერ რეკონსტრუირებულ ბოლო დროის ნაშრომებში⁶, ღაშას დაბადების თარიღად

⁴ ზ. სხირტლაძე. კელაე ნათლისმცემლის მონასტრის... გვ. 110; გ. აბდალაძე. XIII საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ისტორიის ქრონოლოგიიდან.

⁵ ე. თაყაიშვილის პირადი არქივი, უბის წიგნაკი №2261, გვ. 9.

⁶ თარიღი დადგენილია გენია-ყალას სტელაზე არსებული წარწერის საფუძველზე (ღაშა გიორგის ქელი). გ. ოთხმეზური, XII-XIII საუკუნეების მოჯინის ქართული ლაპიდარული წარწერები, როგორც საისტორიო წყარო, თბ., 1981, გვ. 22-24.

⁷ გაბდალაძე, XIII საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ისტორიის ქრონოლოგიიდან; საქართველოს მეფეები, 2000, გვ. 144-148.

დაბეჭდებით სახელდება ადრევე დადგენილი და მრავალი მეცნიერის მიერ გასიარებული - 1192-1193 წლები². მაშასადამე, თუკი ლაშა გიორგის დაბადების თარიღად 1192-93 წლებს მივიჩნევთ, უფლისწულის თანამოსაყდრედ აკურთხევა 13 წლის შემდეგ, ანუ 1205-1206 წლებში უნდა მომხდარიყო, როგორც ნანს, მისი მამის, დავით სოსლანის სიცოცხლეშივე.

მეცნიერთა დიდი ნაწილი (ი. ჯაფახიშვილი, თ. ჟორდანი, რ. მეტრეველი, მ. ლორთქიფანიძე) სოსლანის გარდაცვალების თარიღად 1207 წელს ასახელებს. მაგრამ არსებობს მოსაზრება, რომ მეფე დავითი 1205 წელს გარდაიცვალა და მხოლოდ ამის შემდეგ აკურთხეს ლაშა გიორგი თამარის თანამეფედ (გ. აბდიაძე). "ნათლისმცემლის" მთავარი ტაძრის მოხატულობაში დავით სოსლანი უდაოდ ცოცხლად არის გამოსახული. ანუ, თუკი სარწმუნოდ მივიჩნევთ მოხატულობის შექმნის საბაბად უფლისწულის მეფედკურთხევას, გამოდის, რომ 1205-06 წლებში სოსლანი ჯერ კიდევ ცოცხალი ყოფილა, რაც კიდევ ერთი, დამატებითი არგუმენტი შეიძლება იყოს იმ მეცნიერთათვის, რომლებსაც სოსლანის გარდაცვალების თარიღად 1207 წელი აქვთ დადგენილი და რომელთათვისაც მამის გარდაცვალება და ძის გამეფება არ არის ურთიერთდაკავშირებული მოვლენები.

ამდენად, საბოლოოდ შეიძლება დაეასკენათ - "ნათლისმცემლის" მთავარი ტაძრის მოხატულობის მეორე ფენა (და არა პირველი, როგორც ეს აქამდე იყო მიჩნეული) შესრულდა 1205-1206 წლებში გიორგი ლაშას მეფედკურთხევის აღსანიშნავად და წარმოგვიდგენს მონასტრის ბაგრატიონთა გვარის დონორებს, რომელთაგანაც ლაშა გიორგიმ შემკეიდრობით მიიღო სამეფო ძალაუფლება.

მაგრამ რამ განაპირობა უფლისწულის მეფედკურთხევისას მის მიერ ტახტის ფლობის კანონიერების ესოდენ გულმოდგინე მტკიცება? ლაშა ხომ დიდი ხნის ნანატრი "შვილი წული" იყო და ტახტის მოქიშკე და მოცილე არაუინ აყავდა?

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თამარის მამას, გიორგი III-ეს სამეფო ტახტი არცთუ კანონიერი გზით აქონდა მოპოვებული, თავისი მმართველობის საწყისის ეტაპზე ძალაუფლების განსამტკიცებლად მრავალი სიძნელის დაძლევა მოუხდა თავად თამარსაც. აქ ეგულისხმობ ეუთღუ არსლანის მიერ სახელმწიფო მოწყობის შეცულის მცდელობას, გიორგი რუსის მიერ ტახტის მიტაცების ორგზის ცდას და, ცხადია, პირველ რიგში თამარის მეფედკურთხევას.

როგორც ცნობილია, გიორგი III გარდაცვალების შემდეგ, მსხილ ფეოდალთა მიერ თამარის მეფობის უკანონობის საკითხი იქნა დასმული (ცხადია, აქ ეგულისხმებოდა გიორგი III მიერ ძალაუფლების უზურპაცია და ქართული ტრადიციისათვის მიუღებელი, მეფედ ქალის კურთხევა). მამის მიერ თამარის პირველი, 1178 წლის გამეფება უჯეროდ ცნეს და დედოფალი ხელმეორედ აკურთხეს.

"ადრეულ შუა საუკუნეებში შემუშავებულ მაფედკურთხევის ცერემონიაში მსხვილი ფეოდალური გეარების წარმომადგენლები არა მარტო ფორმალურად, არამედ დიდწილად რეალურადაც გადასცემდნენ მეფეს ხელისუფლებას"³. სწორედ ამ წესის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ გაერთიანებული საქართველოს მეფეები, როდესაც თავიანთ შემკეიდრეებს თავისთავად სიცოცხლეში თანამოსაყდრეებად აკურთხებდნენ. თამარის კურთხევისას დარბაზმა მოისურვა სწორედ თავისი უწინდელი უფლების აღდგენა, თავისი ძალის დემონსტრირება და დედოფლის განმეორებითი კურთხევა ძველი წესით მოახდინა. მიუხედავად ამისა, თავისი მეფობის მოუღს მანძილზე თამარი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მეფობა მას უფალმა და მამამ უბოძეს. XIII საუკუნის დასაწყისში მან მეფედკურთხევის ახალი წესი შემოიღო, რომელშიც

² ივ. ჯაფახიშვილი, თ. ჟორდანი, კ. კეკელიძე, მ. ლორთქიფანიძე, რ. მეტრეველი და ა.შ.

³ მ. ლორთქიფანიძე, XI-XIII საუკუნეების - გვ. 152.

ფეოდალთა როლი, უწინდელთან შედარებით თითქმის უგულებელყოფილ იქნა⁷. მაგრამ ეველა სახელმწიფო, თეოკრატულ და საჯარო პრობლემებთან ერთად, თამარის პიროვნული თვისებების მქონე ადამიანისათვის, ეფიქრობ, არსებობდა დიდი მორალურ-სწავლებითი პრობლემა – ეს ტახტის კანონიერი მემკვიდრის, დემნა უფლისწულის სიკვდილი იყო⁸.

მიუხედავად იმისა, რომ ღაშა გიორგის გამეფებისას თამარს ძლიერი ხელისუფლება ეპყრა ხელთ, როგორც ნანს, მაინც სურდათ ღაშას მიერ სწორედ პაპისაგან მიღებული მემკვიდრეობის განსაკუთრებული წარმონეხა. ამის დასტურია “ნათლისმცემლის” მოხატულობაში შეიღიშვილისა და პაპის მეფედკურთხევის გვერდიგვერდ გამოსახვა. სამეფო ხელისუფლების მემკვიდრეობითობისადმი თამარის დამოკიდებულების ხატოვან ილუსტრაციად შეიძლება მივინიოთ დედოფლის სეკნათვის ცნობილი თითქმის ეველა პორტრეტი, იქნება ეს ეარძია, ბესანია თუ ეინცვისი. ეველა გამოსახულებაში თამარის წინ წარმოდგენილია სამეფო კაბითა და ძვირფასი გვირგვინით მოსილი. უევე კარგა ხნის გარდაცვლილი გიორგი III, თანაც ადრეულ მოხატულობებში (ეარძია, “ნათლისმცემელი”) გიორგის მეფობის დმრთიეკურთხეულობაცაა ხაზგასმული. იმას, რომ გიორგი გარდაცვლილია, ეგებულობთ მხოლოდ ეარძიის პორტრეტთა განმარტებითი წარწერიდან, რომელიც არა გიორგის, არამედ თამარის გამოსახულებას ახლავს. გიორგი III ეველა პორტრეტზე მეფეთა მეფედ სახელდება, გამოსახება თამარის სწორად, და წინ მოუძლება სამეფო ოჯახის წერეთა ფიგურებს. ცხადია, ამ პორტრეტებში გიორგი III გამოსახულებას პოლიტიკური დატეირთუა აქვს. მეფე გამოსახება როგორც გარანტი თამარისა და ღაშას მეფობის კანონიერებისა და მემკვიდრეობითობისა, როგორც ნიშანი სამეფო ხელისუფლების მამიდან შეიღზე გადასეღისა, განურსეულად იმისა, ეათუა შეიღი თუ ასული. ამ მოხატულობათაგან განცალკეებით ღგას ბერტუბნის ტაძარში წარმოდგენილი თამარის პორტრეტი.

როგორც გვისეენებს თამარ მეფის გამოსახულებათა არსებული მაგალითები, სცენათა ტიპობრივი ერთგეაროენების ფარგლებში, ისტორიულ მოელენათა განეითარებასთან ერთად, პორტრეტებში იცელება შინაარსობრივი და შესაბამისად გამომსახეულობითი მახეილები. ასე, ეარძიის პორტრეტზე გიორგი III-ის ფიგურა გაცილებით აღემატება თამარისას, ფეხები დაბლა, ნიადაგის ზოლს აქვს დაერდნობილი, ევერთხით ხელში მფრინეალი ანგელოზიც მის თაეს ზემოთ არის განთაესებული. შესაბამისად, მიუხედავად იმისა, რომ თამარი ტაძრის მოდელით ხელშია გამოსახული, ნათელი ხდება, რომ სცენის მთეარი პერსონაეი გიორგი III-ა და მაეურებელიც სწორედ მის ფიგურას აფიქსირებს თაედაპირეულად მოხატულობის მოხილუისას⁹.

ეარძიის მოხატულობა თამარის მმარტეელობის ადრეულ ეტაპზე შეიქმნა, მაშინ, როდესაც დედოფლის წინაშე ტახტის ფლობის კანონიერების აღიარების სიძნელები წარმოიშეა. შესაბამისად, მოხატულობაშიც თეაღსაჩინოდ უნდა წარმოჩენილიყო თამარის მიერ მამისგან მიღებული ძალაუფლების მემკვიდრეობითობა. გიორგი

⁷მ. ღორთქიყანიძე, XI-XIII საეეუნების...

⁸ეფიქრობ, შესთხეეეითი არაა ისიც, რომ თამარის ხანის თითქმის ეველა მოხატულობაში, ეინცვისის გარდა, განკთხეის დღეა გამოსახული. თამარი, თითქოს მთელი თაეისი სიცოცხლის მანხილზე წინაპართა ცოდეას ინანიებდა და თაეისი ოჯახის მმარტეელობის კანონიერებას ადასტურებდა.

⁹სცენის ამ თაეისებურებას ჯერ კიდევ გ. აღიბეგაშვილია მიაქცია ეურადდება და სრულიად სამართლიანად მოხატულობის შექმნის თარიღი გიორგი III გარდაცეალებას მიუსადაგა. იხ. Г. Атабегишвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, გვ. 18-19.

III აქ გამოსახულია, როგორც თამარის მმართველობის კანონიერების დასტური. ბეთანიისა და ეინცეისის მოხატულობები მოგვიანო ხანს არის შესრულებული, მაშინ როდესაც თამარის მმართველობა უკვე ძლიერი და მყარია. შესაბამისად, მიუხედავად იმისა, რომ სამეფო რიგს კელაე გიორგი III უდგას სათავეში, სცენათა მთავარი პერსონაჟი უკვე თამარია. იგი 'სომითაც' აღემატება გიორგი III და ღაშას ფიგურებს და ერთადერთს წარმოდგენილ ფიგურათა შორის ფეხები ნიადაგის 'ზოლს' აქვს დაყენებული. დანარჩენი ფიგურები, როგორც მეორეხარისხოვანი ნიადაგის 'ზოლს' დაყიდებული არიან. (ბეთანიაში ეს მეტად არის ხაზგასმული, ეინცეისში ნაკლებად).

ბერთუბნის მოხატულობაში სამეფო ოჯახს უკვე თამარი უდგას სათავეში. მისი და ღაშას ფიგურები, როგორც თანაბარი სტატუსის მქონე პირებისა, აბსოლუტურად თანაბარი 'სომისაა, თანაც ორივეს ფეხები ნიადაგის 'ზოლს' ეყრდნობა. ორივე მუყევედრების ევსტიო ღმრთისმშობლისაკენ არის მიმართული, მაგრამ ვინაიდან სხვა პორტრეტებისგან განსხვავებით (ნათლისმცემელი, ბეთანია, ეინცეისი) სადაც თამარი სამ მუოთხედშია დაყენებული, ბერთუბნის მოხატულობაში მისი სახე აბსოლუტურ ფასშია გამოსახული (უფრო დიდია თამარის შარავანდის 'სომა'ც), იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გიორგი ღაშა თამარსაც მიმართავს და ღმრთისმშობელსაც, უფრო სწორად კი – თამარის მეოხებით ღმრთისმშობელს.

უნდა აღინიშნოს, რომ იმ ისტორიულ მონაკვეთში, რომელიც ბეთანიის, ეინცეისისა და ბერთუბნის მოხატულობებს აშორებს, რაიმე მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც კიდევ უფრო განაღვივებდა თამარის სამეფო სტატუსს არ მომხდარა. მისი ხელისუფლება ისეთივე ძლიერი და მყარი იყო "ბეთანია-ეინცეისის" პერიოდში, როგორც ბერთუბნის მოხატვისას. მიუხედავად ამისა, ბერთუბანში გიორგი III-ის გამოსახვის საჭიროება არ შექმნილა. სამეფო ოჯახის პირველი ფიგურა თამარი გამხდარა. არ შეცვლილა დროის ამ მონაკვეთში გიორგი ღაშას სტატუსიც. სამივე მოხატულობა უფლისწულის თანამეფობის ხანაში შესრულებულად არის მიჩნეული და, მიუხედავად ამისა, ბეთანიისა და ეინცეისში იგი უფლისწულობის შესაბამისად, თამართან შედარებით უფრო პატარა 'სომის' ფიგურით არის წარმოდგენილი. ბერთუბანში კი ღაშა თამარის სწორი, ჰემარიტი ხელმწიფეა.

მაშ, რამ განაპირობა სამეფო ოჯახის პორტრეტების თითქოსდა დადგენილი წესის ამგვარი შეცვლა? ამ თემაზე ზრისით რიგ თავისებურებას აელენს თავად მოხატულობაც.

ბერთუბნის მოხატულობის პროგრამაში განსაკუთრებული სიძლიერით ელერს უფლის განკაცებისა და ღმრთისმშობლის დიდების იდეა, რომელიც კონკში საუდარზე დაბრძანებული წიგნული ღმრთისმშობლისა და დარბაზში მართამის ცხოვრების სცენათა ციკლით არის გადმოცემული⁷³. ღმრთისმშობლისა და წმ. ნინოს გამოსახულებებთან კავშირში აქვს განხილული თამარის გამოსახულება გ. ჩუბინაშვილს – "Богоматерь таким образом, встает в один ряд с просвятительницей Грузии святой Ниной и с царицей Грузии Тамарой, именно в один ряд тех высших образов в истории грузинского народа, олицетворившего в нежных, женственных образах выражения своих душевных стремлений, желаний и надежд". ს. სხირტლაძე მიწიერი მმართველისა და წმინდანთა ამგვარ შეპირისპირებას დედოფლის განღმრთობის თამარის ხანაში წარმოქმნილ თეორიას უკავშირებს⁷⁴. უნდა აღინიშნოს, რომ თამარის განღმრთობის, მისი ღმრთისმშობელთან სწორობის და "სამებისგან ოთხად

⁷³ З. Схиртладзе, Роспись пещерного храма в Бертубани. Кандидатская диссертация, 1987.

⁷⁴ Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид Гареджи, Тб., 1948, გვ. 70; З. Схиртладзе, Роспись пещерного храма в Бертубани.

თანააღსკრების" თეორიას დოგმის სახე არასდროს მიუღია და სახოტბო პოეზიის ("შავთელის" აბდულმესიანი"; ნახრუხაძე-თამარიანი"; რუსთაველი- "ეფუხისტყაოსანი") თუ საერო ისტორიული ლიტერატურის (ბასილი ეზოსმოძღვარი, "ისტორიანი და აზმანი შარაქანდელთანი") ფარგლებს არასდროს გასცილებია". შესაბამისად, რელიგიური შინაარსის არც ერთ მოხატულობაში ბერათუბნის გარდა არ არეკლილა დედოფლის დიდების და ღმრთისწორობის იდეა. აქ სახარებისა და აპოკრიფული სცენები სიწმინდისა და ნათლის სიმბოლოდ მიჩნეულ თეთრ ფონზეა გაშლილი⁷. თანაც სცენათა დიდ წილს (ხარება იოაკიმეს, ხარება ანას, ქრისტეს დატირება, სამოთხე განკითხვის დღის კომპოზიციაში, კონქის კომპოზიცია) ლაიტმოტივად ზეციური სამოთხის სიმბოლოდ აღიარებული ბროწეულის ხე გასდევს. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოსდა სცენებში აღნიშნული მოქმედება ზეციურ სამოთხეში მიმდინარეობდეს. სამოთხეშივეა გამოსახული თამარიც, რომელიც თავის ძესთან ერთად ჩრდილოეთი კედლის ქვედა რეგისტრის ერთადერთი გამოსახულებაა.

ზეციურ ნათელში ღმრთისმშობლის წარმოდგენა, მასთან დაკავშირებული და თითქოს გატოლებული დედოფლის ფიგურა და მისი პორტრეტის თავისებურებები საფუძველს მძლევს ეივარაუდო, რომ ბერათუბნის მოხატულობა თამარის გარდაცვალების შემდეგ შეიქმნა⁸. სწორედ ლაშა გიორგის დაკვეთით უნდა შეიქმნილიყო მოხატულობა, რომელიც განადიდებდა თამარს, ღმრთისმშობელს უტოლებდა მას და სამოთხეში დედა ღმრთისას გვერდით უმკვიდრებდა ადგილს. ამის იმედად მეფეთა წინ გამოსახულია ღმრთისმშობელი, რომლის ტიპთანაც – პილიოტისსა, ხსნა და ჭეშმარიტი იმედია დაკავშირებული⁹.

ეარძის, ბეთანიის, კინცვისის მოხატულობებში ხელისუფლების მემკვიდრეობით გადაცემის კანონიერების ნიშნად გამოსახული გიორგი III ბერთუბანში თამარმა შეკვალა, რომლის გამოსახულებასაც, ამ შემთხვევაში, იგივე ფუნქცია უნდა ეტვირთა. ამ თეატალური ბერათუბნის საქტიტორო სცენა ეარძის ანალოგიურია – ახალგაზრდა მონარქები სამუდამო სასუფეველში მეოფი მშობლის მეოხებით წარსდგებიან ღმრთისმშობელს წინაშე და ითხოვენ მისგან მფარველობასა და ცოდვათა შენდობას.

ამგეარად, თამარისა და მისი ოჯახის პორტრეტთა ცალკეული მაგალითების განხილვამ ნათლად დაგვანახა, რომ დამოუკიდებლად იმისა, თუ ვინ იყო მოხატულობათა უშუალო დამკვეთი, სამეფო პორტრეტები გამოსახვის გარკვეულ წესს ემორჩილებოდა. ეს საფუძველს მძლევს ეივარაუდო, რომ სამეფო კარზე არსებობდა მონარქთა გამოსახვის, უფრო სწორად კი საქტიტორო პორტრეტში პერსონაჟთა შერწყმის გარკვეული წესი, რომლითაც ხელმძღვანელობდნენ თამარის პატრონაჟთა შექმნილ მოხატულობათა შესრულებისას. საფიქრებელია, ეს მეფეთა გამოსახვის ოფიციალურად დადგენილი წესი იქნებოდა.

⁷ რ. კიკნაძე, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., 1978, გვ. 204-206.

⁸ Egon Sendler, S.J., The Icon Image of the Invisible, Oakwood Publications, California, 1988, გვ. 149-164; В. Бычков, Византизмская эстетика. М., 1977, гл. 93-106.

⁹ როგორც ნახს ახეთივე მოსაზრება აქონდა შ. ამირანაშვილს, რომელიც ბერათუბნის მოხატულობას ლაშა გიორგის სახელს უკავშირებს. "ბერათუბნის მოხატულობა თამარ მეფის ძის, ლაშა გიორგის ეპოქას მიეკუთვნება." (შ.ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 263). მოხატულობის დაუსრულებლობაც, ვფიქრობ, სწორედ ლაშას დროს მისი შექმნის მანიშნებელი უნდა იყოს. არაპირდაპირ ამას გ. ნუბინაშვილიც მოგვანიშნებს: Роспись храма "оборвалась несомненно насильственно, очевидно, вторжением в страну завоевателей иноплеменных. Вторжение это прервало жизнь всей обители." Пещерные монастыри..... გვ. 64. ასეთი რამ კი მხოლოდ თამარის შემდგომ ხანაში თუ იქნებოდა შესაძლებელი.

¹⁰ Схиртадзе, Роспись пещерного храма в Бертубани. გვ. 77.

ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში, მცირე სომის სათაესებში გამოქვეყნებული ლიბების თაღთაშორისი არე და საკურთხეულის მიმდებარე კედლის ვიწრო მონაკვეთი კიდევ ორ ფიგურას აქვს დათმობილი. წარმოდგენილი გამოსახულებები იდეურად წარმოადგენს სამეფო რიგის საერთო ქარგაში, მაგრამ მათი მდებარეობის გამო განცალკევებითაც აღიქმება.

თაღთაშორისი არეზე წარმოდგენილ გამოსახულებას, სამეფო რიგის სხვა ფიგურებთან შედარებით, კედლის ეველაზე ერცველი მონაკვეთი ეთმობა. ფიგურა ღვთისათვის თითქმის აღარ გაიჩნევა. ნიადაგის აღმნიშვნელ მწკანე სოლსა და ღურჯ ფონზე გრძელი, ყაყისფერი სამოსი იკითხება. გამოსახულების ზედა ნაწილი იმდენად არის დაზიანებული, რომ ნაღუსობის კვალიც კი აღარ შემორჩენილა, შესაბამისად, მსჯელობა ფიგურის პოსასა თუ ნაცმულობის ხასიათზე ძალზე რთულია.

შედარებით უკეთ გაჩინევა საკურთხეულის მიმდებარე არეზე წარმოდგენილი ფიგურა, თუმცა მისი ზედა ნაწილი ამ შემთხვევაშიც სრულიად განადგურებულია. სამეფო მონარხოებაში მოქცეული ფიგურა დასავლეთისაკენ სამ მეთხეულში არის შემობრუნებული. მას ღურჯი კეართი, გრძელი მოსასხამი და კეართზე დაფენილი, წერილი შავი ხალების ბადით შედგენილი ორნამენტიანი შემკული ეპიტრაქილი მოსაეს. ეპეგარეშეა, აქ სასულიერო პირი იყო წარმოდგენილი (ხურ.8).

ზ. სხირტლაძის მიერ შემოთავაზებული იდენტიფიკაციის თანახმად, პირველი, მოხატულობის უშუალო ქტიტორი, ნიკოლოზ გულაბერიძესთან (1150-1178წწ.), ან კათალიკოს თეოდორე II-თან (1187-1204წწ) არის გაიგივებული, ხოლო მეორე წმ. ლუკიანესთან, რომელიც "ნათლისმცემლის" მონასტრის დამფუძნებლად იყო მინიშნული¹¹. მკელეეარის ახრით, მეფეთა რიგი სწორედ წმ. ლუკიანეს წინაშე იყო გამოსახული, ხოლო წმ. დავით გარეჯელი, მურავიოვის აღწერის მიხედვით "აღმოსავლეთის გამოწენილ წმინდანთა (წმ. მამების) რიგში იყო წარმოდგენილი და გამოსახული უნდა ყოფილიყო ინტერიერის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთში, კერძოდ მის ქვედა რეგისტრში. ტაძრის ეს ნაწილი სხეებთან შედარებით ღიობებით სრულიად დაუნაწევრებულია და წმინდანთა ეპიტრაქალურ ფიგურათა ჯგუფი, რომელშიც ცნობის მიხედვით შედიოდა დავითის გამოსახულება მხოლოდ აქ თუ განთავსდებოდა"¹².

უპირველესად აღსანიშნავია, რომ ა. მურავიოვის აღწერა საერთოდ არ იძლევა წმ. დავითის გამოსახულების ზუსტ ტოპოგრაფიას - "Вместе с ликами Восточных отцов стояли два Давида, один из числа Сирийских пришельцев, послуживший рассадником иночества в Грузии, другой же Царь Обновитель..."¹³ ამ ნათქვამიდან გამომდინარე, წმ. დავითის გამოსახულება შეიძლება ეიგულისხმოს, როგორც წმ. მამების რიგში, ისე ქტიტორთა გვერდითაც, რომელთა შორისაც ღვას დავით აღმაშენებელიც. ამასთანავე, თავად წმ. მამები, როგორც ცხადყოფს მურავიოვის ტექსტი, სამსხვერპლოში (ტაძრის ჩრდილოეთ სათაესში) ყოფილან გამოსახულნი - "Кругом на стенах жертвенника поверх аркад, отделяющих его от церкви, собран молитвенный лик отшельников Палестинских, послуживших образцом для их подражателей столь же каменистых пустынях Иверии". მხოლოდ ამ პასაჟის შემდეგ ახსენებს ავტორი წმ. დავით გარეჯელს, დავით აღმაშენებელს და თამარს ოჯახითურთ და, ცხადია, ტაძრის ძირითად სიერცეში გამოსახულ ფიგურებს გულისხმობს. ამასთანავე, გაურკვეველია, რა დროის მოხატულობაზეა ლაპარაკი სამსხვერპლოს დეკორის აღწერისას. რაც

¹¹ А. Муравьев, Грузия и Армения. გვ.64.

¹² ზ. სხირტლაძე, სამეფო ქტიტორული პორტრეტები... გვ.98.

¹³ А. Муравьев, Грузия и Армения. გვ. 62-63.

შეეხება ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილს, იგი დანაწევრებულია სარკმლის ორი დიდი ღიობით, რაც ფეხზე მდგომ, სრულფიგურიან გამოსახულებათა წარმოდგენის საშუალებას არ იძლევა. კედლის ამ მონაკვეთზე გამოხატულნი იყენენ დეკორატიულ თაღებში მოქცეული წმინდანთა წელსზემოთა გამოსახულებები, რომელთაგან ორის კვალი საკმაოდ კარგად გაირჩევა. ერთერთის განმარტებითი წარწერის ფრაგმენტი – “ყტ” – მაფიქრებინებს, რომ აქ წმ. ნუოფიტე იყო გამოსახული.

ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ წმ. დავითის “ცხოვრების” არც ერთი რელაქცია “ნათლისმცემლის” მონასტრის დამფუძნებლად წმ. ლუკიანეს არ ასახელებს. “ბრძანებითავე მამისა დავითისათა აღუშენა უდაბნო მრავალმთისა სახელისა უნდა წმიდისა იოანე ნათლისმცემლისა”¹⁴. მაგრამ თუ ვინ აღაშენა დავითის ბრძანებით მონასტერი, ტექსტიდან არ ჩანს. ამას გარდა, თუკი წმ. ლუკიანემ დააფუძნა “ნათლისმცემელი”, იგი აქ წინამძღვრადაც დარჩებოდა, როგორც ეს წმ. დოდოს შემთხვევაში მოხდა. მაგრამ მაშინ გაუგებარი ხდება, რატომ დაიკრძალა წმ. ლუკიანე წმ. დავითის ღაერის ფერისცვალების ეკლესიაში, მაშინ როდესაც მონასტერში დამკვიდრებული წესით, გამორჩეული ღირსების სახელდოვანი ბერები თავისთავად სენაკებში იმარხებოდნენ, რომლებსაც შემდგომ ეკლესიებადაც კი აკურთხებდნენ (მაგ., წმ. დოდოს სამარხი¹⁵).

ყოველივე ზემონათქვამიდან გამომდინარე, ეფიქრობ, მთავარი ტაძრის მოხატულობის ქვედა რეგისტრში გამოსახული მეფეები, გარეჯში დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, სწორედ მონასტერთა დამაარსებლის, წმ. დავით გარეჯელის წინაშე უნდა გამოეხატად, რომელიც არაერთ აქაურ მოხატულობაში წარმოდგენილია როგორც საფანეთა მფარველი და უფლის წინაშე მუოხი წმინდანი (“უდაბნოს” მთავარი ტაძრის მოხატულობა X-XI სს-ის მიჯნა; “უდაბნოს” სატრაპეზოს მოხატულობა XIII ს. მეორე ნახევრის ფენა; ბერთუბნის სატრაპეზოს მოხატულობა (XIII ს-ის პირველი ნახევარი).

მრავალ კითხვას ბადებს წმინდანის ნაცმულობაცა და წარმოდგენილ ფიგურათა დღემდე მიღებული მიმდევრობითი რიგიც (ანუ მეფეები, მოხატულობის უშუალო კტიტორი, წმინდანი). უნდა აღინიშნოს, რომ გარეჯის მონასტერთა ადრეულ მოხატულობებში (ეგულისხმობს X-XI საუკუნის დასასრულამდე შექმნილ მოხატულობებს) წმ. დავით გარეჯელი, იქნება ეს საკტიტორო სცენა თუ წმინდანის ცალკე მდგომი ფიგურა, გამოსახულია ბერის კეარსა და მოსასხამში (“უდაბნოს” მთავარი ტაძარი, სატრაპეზო, ე.წ. ხარების ეკლესია, წინამძღვრის სენაკის სამლოცველო, ბერთუბანი¹⁶), რაც ბუნებრივად ასახავს, როგორც ჩანს, წმ. დავითის რეალურ ნაცმულობას, რადგანაც როგორც წმ. მამის “ცხოვრებიდან” ჩანს, “გარეჯის მრავალმთის პირველ უდაბნოში არც წმ. დავითს და არც სხვა მძას

¹⁴ ასერულ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რელაქციები. გამოსცა ი. აბულაძემ, თბ., 1955, გვ. 184.

¹⁵ «В главной церкви мы имеем могилу Давида, а в боковой зале, также в нише, - могилу Луккиана.» Г. Чудиновский, Писарские... გვ. 40. ქრისტიანული აღმოსავლეთის სამონასტრო ტრადიციის თანახმად სახელდოვანი ბერები მათსავე სენაკებში, სოფჯერ თავისივე ხელით გათხრილ სამარხებში იმარხებოდნენ. ბერის ამქვეყნიური მოღვაწეობის ადგილი და სამარადისო განსასვენებელი ერთმანეთთან თანხვედრილი უნდა ყოფილიყო. გარეჯის ისტორიიდან საუკეთესო მაგალითია წმ. დოდო გარეჯელის მისსავე სამოღვაწეო ქვაბში დაკრძალვა და ამ სამარხის ეკლესიად შექმნა – იხ. ღ. მირიანაშვილი, გარეჯის ადრეული მონასტერი და ნინოიტყურის ზოლიმუ-პიმენის კერძო სამლოცველოს მოხატულობის პროგრამა, როგორც ბერული ცხოვრების არსის ანარეკლი. *Analecta Iberica I*, თბ., 2001, გვ. 183.

¹⁶ А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974; ი. ბუღია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის “ხარების” ეკლესიის მოხატულობა. საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 1992; ა. ვოლსკაია, უდაბნოს ქვაბოვანი მონასტრის ეკლესიის სენაკები. *Analecta Iberica I*, თბ., 2001.

მღუდლის ხარისხი არ აქონია”⁸⁷. ამგვარი რამ მიღებული და წეუული იყო აღრუული აღმოსაველური ბერობისათვის. (მაგ., მღუდელი არ აკადრდა წმ. პახუმის უდაბნოს, წმ. საბას დიდ ღაერას და ა. შ.). საეპისკოპოსო სამოსში წმ. ღაეით გარეჯელი მხოლოდ გეინ გამოსახულებებში წნდება. ამასთანავე, წმინდანად ნაგულისხმევი ფიგურა საქტიტორო რიგის სხვა გამოსახულებებთან შედარებით გაცილებით მცირე ზომის არის, მაშინ როდესაც ზომითაც და მისთვის გამოყოფილი კედლის მონაკვეთის სიდიდითაც გამოირჩევა თაღთა შორის არეულ წარმოდგენილი პირი.

როგორც გეინეულებს გარეჯის მოხატულობათა საქტიტორო სცენები, წმინდანები, რომლებსკენაც მიმართულნი არიან მომკებელნი ან უტოდლებიან მათ ზომით (“უდაბნოს” მთავარი ტაძარი, ხარების ეკლესიის ჩრდილოეთი კედელი), ანდა თუ მცირე ზომისანი არიან, ნიადაგის სოლიდან გაცილებით მაღლა თავსდებიან, რაც მათ ზეციური იერარქიის შესაბამის ხარისხს აღნიშნავს (ხარების ეკლესიის მთავარი დონორის სცენა, ბერთუბანი). “ნათლისმცემლის” მოხატულობის სცენაში წმინდანად მინიშნული ფიგურა ნიადაგის სოლს ოდნავ არის აცილებული, თავად გამოსახულებას კი კედლის ყველაზე ეიწრო მონაკვეთი აქვს დათმობილი. იგი გამოსახულია იმავე პრინციპით, როგორც ღაშა გიორგი და გიორგი III ბეთანიისა და ეინცეისის მოხატულობებში, ანუ წარმოდგენილია, როგორც არაპირველადი მნიშვნელობის ფიგურა. ეს, ეფიქრობ, ამ გამოსახულების წმინდანობის კი არა არამედ ქტიტორთა შორის დაქვემდებარებული სტატუსის მანვენებული უნდა იყოს.

კიდევ ერთი და უმნიშვნელოვანესი კითხვა. შესაძლებელი კია მოხატულობის უშუალო ქტიტორი, რა დიდი საკარისკაცო ტიტულისა თუ სასულიერო წოდების მატარებელიც ყოფილიყო იგი, წმინდანის წინაშე საქართველოს მეფეებზე წინ გამოესახათ? ეგონებ, საერო სუბორდინაციისა თუ სასულიერო იერარქიის ყველა წესის გათვალისწინებით, ფიგურათა ამგვარი განთავსება შეუძლებელი იქნებოდა.

ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩრდილოეთი კედლის ყველაზე დიდი, არქიტექტურულად თითქოსდა განცალკევებით გამოყოფილი, თაღთაშორისი არე სწორედ ბერის კეარტში მოსილ წმ. ღაეით გარეჯელს ეკუთვნოდა, მის წინაშე გამოსახული მცირე ზომის სასულიერო პირის ფიგურა კი მოხატულობის უშუალო დამკვეთი იყო.

მაშასადამე, მეფეები, რომელთა ზეობისასაც მოიხატა ეკლესია – თამარი, ღაეით სოსლანი და ღაშა გიორგი – უშუალოდ უფლის წინაშე წარსდგებიან, ხოლო ბაგრატიონთა დინასტიის იმხანად უკვე გარდაცვლილი მეფეები (დასაველეთი მხრიდან), და მოხატულობის დამკვეთი (აღმოსაველეთი მხრიდან) წმ. ღაეითისაკენ მიემართებიან ეედრებით და მისი მეოხებითა და შემწვობით ითხოვენ უფლის წინაშე ცოდვათა მიტევებასა და შენდობას.

როგორ იყო გამოსახული თავად წმ. ღაეითი, დღეს ძნელი სათქმელია. ეფიქრობ, გარეჯში დამკვიდრებული ტრადიციისამებრ, იგი ამ სცენაშიც მეოხად იქნებოდა წარმოდგენილი და მის გამოსახულებაშიც ჩარაული იქნებოდა წმინდანის ფიგურის შემცველი მედალიონი, რომლის წინაშეც ქტიტორებზე ილოცებდა წმ. მამა.

უნდა აღინიშნოს, რომ გარეჯში ზოგადად ძალზე ძლიერად ეღერს უფლის წინაშე ეედრების, მეოხებისა და მფარველობის თემა (ხშირია ეედრების სცენებიც). წმ. ღაეითის ცალკე მდგომი გამოსახულებები მონასტრის მფარველობას განასახიერებს (“უდაბნოსა” და ბერთუბნის სატრაპეზოები), საქტიტორო სცენათა უმრავლესობა კი მეოხებითი ხასიათისაა (“უდაბნოს” მთავარი ტაძარი, ხარების ეკლესია). ხომ არ შეიძლება ეს სამონასტრო მოხატულობათა მახასიათებლად მივიჩნიოთ, უფრო

⁸⁷ ლ. მირიანაშვილი, გარეჯის ადრეული მონასტიციზმი. გვ.170.

სწორად კი, ამაში ხომ არ ელინდება გარეჯის მრავალსაუკუნოვან საეანეთა ფუნქცია – კრისათვის უფლის წინაშე ედრება და მეოხება.

მეოხებითი ხასიათის სცენები არც ისე მრავალრიცხოვანია ძველ ქართულ ხელოვნებაში. ქვის პლასტიკიდან მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მცხეთის ჯერის, ვალეს, ბორჯომის რელიეფები¹⁸, თუმცა ისინი უფრო წარდგენით ელფერს ატარებს. ხატწერაში შესაძლებელია დავასახელოთ ზემოთ უკვე ნახსენები წმ. გიორგის ხატი სინას მთიდან, საიმპერატორო ტანსაცმლით მოსილი ქტიტორის გამოსახულებით (იხ. შენიშვნა 36). უფრო ხშირია ამგვარი სცენები ბიზანტიური წრის ფერწერულ ძეგლებში – მაგ., რავენას სან ვიტალეს საკურთხეველის კონქის მოზაიკა (VI ს.) წმ. ვიტალისა და ეპისკოპოს ედესიუსის გამოსახულებით, მარტორანას მოზაიკა (1146-1151 წწ.) გიორგი ანტიოქიელის პორტრეტით, თესალონიკის წმ. დემეტრეს ედესიის მოზაიკა (VII ს.) უცნობი წმინდანის ფიგურით, X ს. მინიატურა ე.წ. ლეოს ბიბლიიდან, რომელზედაც დონორსა და მაცხოვარს შორის მეოხად მღვდში ღმრთისმშობელია გამოსახული, სტუდენიკას, მილეშევეას, სოპონანის მოხატულობები¹⁹. ყველა ჩამოთვლილ მაგალითში ქტიტორები მაცხოვრის წინაშე წარსდგებიან ღმრთისმშობლისა ან ზეციური ძალების წარდგენითა და შუამდგომლობით.

ქართულ კედლის მხატვრობაში ნეშთის მეოხებითი სცენის მხოლოდ ორი მაგალითია ცნობილი, და ისინიც გარეჯში, “უდაბნოს” მონასტრის მთავარი ტაძრისა და “ხარების” ეკლესიის მოხატულობებშია შემორჩენილი. მათგან “ხარების” სცენას გამოვარჩევ, რადგან, ვფიქრობ, სწორედ ეს სცენა ცხადყოფს “ნათლისმცემლის” “ღამკეუთის ჯგუფის” ფიგურების მიმდევრობითი რიგის არაშემთხვევით ხასიათს.

“ხარების” ეკლესიის მოხატულობაში ქტიტორთა პორტრეტები ორ მოპირდაპირე, ნრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე, საკურთხეველის მიმდებარე არეზეა წარმოდგენილი. სამხრეთ კედელზე გამოსახულია ეპისკოპოსი იოანე, რომელიც ეკლესიის მოდელით ხელში წმ. დავით გარეჯელის წინაშე წარსდგება. ნრდილოეთ კედელზე მეოხებითი სცენაა გაშლილი (სურ. 9). სამღვდლო ტანსაცმლით მოსილი ორი მკირე ზომის ფიგურა, ე. წ. მკირე დონორები, ედრებით მიმართავენ წმ. მეფე დემეტრე თავდადებულს, რომელიც თავად, როგორც უფლის წინაშე მავედრებელი და მეოხი წმინდანი, მედალიონში გამოსახული მაკურთხეველი მაცხოვრისაა კენ არის ედრებად მიმართული. წმ. მეფის დიდი ზომის ფიგურა მთლიანად აესებს რეგისტრს, სასულიერო პირთა ფიგურები კი ნიადაგის ზოლიდან აცილებულნი არიან და სიმაღლითაც მეფეს მხრამდე თუ სწედებიან. დიდად ჩამორჩებიან ფიგურები მოხატულობის მთავარი დონატორის, ეპისკოპოს იოანეს გამოსახულებასაც, რომლის მასშტაბური ფიგურა, მეფის გამოსახულების მსგავსად, ასევე სრულად აესებს რეგისტრის სიმაღლეს. მომკებელთა შორის არსებული მასშტაბური თუ მდებარეობითი სხვაობა, მათი განსხვავებული სტატუსის მანიფესტებული უნდა იყოს და სასულიერო პირთა ფიგურებს არაპირველადი მნიშვნელობის ქტიტორებად წარმოაჩენს. ვფიქრობ, მოყვანილი სცენის აგებულება, ფიგურათა დიფერენცირებული წარმოდგენა სრულად ეთანხმება “ნათლისმცემლის” საქტიტორო რიგის აღმოსაველთ მხარეს მდებარე ჯგუფის (უშუალო ღამკეუთი, წმ. დავით გარეჯელი, წმინდანი მედალიონში) კომპოზიციურ წყობასა და ფიგურათა ხასიათს და ნათლად წარმოაჩენს მათ ერთგვაროვნებას.

¹⁸ Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977.

¹⁹ В. Лазарев, История Византийской живописи, т. I 2., М. 1986; O. Demus, The Mozaics of Norman Sicily, London, 1949. XX. გვ. 303-304; S. Girkovic, V. Korac, G. Babic, Studenica Monastery, Belgrade, 1986; V. Juric, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, Belgrad, 1976; R. Cormack, Writing in Gold: Byzantine Society and its Icon, Georg Philip, London, 1985, გვ. 165.

“ხარების” კელესიის მაგალითით განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მკმენება, ეინაიდან “ნათლისმცემლის” მოხატულობის ზეგაელები აშკარად ელინდება კელესიის მთელს მორთულობაში – დეკორატიული სისტემის აგებულებაში, სტილურ თაფისებურებში. საფიქრებელია, რომ ამგვარი ხასიათის საქტიტორი სკენაც “ნათლისმცემლიდან” იქნებოდა ნასესხები¹⁰.

ახლა კელაე ქტიტორთა შესახებ. ეინ “მეიდლებოდა ეოფილიყო “ნათლისმცემლის” მთაეარი ტაძრის მოხატულობის უშუალო დამკეეთი? ზ.სხირტლაძის მიერ შემოთაეაზებული ნიკოლოზ გულაბერისძე 1178 წლიდან საქართეველოში არ იმეოფებოდა, უფრო სარწმუნოა გამოსახული ეოფილიყო კათალიკოს პატრიარქი თეოდორე II, მაგრამ აქ უნდა გაეისხენოთ გარეჯის მონასტრების სამეფო სტატუსი, რაც მეფისადმი უშუალო დაქვემდებარებას და არა პატრიარქის ქვემეერდომობასა და სამწესობას გულისხმობდა. “გარეჯი მეფისადმი სრულ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ მორჩილებაში იმეოფებოდა, რასაც განაიორებდა მეფისადმი მისი ეახალური დამოკიდებულება ან მასზე მეფის უშუალო ხელდებულება”¹¹. გარეჯი მცხეთის საედარის მხოლოდ 1424 წელს გადაეცა მეფე ალექსანდრეს მიერ შეწირულობის სახით. ამდენად, მოხატულობაში პატრიარქის გამოსახეაც ნაკლებ საეარაულოდ მიმანნია. შესაძლებელია მოხატულობის უშუალო დამკეეთად ეიგელისხმით ეისკოპოსი, რომელსაც გარეჯი ეპარქიალურად ექვემდებარებოდა. მაგრამ, ისეე და ისეე, სამეფო სტატუსიდან გამომდინარე, მონასტრები არც ერთი ეპარქიის დაქვემდებარებაში არ იმეოფებოდნენ – როგორც შიომღვიმესა ნათქვამი, “არცა ქართლისა კათალიკოსის საქმე არს მღვიმესა ზედა, არცა ეის სხეისა ეისკოპოსისა”¹².

“ნათლისმცემლის” მთაეარი ტაძრის მოხატულობა ძაღზე მასშტაბური, პოლიტიკურად მნიშვნელოვანი და ძაღზე ძეირადღირებული “პროექტი” იყო¹³. მასში შეერწეა და ორგანულად შეთაესდა შინაარსის ღრმა თეოლოგიური იდეა, სიმბოლოები და სრულიად კონკრეტული ისტორიული მოვლენები. თითქოსდა პროგრამის შემდგენელი ადამიანი ღმრთისმეტეეელიც იყო და ერისკაცეც. ამიტომაც მგონია, რომ მოხატულობის ქტიტორი სამეფო კართან დაახლოვებულ სასულიერო პირთა შორის უნდა ეეიოთ. ეეელაზე შესაფერისად მწიგნობართუხუცესისა და ჭეინდიდელის სახელო მიმანნია, რომელშიც შესანიშნავად არის შერწეპული საერო და სასულიერო ძალაუფლება. მწიგნობართუხუცესი სამეფო კანცელარიის ხელმძღვანელი იყო, “ეაზირთა ეოეელთა უპირეელესი” და სხეა უხუცესებზე მაღლა მდგომი. “ეეელა საურაეი უიშისოდ არ იქნების,” იგი ითელებოდა მეფის პირეულ მრწეველად და თანაშემწედ – “თანა განკაფულია ეოეელთა გზათა და საქმეთა და ღუაწლთა” მეფისათა. მას ემორჩილებოდა მართლმსაჯულება, მშეიდობის ღრის იგი განკარგავდა ჯარისა და სამხედრო საქმეებს. მის კომპეტენციაში შედიოდა ეელესია - მონასტრებზე ზრუნეა (და შესაძლოა, დავით აღმაშენებლის მიერ მწიგნობართუხუცესზე დაეისრებული მოვადეობა ესრუნა შიომღვიმის მონასტერზე, ეეელა სამეფო მონასტერს ეებოდა¹⁴). ამაეე ღრის, მწიგნობართუხუცესი ღიდი

¹⁰ მ. ბულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის “ხარების”... გვ. 19-21.

¹¹ ბ.ლომინაძე, ქართული ეეოდაღური ურთიერთობის ისტორიიდან. სენიორიები, I, 1966, გვ. 162-163.

¹² მეფისა წა დავით აღმაშენებლის ანდერძი, შიომღვიმისდა მიცემული...

¹³ როგორც გვინეენა მოხატულობის ტექნიკურმა კელეეამ (ნ.ეუმრაშვილი), მხატერობაში ძეირადღირებულ მიწერაღურ საღებაეებთან ერთად გამოეენებული იყო ოქრო, რომელიც ქართულ მხატერობაში უმაგალითო სიუხითა და ეყნის სისქით გამოიორნეეა.

¹⁴ თ. ეორდანია, ისტორიული საბუთები შიომღვიმის მონასტრისა და “იეგლი” ეასნის ქვბთა, თბ., 1896, გვ. 15-19; ბ. ღომინაძე, შიომღვიმე, თბ., 1953; ნ. ბერძენიშვილი, სავაზირო ეეოდაღურ საქართეველოში. საქართეველოს ისტორიის საკითხები, III, თბ., 1966, გვ. 12-13; მ.ლორთქიფანიძე, XI-XIII საუკუნის დასაწყისის საქართეველოს ისტორია, თბ., 1974, 148-150.

საეკლესიო პირი, ეპისკოპოსი და ბერი იყო. თამარის მმართველობისას ეს სახელო სამეფო ოჯახის უერთგულეს პიროვნებას, გიორგი III-ის აღზრდილს, ანტონი გლონისთავეისძეს ეკავა (1190-1205წწ.), რომელიც ეიდრე ამ სახელოს დაიჭერდა გარეჯის საეპარქიოში იყო ბერად შემდგარი. "თამარ ევედრებოდას ღმერთსა და ივონებდა, თუ ვის მიაწდოს დაეთო და სპა თვისი და განსაგებელი სახლისა თვისისა... და მოიყვანა ანტონი გლონისთავეისძე გარეჯით /გაზრდილიყო მამისა მათისა/ ნამდვილი კაცი ღირსი ქებისა... პატრონის ერთგული უსომოდ".³³

ცხადია, მოხატულობის დღეუანდელი მდგომარეობა არ იძლევა რაიმეს დაბეჭდვით მტკიცების საშუალებას, მაგრამ ხომ არ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თამარის მწიგნობართუხუცესმა და ჰეონდიდელმა თავეის ძველ სამეოფელში და იმჟამინდელ საურაეში, უფლისწულის გამეფების აღსანიშნავად, "ნათლისმცემლის" მონასტრის მთავარი ტაძარი მოართვევინა მოხატულობით, რომლის პროგრამაც დამკვეთის მიერ ან მისი უშუალო მონაწილეობით იქნებოდა შედგენილი?³⁴

ისტორიულ პირთა გამოსახულებების განხილვამ, ემედოვნებ, ნათლად დაგვანახა, რომ "ნათლისმცემლის" მოხატულობა ქვეყნისა და სამეფო კარისათვის უაღრესად ღირსშესანიშნავ ისტორიულ მოვლენას მიეძღვნა და განურჩევლად იმისა, თუ ვინ იყო მისი უშუალო კტიტორი, ძალზე მნიშვნელოვან, მაღალი რანგის დაკვეთას წარმოადგენდა. შესაბამისად, მისი მნიშვნელობა სცილდება ღოკალურ სამონასტრო ფარგლებს და სოგადქართულ ღირებულებას იძენს".

"ნათლისმცემლის" საკტიტორო სცენის სუსტი ანალოგი თავეისი შემადგენლობითა თუ კომპოზიციური წყობით ნემთვის უცნობია. პარალელად შეიძლება მივიჩნიოთ სერბული დინასტიური პორტრეტები, ე.წ. "მორიზონტალური დინასტიური ხეები", რომელთაც ნემანისების დინასტიის მამამთავრის სიმეონ ნემანიას და მთელი დინასტიის წმინდა წარმომადგენლის თეორია დაედო საფუძვლად³⁵. სტუდენიკას (1208-1209წწ.) ღმრთისმშობლის ეკლესიის, მიღეშეას ამადლების ეკლესიის (1228წ.), სომხანის წმ. სამების ეკლესიის (1236-1268წწ.), რასას წმ. გიორგის ბურჯების დრაგუტინის კაქელის (1282-1283წწ.) და ა.შ. და ა.შ. მოხატულობებში წარმოდგენილია ნემანისების გვარის მრავალფიგურიანი დინასტიური პორტრეტები, რომელთაგან სოგში წინაპრები, როგორც წმინდანები, შუამდგომლობენ ხელისუფალთ მაცხოვრის წინაშე; სოგჯერ მათ მეოხად ღმრთისმშობელია გამოსახული, არის მეფეთკურთხევის სცენებიც. მაგრამ ეს მსგავსება მხოლოდ ფორმისეული და ფორმალურია, რადგან სამეფო ხელისუფლებასა და მეფეთა გამოსახულებებსაც საქართველოსა და სერბულ სამეფოში სრულიად განსხვავებული რამ აპირობებს. ძალაუფლების მოპოვების შემდეგ ნემანისები თავეისი გვარის, დინასტიის ღვთიურ წარმომადგენლობას ამტკიცებდნენ. "ნათლისმცემლის" პორტრეტებში კი არა გვარის ღვთიუკურთხეულობა,

³³ ისტორიანი და ასმანი შარავანდელთანი, გვ. 32-33.

³⁴ ქოლავირის ტაძრის მოხატულობაში გამოსახული საკტიტორო პორტრეტის ერთ-ერთი ფიგურა, რომელიც წარწერაში მწიგნობართუხუცესად იწოდება. ზ. სხირტლაძეს ანტონი გლონისთავეისძესთან აქავს გათვითვალისწინებული - იხ. ზ. სხირტლაძე, ისტორიულ პირთა პორტრეტები გარეჯის მრავალმთის ქოლავირის ...

³⁵ გამომდინარე აქედან, არ შემიძლია არ შევეპასუხო ბრიტანულ მკვლევარს ეისტმონდს, რომელიც ნათლისმცემლის მოხატულობას ბერების მიერ, მხოლოდ ბერათავეის შექმნილ მხატვრობად იხსენიებს და თამარის პატრონავეით შექმნილ მოხატულობათა შორის კვლავზე ნაკლებად პოლიტიკური ელფერის მქონედ მიიჩნევს. "I would argue that Bagrationis played little or no part in the design of the paintings. This was organized by and for the monks of the monastery. I have characterized Natlismcemeli as a nonroyal, a non-court produced image. The image of Tamar at Natlismcemeli is much less overtly political than image in any of the churches that preceded or followed it." იხ. Entony Eastmond, Royal Imagery, გვ. 140-141.

³⁶ В. Дяченко, Византизмкие фрески, М., 2000.

არამედ კონკრეტულ პირთა მეფობის კანონიერება იყო მტკიცებული. ამდენად კი, "ნათლისმცემლის" მოხატულობაში სხვაგვარ მოუღწეხასთან გვაქვს საქმე.

მეფეთა სცენა, იდეური და მხატვრული ერთიანობისას, მაინც ცალკეული ჯგუფებისაგან არის შედგენილი (ამ შთაბეჭდილებას დიდწილად ტაძრის სიერცის არქიტექტურული დანაწევრებაც უწყობს ხელს). რომელიც ცალკეული რელიქების სახით თავად გარეჯის მოხატულობებშივე გვხვდება. ასე, მაგალითად, თავისი მრავალფეროვნებით სცენა ქოლავირის ისტორიულ პორტრეტებს ეხმიანება, მნიშვნელობის მიხედვით ქტიტორთა ჯგუფების დიფერენცირების პრინციპით "უდაბნოს" მონასტრის მთავარი ტაძრის საქტიტორო სცენას, მკოხებითი კომპოზიციით კი ხარების ეკლესიის ჩრდილოეთ ეკლესიულ წარმოდგენილ გამოსახულებებს. შესაძლოა, ცალკეული კომპოზიციების შექმნისას გარეჯელი ოსტატები გარკვეული ნიმუშებითაც სარგებლობდნენ, მაგრამ მთლიანობაში მეფეთა სცენა, თავისი იდეური და კომპოზიციური გადაწყვეტით გარეჯის მხატვრული სკოლის ქმნილება რომ არის, უეჭველი ჩანს.

გარეჯის მოხატულობებში შემორჩენილ საქტიტორო სცენათა სრულიად ორიგინალური, თავისებური და ზოგ შემთხვევაში უანალოგო გადაწყვეტა მაფიქრებინებს, რომ გარეჯელი ოსტატები ისტორიულ პორტრეტებს ადგილობრივ ტრადიციასა და გამოცდილებაზე დაყრდნობით ქმნიდნენ. ამ თვალსაზრისით ისტორიული პორტრეტი ადგილობრივი მხატვრული სკოლის ისეთივე მახასიათებლად შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც ორიგინალური იკონოგრაფიული თემები და ციკლები. მოხატულობათა კოლორიტი თუ დეკორატიული სისტემა. ამასთან დაკავშირებით იბადება კითხვა – რამ განაპირობა ესოდენ მრავალრიცხოვანი თუ მრავალფეროვანი ისტორიული პორტრეტების შექმნა სწორედ გარეჯში? უპირველეს მიზეზად შესაძლებელია მონასტრების სტატუსი დაეახსენაოთ. ცხადია, საქართველოს მეფეები თავიანთი საეანუების აღმშენებლობასა და გამშვენებაზე დიდად ზრუნავდნენ და მდიდარ შემოწირულობებსაც არ იშურებდნენ, მაგრამ მთავარი მიზეზი ყოფილობ, მაინც სხვა იყო, ის – რაც არ გაიზომება მატერიალური, ხელშესახები საზომით. გარეჯის უდაბნოები ღმრთის მადლით ცხებული მონასტრები იყო და ამ ღმრთისაგან დაუნჯებულ უდიდეს სულიერ ძალას დღესაც შეიგრძნობს მონასტრებში ჩასული მომლოცველიც და უბრალო მოგზაურიც. მართლაც, შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ წმ. ასურელ მამათა მიერ დაარსებულ მონასტერთა შორის არც ერთი არ გაზრდილა, გაფართოვებულა და განშტოვებულა ისე, როგორც წმ. დავითის მიერ დაფუძნებული უდაბნო. ალბათ, სწორედ ეს სულიერი ძალმოსილება იწიდავდა საუკუნეების მანძილზე აქ ერისკაცთ, კახეთის დიდებულებსაც და საქართველოს ძღუეამოსილ მეფეებსაც.

ამგვარად, "ნათლისმცემლის" მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში წარმოდგენილმა პორტრეტებმა თავისთავადი უნიკალურობის გარდა, კიდევ ერთი კუთხით წარმოაჩინეს ზოგადად შუა საუკუნეების ქართული ისტორიული პორტრეტის თვითმყოფადი, ბიზანტიური ანალოგებისაგან სრულიად განსხვავებული ხასიათი. ეს ფორმისმიერი თუ შინაარსობრივი სხვაობა მონარქიის ინსტიტუტისადმი არაერთგვაროვან დამოკიდებულებას ემყარება. ბიზანტიური მონარქია არ იცნობდა მემკვიდრეობითობას, როგორც საეკლესიო პირობას. იმპერია განადიდებდა სამეფო ხელისუფლებას როგორც ასეთს და არა რომელიმე კონკრეტულ იმპერატორსა თუ სამეფო გვარს³. ამიტომაც "ნათლისმცემლის" ტიპის დინასტიური პორტრეტის არსებობა ბიზანტიურ სინამდვილეში წარმოდგენილიც კია. საქართველოში

³ 3. Удалыцова, Византийская культура, М., 1988; А. Каждан, Византийская культура, М., 1968, გვ. 84-85.

კი ღმრთიერებად და განდიდებული სწორედ კონკრეტული დინასტია, ბაგრატიონთა საგვარეულო იყო. “ნათლისმცემლის” მოხატულობის მეფეთა რიგი ამგვარი დამოკიდებულების მხატვრული ფორმით გადმოცემის საუკეთესო ნიმუშია. საქტიტორო სცენა შესანიშნავად ასახავს იმ სახოტბო განწყობას, რომელიც სამეფო ოჯახისა და მეტადრე დედოფლის მიმართ ელინდება იმ ხანის საერო პოეზიასა თუ ისტორიულ ლიტერატურაში. მოხატულობა თითქოს ციტირებს კიდევ “ქართლის ცხოვრებას” – “თამარ, დაეთა და ძე მათი გიორგი, მადიდებელნი და მასახელებელნი ყოვლისა ულუმპიანობისა და შარაევანდთ-მკერობელობისა გუარფესუობისანი და რომელთათჳს მოქალაქობის მოქმედნი”⁶⁵. სამეფო რიგი თითქოს ხოტბაა ღმრთიერი წარმოშობის საგვარეულოსი, ნაყოფისა “ხისგან დაეთიანთაგან და ხუასროანიანთაგან და პანკრატონიანთა”⁶⁶, რომელთაგან ერთი “მესიის მახვილი” იყო, მეორე კი განღმრთობილი და “სამებისაგან ოთხად თანააღზეუებული”. სამეფო რიგი ხოტბაა გეარისა, რომლის მესიანისტური მოწოდებისა თავად ამ გეარის წარმოადგენდესაც სწამდათ და რომელიც დღემდე ქართული სახელმწიფოებრიობის სიმბოლოდ რჩება.

ტაძრის სიერცეში, რომელიც ღუთის მიერ შექმნილი სამეაროს, ერთიანი კოსმოსის სიმბოლოა, მათ თავისი, საერთო იერარქიას დაქვემდებარებული ადგილი აქვთ – იატაკიდან ოღნაჲ მადლა, წმინდანთა ფიგურებზე ოღნაჲ ქვემოთ, წარმომადგენლობითა და მირონცხებულობით, მოკედაეთა შორის უფალთან ყველაზე მეტად დაახლოვებულნი. ბაგრატიონები თითქოს ამქვეყნიურის ნაწილიც არიან, მრუელთან ერთიან სიერცეში ყოფნით და მიღმურსაც ნაზიარებნიც.

მაგრამ განდიდებისა და ხოტბის ამ მაკორული განწყობისას მოხატულობაში ნნდება თავად თამარისეული უკიდურესი მორნილება, თაემდაბლობაცა და შენანებაც, რაც პროგრამაში განკითხვისა და მოწამეობის თემების განსაკუთრებული ელერადობით არის გამოხატული.

როგორც ცნობილია, კელესიის სიერცეში საკურთხეველი სამოთხეს განასახიერებს, დასაელეთი კედელი კი ჯოჯოხეთთან არის გაიგივებული. ამგვარ სიმბოლიკას სრულად ესატყვისებოდა თამარის ხანის ქართუელთა გეოგრაფიული წარმოდგენებიც, რომელთათჳსაც აღმოსაელეთი – ედემი და დასაელეთი – ღადირი, ანუ ქალესი, სრულიად კონკრეტულ გეოგრაფიულ პუნქტებს წარმოადგენდა. პირველი ტიგროსსა და ეფურატს შორის მოქცეული ქვეყანა იყო, ქალესი კი პიბრალტარის სრუტესთან მდებარე ქალაქი⁶⁷.

ამდენად, საიმდროოდ დამკვიდრებული წარმოდგენების შესაბამისად, მრდილოეთ კედელზე გამოსახული, უკვე გარდაცვლილი მეფეები ჯოჯოხეთსა და სამოთხეს შორის დგანან, პირით სამოთხისაკენ. თამარი და მისი ოჯახი კი თითქოს ჯერ კიდევ ამქვეყნიური ქალესიდან მიმართავენ უფალს. ისინი ბიზანტიელი იმპერატორების დარად, საიდანაც მიღმური სიმაღლეებიდან კი არ გადმოსცქერიან თავის ხალხს⁶⁸, არამედ თავის წინაპრებთან ერთად, წმინდა მოწამეების გვერდიგვერდ, ტაძარში მიმდინარე ღმრთისმსახურებაში მონაწილე ბერებსა და მრუელთან, ჩვენთან ერთად შესთხოვენ უფალს განკითხვის დღის ეამს სამუდამო სასუფეველის დამკვიდრებასა და ცოდვათა საბოლოო მიტევებას.

“ნათლისმცემლის” მონასტრის მთავარი ტაძრის სამეფო რიგის პორტრეტები და, ალბათ, მთლიანად მოხატულობაც, სულიერისა და მსოფლიურის დროისათვის

⁶⁵ ისტორიანი და აზმანი შარაევანდუთანი, გვ. 65.

⁶⁶ ისტორიანი და აზმანი შარაევანდუთანი, გვ. 363; სუმბატ დაეთიის ძე. ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონიანთა.

⁶⁷ აღ. თვარაძე, საქართველო და კავკასია ევროპულ წყაროებში, თბ., 2004, გვ. 52.

⁶⁸ Г. Авиценганин, Светский портрет... გვ. 66-71.

დამახასიათებელი, დაახლოებების საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს (ამ დროისათვის ხომ ისტორიულადაც დასტურდება ეკლესიისა და სახელმწიფოს სიახლოვე¹⁰⁴). დარბაზის უსარმაზარი, ხალვათი სიურცე, მრავალრიცხოვანი ორნამენტული მოტივი, რომელსაც კედლის საკმაოდ დიდი მონაკეულები აქვს დაამოზიდლი, ამ ორნამენტის ტიპი, მრავალფეროვანი, ნათელი პალიტრა სამეფო დარბაზთა მორთულობასთან ბალებს ასოციაციას¹⁰⁵. და ცხადია, ამ შთაბეჭდილებას დიდწილად განაპირობებს ისტორიულ პერსონაჟთა სიმრავლეც და ის ისტორიული “თხრობითობაც”, რომელიც, ამ კრთი შეხედვით, ტრადიციულ პორტრეტულ გამოსახულებებს ახასიათებს.

“ნათლისმცემლის” მოხატულობა თამარის ხანის ძეგლთა შორის, შესაძლოა ყველაზე მკაფიოდ ავლენს სამეფოსკარო ხელოვნებისა თუ გემოვნების დროისმიერ ნიშნებს, რომლებიც იმაედროულად მონასტერთა პატრონაჟის სრულიად კონკრეტულ საკითხთა კონტექსტშიც უნდა იყოს განხილული. მაგრამ, ცხადია, ამ ხანის მოხატულობებში მსოფლიურის, ე.წ. საეროს გაელენებზე საუბრისას (ეს ტენდენციები შეინიშნება დეკორაციულობის ზრდაშიც, სტილის რიგ ნიშნებშიც¹⁰⁶) ნაგულისხმევია ქრისტიანული შინაარსისა და მრწამსის მქონე ხელოვნების წიადში მხოლოდ ცალკეული საერო ელემენტების განენა. უპირველეს ყოელისა უნდა აღინიშნოს, რომ შუა საუკუნეების საქართველო, მეტადრე კი დავითისა და თამარის საქართველო, მძლავრ ქრისტიანულ სახელმწიფოს წარმოადგენდა, რომელშიც განუყოფლად თანაარსებობდა საერო პოლიტიკა და რელიგია¹⁰⁷. ეს განუყოფელი ერთიანობა ნათლად აისახა იმ ხანის ქართველთა მსოფლმხედველობაში, მათ კულტურაში. ამ მთლიანობის დასტურია თამარის ხანის საერო ლიტერატურაც, რომელიც ქრისტიანული მსოფლმხედველობითაა განმსჭვალული¹⁰⁸, საეკლესიო მხატვრობაც, რომლის ღრმად რელიგიური შინაარსის პროგრამებში, ერთი შეხედვით შეუარეით, მაგრამ ამავე დროს საკმაოდ ძლიერად, აირეკლა იმ ხანის საქართველოს ისტორია. თამარის ხანის მოხატულობათა შორის ამ ერთობის შესანიშნავი ნიმუშია “ნათლისმცემლის” მონასტრის წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის სახელობის ტაძრის მოხატულობაც.

¹⁰⁴ მ. თარხნიშვილი, დამოკიდებულება ეკლესიასა და სახელმწიფოს შორის საქართველოს სამეფოში. წერილები, თბ., 1994.

¹⁰⁵ ამის შესახებ ჯერ კიდევ ა. ეოლსკაია წერდა ნაშრომში Живописная школа пещерных монастырей Давид Гареджи. გვ. 403.

¹⁰⁶ Е. Привалова, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков. Ars Georgica, 10 -AA, თბ., 1991, გვ. 148.

¹⁰⁷ იე. ჯაფარიშვილი, სახელმწიფო სამართალი, თხზულებები, VI, გვ. 276-277; მ. თარხნიშვილი, დამოკიდებულება ეკლესიასა და სახელმწიფოს შორის...

¹⁰⁸ ე. ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის ღმრთისმეტყველება, პარიზი, 1963.

Resume

Marina Bulia

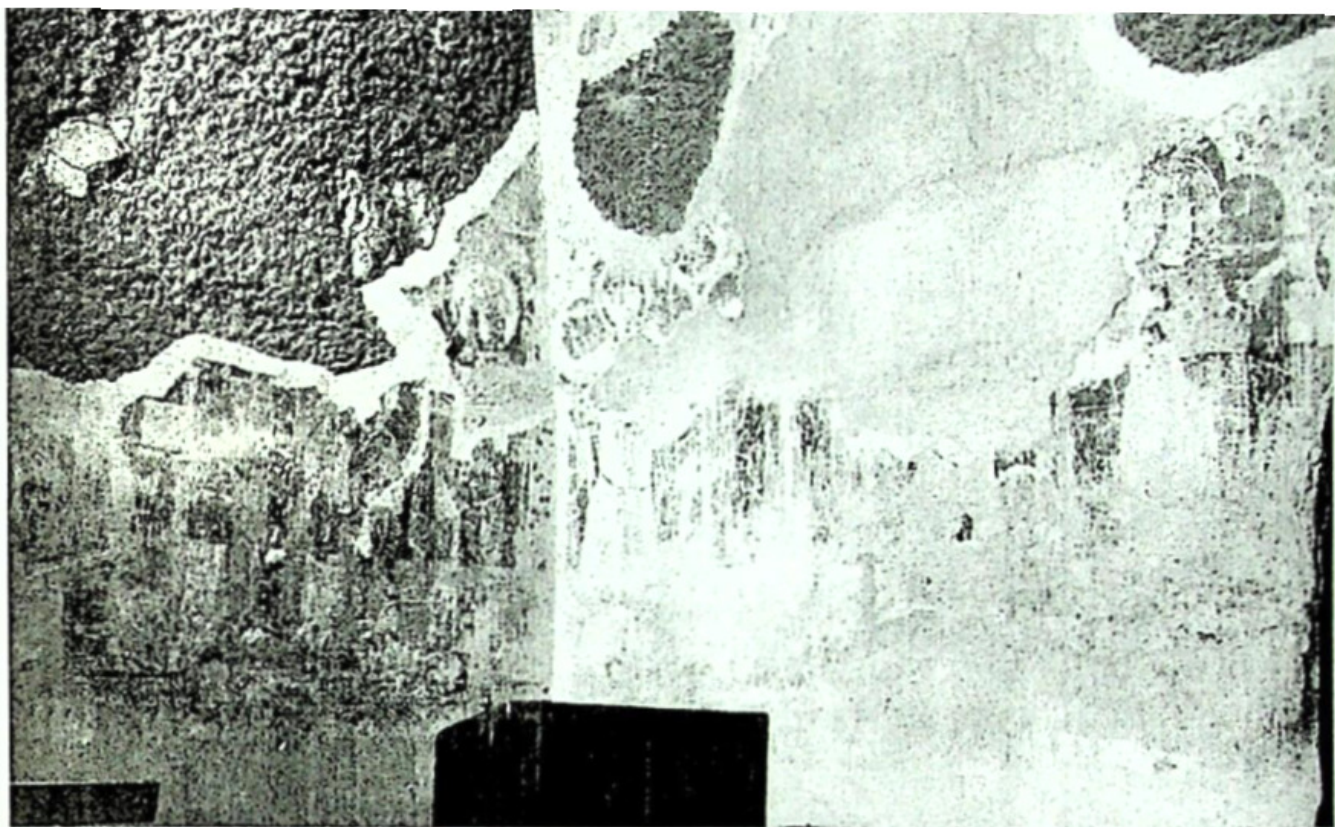
Donor Portraits in the Main Church of the “Natlismtsemeli” Monastery in David-Gareji

Due to the great number and significance of the depicted historical persons, donor scene in the main church of the “Natlismtsemeli” monastery is definitely distinguished among the donor portraits preserved in the medieval Georgian art.

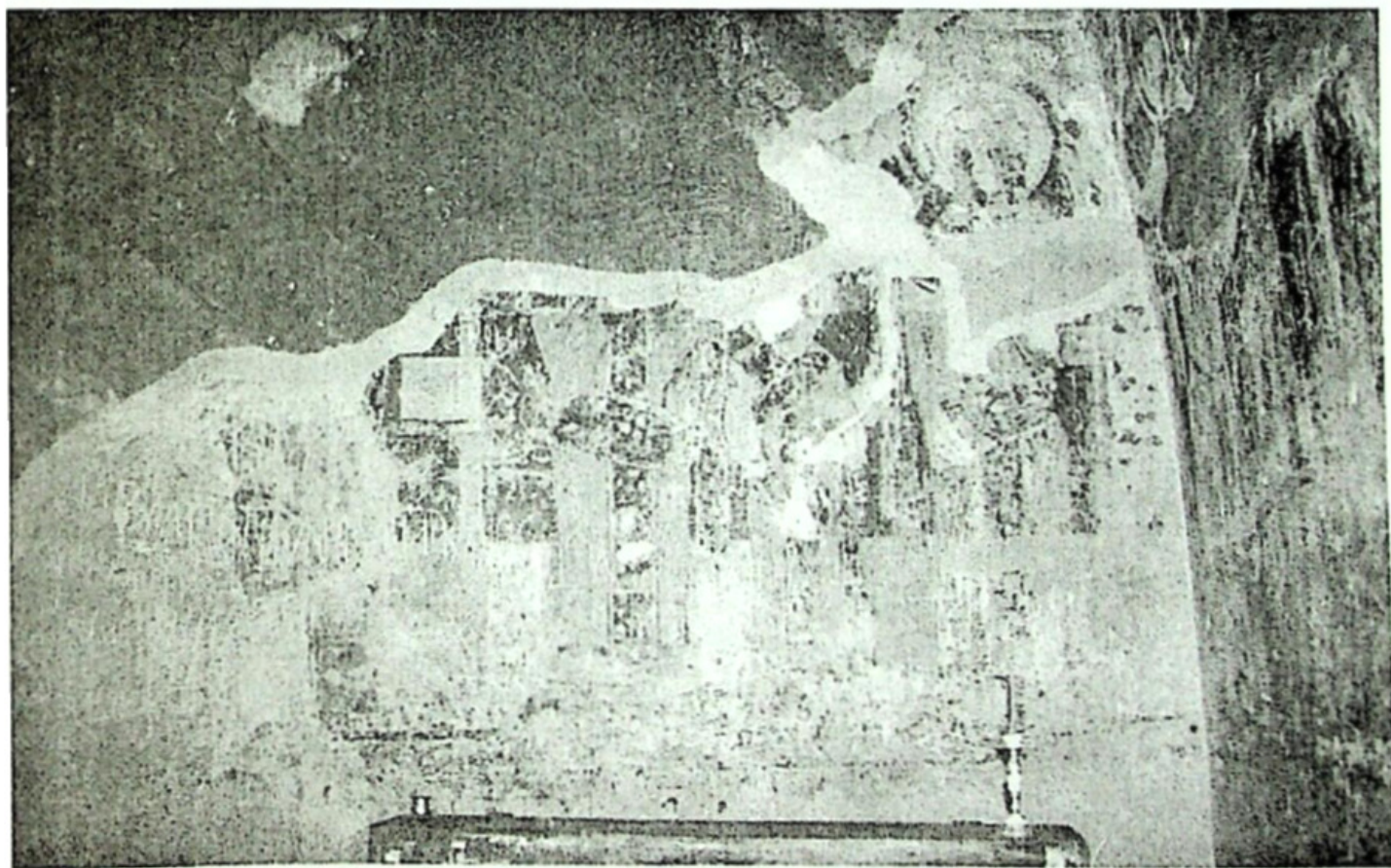
The donor scene comprises images of the seven kings of the United Georgian kingdom, of the Saint and of the immediate donor of the murals. Based on the explanatory inscriptions (either preserved in the archival materials, or in situ), undoubtedly identified were images of David the Builder, Demetre I, George III, King Tamar, David Soslan and their little son Lasha George.

Based on the verification of peculiarities of separate images and contemporary historic realities, new identification of the first figure in the row is provided; this person is identified as king Bagrat III; coronation of Lash George – is determined as the reason of repainting the church and the subject of the donor scene (the same is confirmed by the archival evidences); date of execution of the murals is précised to 1205-1206; personality of the immediate donor, of the Saint and sequence of historical persons is interpreted anew as: St. David Garejeli, Antoni Glonistavidze (?), Chancellor of King Tamar and Archbishop of Chkondidi. Comparison of various images of King Tamar and members of her family (Vardzia, Betania, Kintsvisi, Bertubani) had revealed acuteness of such issues as legitimacy of possessing the throne and inheritance, during the reign of King Tamar.

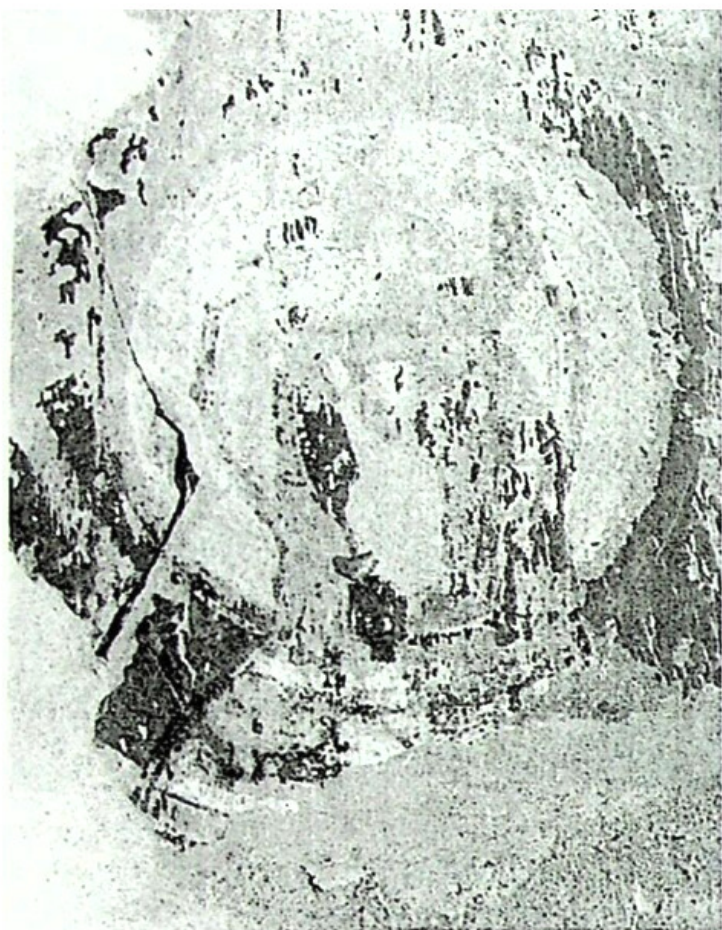
Absolutely original, one can even say, unique solution of the donor scene in “Natlismtsemeli” church, peculiarities of other donor portraits preserved in Gareji mural decorations, leave no doubt that historical portraiture can be considered equally characteristic of the Gareji artistic school, as local iconographic themes, general colouristic arrangement of the murals, etc.



სურ. 1. გარეჯის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტერი. წმ. იოანე
ნათლისმცემლის შობის ტაძარი. ჩრდილო-დასავლეთი კუთხის
მოხატულობა. ფოტო ნ. კუპრაშვილისა



სურ. 2. გარეჯის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტერი. წმ. იოანე
ნათლისმცემლის შობის ტაძარი. დასავლეთი კედლის მოხატულობა.
თამარ მეფისა და მისი ოჯახის პორტრეტი. ფოტო ნ. კუპრაშვილისა



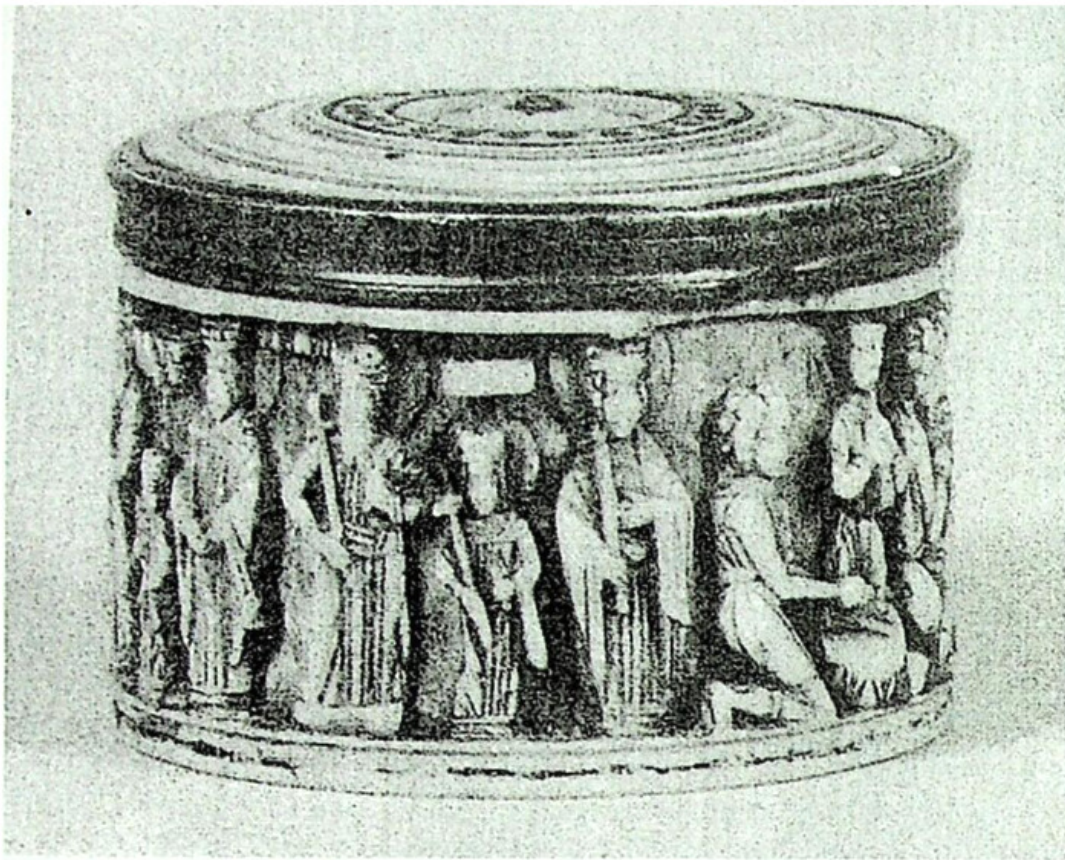
სურ. 3. გარეჯის წმ. იოანე
ნათლისმცემლის მონასტერი. წმ.
იოანე ნათლისმცემლის შობის ტაძარი.
თამარ მეფის პორტრეტი. ფოტო ნ.
კუპრაშვილისა



სურ. 4. გარეჯის წმ. იოანე ნათლისმცემლის
მონასტერი. წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის
ტაძარი. გიორგი ღაშას პორტრეტი. ფოტო ნ.
კუპრაშვილისა



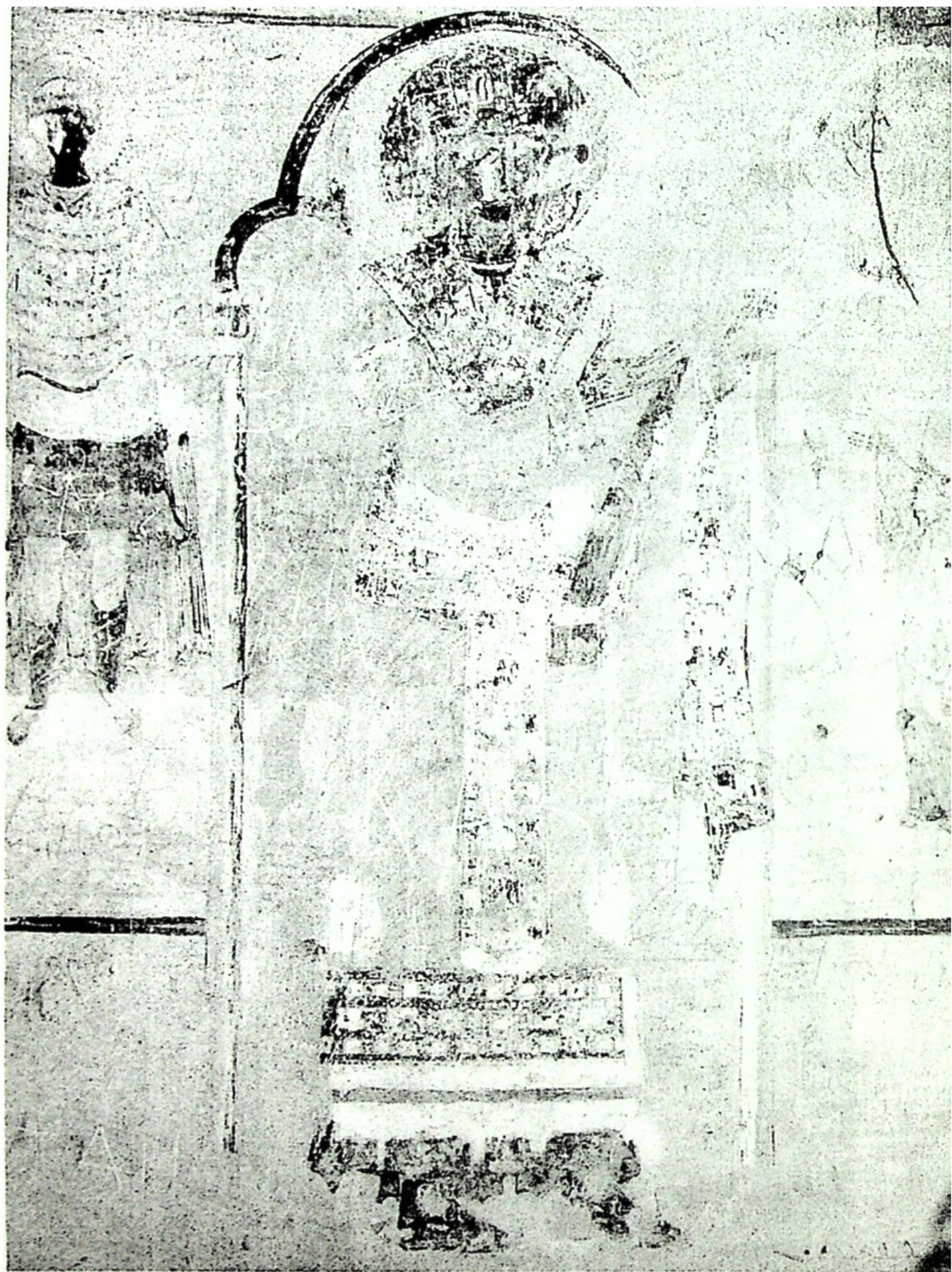
სურ. 5. ბიზანტიის იმპერატორ მანუელ II პალეოლოგოსი და მისი ოჯახის პორტრეტი, XV ს-ის I მეოთხედი. პარიზის A-53 კოდექსი.



სურ. 6, 7. სპილოს ძეგლის პიქსიდა Dumbarton Oaks-ის კოლექციიდან. ბიზანტიის იმპერატორები იოანე VII პალეოლოგოსი და მანუელ II პალეოლოგოსი ოჯახებით, XIV ს-ის დასასრული–XV ს-ის დასაწყისი



სურ. 8. გარეჯის წმ. იოანე ნათლისმცემლის მონასტერი.
წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობის ტაძარი. მოხატულობის
დამკვეთის პორტრეტი. ფოტო ნ. კუპრაშვილისა



სურ. 9. გარეჯის „უდაბნოს“ მონასტერი. ხარების ეკლესიის მოხატულობა.
დემეტრე II თავდადებულის პორტრეტი

**ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში
("მოციქულთა ზიარების" გამოსახულება ყინცვისისა და ახტალის ტაძართა
მოხატულობებში)**

ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებლის, აკადემიკოს გიორგი ნუბინაშვილის სამეცნიერო მოღვაწეობის ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება ქართული ხელოვნების ეროვნულ თავისებურებათა გამოვლენა, აღწერა, დადგენა და შეფასება იყო. ეს საკითხი ლაიტმოტივად გახლეწ მის მიერ დაარსებული სამეცნიერო სკოლის წარმომადგენელთა შრომებსაც. მართლაც, მხელად თუ ენახათ გამოკვლევა არა მხოლოდ ქრისტიანული, არამედ წინაქრისტიანული და თუნდაც ახალი დროის ქართული ხელოვნების შესახებ, რომელშიც ხსენებული ასპექტი არ იქნის განხილული და სათანადოდ შეფასებული. რა თქმა უნდა, ამგვარი მიდგომა სრულებითაც არ გულისხმობს ნაწარმოების ხაერითო ქრისტიანული საფუძელის იგნორირებას ან დაუფასებლობას¹.

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე და მერეც, როცა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასა და ხელოვნებას ძირითადად განიხილავდნენ როგორც "ბიზანტიურს", ან როგორც "სომხურს", გ. ნუბინაშვილისა და მის მიმდევართა პოზიცია სრულიად გამართლებული იყო, დაუპყვიდრა რა კიდევ ქართველ ერს თავისი ადგილი მხოლოდო ხელოვნების ისტორიაში².

¹ გ. ნუბინაშვილისა და მისი მიმდევრების უდიდესი ღვაწლსა და მსახურება ნუქი ერის წინაშე სწორედ ის არის, რომ, ერთი მხრივ, მათი მოღვაწეობით ქრისტიანული კულტურის ნაწარმოებები ათესიტურ საბჭოეთში ფისიკურად გადარსა, ხოლო, მეორე მხრივ, მათ ნაწარმოებში ისინი, "ძგლებად" "შენიღ-ბული", სწორედ ქრისტიანობელი რწმენის პოზიციიდან განიხილებოდა და ნუქი ცნობიერების გა-იღწერების განუყოფელი ნაწილი გახდა. მ. დიდებულისე, ქრისტიანობა და ქართული ხელოვნე-ბათმცოდნეობა, ერებელში "ქრისტიანობის 20 საუკუნე საქართველოში", თბ., 2004; გვ. 137-149.

² როგორც აღენიშნეთ, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების საეკიფიკა და თავისებურებანი ბიზანტიისა თუ სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებასთან მიმართებაში ქართულ მეცნიერთა თითქმის უკლებლივ ყველა გამოკვლევაში არის განხილული. სოგიერთი სამეცნიერო ნაწარმოი უწველოდ ამ საკითხს ეხება. დაეახსებებთ მხოლოდ რამდენიმეს: Г. Чубинашвили, К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, Вопросы истории искусства, т.1, Тб., 1970, sv. 289-302; В. Бериш, Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры, Тб., 1976; R. Mepisashvili, "Über einige kompositionelle Besonderheiten von Kreuzkuppelkirchen Georgiens des XI Jahrhunderts. L'Arte georgienne dal IX- al XIV seculo. Atti del Terzo Simposio internazionale sull'arte georgiana, vol. I, Galatina, 1986;

Г. Алибегашвили, Византия, Христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении. II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978;

Е. Привалова, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков.. ქართული ხე-ლოვნება, 10-А, თბ., 1991, გვ. 143-158; Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии (фигурные рельефы V-XI веков), Москва, 1977; Л. Хуцишадзе, Грузинские эмалы, Тб. 1981;

დ. თუმანიშვილი, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ეროვნული ერთიანობის შესა-ხებ. წეროლები, ნარკვევები, თბ., 2001;

დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო, იქვე, გვ. 82-90. D. Khoshitaria, Byzantine Masonry Technique and Georgian Architecture. XX^e Congrès international des Études byz-antines. Pré-actes, vol. III: communications libres, Paris, 2001.

წინამდებარე ნარკვევში წარმოდგენილი დებულებები იმდენად ცნობილი ჰეგემონიზმებია, რომ ბანალურ ტრადიციულად აღიქმება და ძალზე სამწუხაროა, რომ მეცნიერებისა და კულტუროლოგიის განვითარების ამ ეტაპზე კელაე საჭიროა ხდება ამ საკითხებზე მსჯელობა. მართლაც, ბოლო დროს სწორედ წყნში ხშირად გამოითქმის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ქრისტიანული ხელოვნების "ეროვნულობაზე" საუბარი არაკორექტულია, რომ ქრისტიანობის "სე-ეროვნული, უნივერსალური არსი არ იძლევა რაიმე ნიადაგს ამგვარი განხილვისათვის, რომ "ეკლესიოლოგიური აზრით (რადგან ქრისტიანული ხელოვნება ეკლესიურია) არსებობს ბიზანტიური ხელოვნება საქართველოში, სომხეთში, რუსეთში, სერბეთში... და არა "ქართული ქრისტიანული არქიტექტურა", "სომხური ქრისტიანული არქიტექტურა"... რადგან ასეთი ცნება წინააღმდეგობრივია, რამდენადაც "ქრისტიანული არქიტექტურის" დასაბამი არ არის არც საქართველოში, არც სომხეთში, არც სხვა რომელიმე ეთნოსში, არამედ ბიზანტიაში. არსებობს ბიზანტიური არქიტექტურა და მისი მყოფობა საქართველოში, სომხეთში...". ცოტა ხნის წინ საქართველოში (sic!) გამოიცა ბერძნულ საეკლესიო საგალობელთა კასეტა, რომლის ყდაზე გამოსახულია მცხეთის წმ. ჯერის ტაძარი, მითითებულია მისი აგების თარიღი და ხაზგასმულად განმარტებულია, რომ ეს არის "ბიზანტიური (sic!) ხუროთმოძღვრების ნაწარმოები". ამ განმარტების "კონცეპტუალური" აზრი სრულიად ნათელია და ეხმიანება ზემოთხსენებულ პოზიციას. თუმცა მისი მომხრეები ეტყობა ვერ ხედავიან, რომ ნაწარმოები ერთი ეროვნული კონტექსტიდან უბრალოდ სხვა ეროვნულ კონტექსტში გადააქეთ და არა სე-ეროვნულში.

რამდენად გამართლებულია ამგვარი შეხედულება ქრისტიანული ხელოვნების "არა-ეროვნული" ბუნების თაობაზე? ეს კი არა, ხშირად ისმის კითხვა: რამდენად მართლებულია საერთოდ ხელოვნების ნაწარმოების (და არა მხოლოდ ქრისტიანულის) ეროვნულობაზე საუბარი?

აუცილებელია, წინასწარ მკაფიოდ განესაზღვროთ განხჯის საზღვრები და ის ამოსავალი და წინამძღვრები, რომლებზეც ავაგებთ მსჯელობას.¹ ხელოვნების ნაწარმოების ეროვნულ ხასიათზე საუბარი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კარგა ხანს იყო ტაბუირებული. მართლაც, ფაშისმის შემადრწუნებელი ტრაგედიის პირისპირ ტერმინი "ნაციონალური" საფრთხივლასავეთ მოქმედებდა დასავლეთის მეცნიერებზე, რომლებიც ყოველნაირად გაურბოდნენ მას.² მაგრამ მსოფლიო ხელოვნების ხანგაძლიერი განვითარების ისტორიისთვის ერთი თეაღის გადაელებაც კი გეარწმუნებს, რომ ეროვნული თავისებურებები უთუოდ არსებობს და ნამდვილად

¹ ზ. კიკნაძე, ვინ არის პავლე, ვინ არის აპოლო?, "ლიტერატურული საქართველო", 1996, 14-21 ივნისი, გვ. 4. ეს პოზიცია სოგჯერ უკიდურესამდე მიყვანილი, კომიკურად და სევდიანადაც გამოიყურება "...როცა იმაზე ამახვილებენ ყურადღებას, ესა თუ ის ძეგლი რა ეროვნების ადამიანმა შექმნა და ამას ისტორიული ფაქტები ეწირება, ეს ძალიან დაბალი და მყარალი ნაციონალიზტური პოლიტიკაა, ეს ქართული ფაშისმია!" (ინტერვიუ თ. შირსაშვილთან, გაზეთი "ქრონიკა", №38 2005, 26 სექტემბერი-2 ოქტომბერი, გვ. 32).

² თვით ცნება "ერი" საკმაოდ ბევრ განმარტებას მოითხოვს და ამ ტერმინის გარშემო მრავალი განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. ეს საკითხი, ცხადია, სცდება მოცემული ნარკვევის ფარგლებს, თუმცა მაინც შეიძლება ვთქვათ, რომ ერი არც მხოლოდ ოდენ ბიოლოგიური ცნებაა, არც მხოლოდ "ეთნიკურ სისეფთავეს" გულისხმობს (რაც თითქმის არც არსებობს). ეს უფრო ისტორიული, ნაწილობრივ ტერიტორიალური, მეტადრე კი სულიერ-კულტურული ერთიანობაა, ერთიანი მსოფლგანცდა - "ენა, მამული, სარწმუნოება". ქრისტიანული და, უფრო ფართოდ, საერთოდ ხელოვნების "ეროვნულობასთან" დაკავშირებული საკითხები განხილულია დ. თუმანიშვილის ნარკვევში "ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში", წერილები, ნარკვევები. გვ. 288-292.

³ დ. თუმანიშვილი, შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული.. გვ. 73.

აქტუალურია ხელოვნების ნაწარმოებისათვის. გაეიხსენოთ თუნდაც ის, რომ უცნობი ავტორის ნაწარმოების ატრიბუციის დროს მას ადვილად მიაკუთვნებენ ხოლმე სწორედ რომელიმე ეროვნულ სკოლას. ალბათ, იმის გახსენებაც საკმარისია, რამდენად განსხვავდება ფრანგული გოთიკა ინგლისურისა ან გერმანულისაგან, იტალიური რენესანსის ნაწარმოებები ამავე დროის და ასევე რენესანსული გერმანული ნიმუშებისგან (სურ.1; სურ.2) და სხე. მე-20 საუკუნის ერთი უდიდესი ხელოვნების ისტორიკოსის, პაინრის ფოლფლინის კლასიკური ნაშრომი იტალიური და გერმანული რენესანსის შესახებ ბრწყინვალედ ასვენებს ხელოვნების ნაწარმოებში ეროვნული ნიმუშების არსებობას. "Схемы видения видоизменяются в зависимости от национальности. Существуют итальянский и немецкий способы представления, которые остаются одинаковыми в течении веков. Разумеется, это не постоянные величины в математическом смысле, но установление национального типа фантазии является необходимой вспомогательной конструкцией для историка"⁶.

მაშ რატომ აღიძვრება ეჭვი ხელოვნების ნაწარმოების "ეროვნული" ფორმის არსებობის თაობაზე? თუმცა, იქნებ წინააღმდეგობას სრულებითაც არ აქვს ადგილი და საკმე გვაქვს მხოლოდ მსჯელობის დონეების აღრუებასთან?

ეჭვობა, პრობლემა მართლაც იმაში კი არ მდგომარეობს, არსებობს თუ არა ეროვნული ფორმა ხელოვნებაში, არამედ იმაში, თუ ხელოვნების ნაწარმოების არსებობის (შექმნისა თუ აღქმის) რა მომენტში ელინდება და ცნობიერდება ეს ასპექტი⁷.

მხატვრულ შემოქმედებას განწყობა უდევს საფუძვლად. იგი წინა პერიოდში მსაღდება, და როდესაც იგი გარკვეულია, ცნობიერებაში ერთბაშად იჩენს თავს. ერთბაშად იმიტომ, რომ განწყობა ცნობიერების ფენომენს არ წარმოადგენს. მაშასადამე ცნობიერებაში მას არავითარი წინა საფეხური არ შეიძლება აქონდეს. გახატება ისიც, რომ იგი როგორც რაღაც ზეშთაბეჭება განიცდება, როგორც რაღაც გარედან მოსული... ეველფური ეს უაღრესად უნებურად მნდება"⁸.

მხატვრული ნაწარმოების სხვადასხვა ასპექტთაგან ზოგი საკმაოდ ზუსტ დეფინიციას და კლასიფიკაციას ექვემდებარება, ზოგიც საკმაოდ რთული

⁶ Г. Вельфлин, Искусство Италии и Германии Эпохи Ренессанса, Ленинград, 1934, гл. 279.

⁷ ხელოვნების ნაწარმოები რთული მოვლენაა, მისი მართიე შემადგენელ ნაწილებად დაშლა ძნელია. ასევე ძნელია მკაფიოდ გამოჯენა იმისა, თუ რა იქმნება შემოქმედებით პროცესში ინტელექტურად, გაეცნობიერებლად, ხოლო რა – გააზრებლად და გამოხატულად; ანუ ნაწარმოების რა ასპექტი არის შემოქმედის მიერ შეგნებულად დაქვრებული მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის შედეგი, ხოლო რა – არა. ე. გომბრიხი ასევე კლავს ერთ-ერთი სურათის ანალიზის საფუძველზე ასკენის, რომ თითქმის შეუძლებელია, ეთქვოდეთ ეს კლავს ხატვის დაწვებამდე წინასწარ გაეცნობიერებისა, მაგრამ ფორმებთან თამაშის მისმა სიზმრისეულმა თავისუფლებამ წარმოშვა ეს მიგნება, რომელიც მან სრულყო... ასევე კლავს თვლიდა, რომ ნაწარმოებს უნდა მისცემოდა საშუალება თავისი საკუთარი კანონებით "გასრდილოყო" და რომ მისივე ხელით შექმნილი ფორმები შთააგონებდნენ მის წარმოსახვას". E. Gombrich, Story of Art, London, 1978, gv. 461-62; „Моей рукой полностью управляют далеккие сферы. Разум не участвует в моем творчестве...» Дух природы и дух подсознания стали неотъемлемой частью его [Клее] работ. А. Яффе, Символы в изобразительном искусстве. Человек и его символы, М., 1997, гл. 261. ითვლება, რომ შემოქმედის (მხატვრის) ხშირად ვერც კი ხსნის, რატომ მიმართა ამა თუ იმ ხერხს ან საშუალებას Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество, в сб. Самосознание европейской культуры XX века. Москва, 1991; გვ. 118; კ. გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიზმრები (ტექსტების კრებული), თბ., 1995, გვ. 205; Н. Н. Волков, Цвет в живописи, Москва, 1965, гл. 87. ხელოვნების ნაწარმოები ერთგვარად "ესხვისება", "უეცხოება" თავისივე შემოქმედს და დამოუკიდებლად იწყებს არსებობას. «Истинное произведение искусства возникает тайнственным, загадочным, мистическим образом «из художника». В. Кандинский, О духовном в искусстве, М., 1992 гл. 99.

⁸ დ. უინაიპ, წარმოსახვის ფსიქოლოგია შრომები, ტ. III-IV, თბ., 1964, გვ. 601.

ბუნებისაა, მოუხელთებელი, ბუნდოვანი, უფრო შეიგრძნობა და განიცდება, ვიდრე განისაზღვრება. ასეთია სწორედ ხელოვნების ნაწარმოების ეროვნულობა⁹.

მართლაც, როცა ნეენში საუბარია ხელოვნების ნაწარმოების ამ ასპექტის არ-არსებობაზე და მისი გამოყოფის უმართებულობაზე, იგულისხმება სწორედ ის, რომ შემოქმედებით აქტში იგი არ არის ჩადებული როგორც გაცნობიერებული ამოცანა და მიზანი¹⁰.

შემოქმედებითი აქტის არა-ცნობიერ ბუნებაზე ბევრს საუბრობენ, ადრეც და ახლაც, განსაკუთრებით XX საუკუნის დამდეგიდან მოყოლებული¹¹.

შემოქმედებითი აქტის არა-ცნობიერი ბუნება, მისი ინტუიციურობა, სპონტანურობა XX საუკუნეში განსაკუთრებით ფასეული გახდა. ეს ფორმათქმნადობის განმსაზღვრელი, ძირითადი მახასიათებელი, ფაქტობრივად, სტილისა და კონცეპტუალური მიდგომის ჩიშნად იქნა აღიარებული¹².

ხელოვნების ნაწარმოების "ეროვნულობაც" სწორედ არა-ცნობიერად წარმოიქმნება შემოქმედების პროცესში. მასზე ემსჯელობთ როგორც უკვე დასრულებული ნაწარმოების აღქმისას გამოვლენილ თვისებათა გარკვეულ კომპლექსზე, და არამც და არამც თვით შემოქმედებითი აქტის, ქმნადობის პროცესში გაცნობიერებულ, მიზანდასახულ ამოცანაზე. შემოქმედებითი ფსიქოლოგია თითქმის გამორიცხავს ამგვარ მიზანდასახულობას (გამონაკლისია საბჭოთა კავშირში განცხადებული პრინციპი: "ფორმით ეროვნული, შინაარსით სოციალისტური", რომელიც ორივე კომპონენტში ყალბი იყო). თანაც მსჯელობის საზღვრები ნაწარმოების მხატვრული ფორმის ანალიზის ფარგლებს არ სცილდება.

შემოქმედებითი აქტის დროს ოსტატი უამრავ რასმე ისახავს მიზნად – როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის თვალსაზრისით; თავისი ნაწარმოების თემის შერჩევისას, შესაძლოა, ღრმად პატრიოტული მოტივები ასუღდგმულებდეს, მაგრამ გამოსახულების ეროვნულობა, როგორც მხატვრული ენის ნაციონალური ანბანი,

⁹ კ. გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის ..., გვ. 62-64.

¹⁰ დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში. წერილები, ნარკვები, გვ. 62.

¹¹ ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში მხატვრულ შემოქმედებას "ღვთაებრივ სიშმაგეს" უწოდებდნენ (პლატონი, "იონი"). მეოცე საუკუნეში კი, ფსიქოანალიზის მოძღვრების ხელოვნების სფეროსადმი მიყენებამ არა-ცნობიერის როლი ხელოვნების ნაწარმოების ინტერპრეტაციისა და შეფასებისას კიდევ უფრო გაზარდა, თუმცა ამგვარ მიდგომაში ბევრი რამ არის გადაჭარბებული და გამარტივებული. მხატვრული შემოქმედება გაცილებით უფრო რთული, სათუთი და ღრმა მოვლენაა, ვიდრე მხოლოდ სიზმარსა და ნევროსის შორის არსებული რამ, რომელიც ცნობიერებისა და არა-ცნობიერის შორის კონფლიქტის გამოვლინებაა, როგორც ამას ზ. ფრეიდი (იხ. მაგ., Z. Freud, Leonardo da Vinci. A memory of his childhood, Hudson, 1995) და მისი მიმდევრები თვლიდნენ. მაგრამ თვით შემოქმედებითი აქტის, შემოქმედების პროცესში არა-ცნობიერის აქტიური მონაწილეობა მართლაც უღაო უნდა იყოს.

И. Кант. Критика практического разума, Сочинения в шести томах, Москва, 1964, гл. 333;

კ. გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის ...; В. Полонский, Сознание и творчество, Л., 1934, 7-8; 42; E. Gombrich, Story of Art, Phaidon, 1978, гл. 278-281; Тармо А. Пасто, Заметки о пространственном опыте в искусстве, в сб. Семиотики и искусствоведения, Москва, 1972, гл. 164-173; Л.С. Выготский, Психология искусства, Москва, 1986; დ. უზნაძე, «წარმოსახვის ფსიქოლოგია», შრომები, ტ. III-IV, თბილისი, 1964, გვ. 600; R. Arnheim, Visual thinking, London, 1969, гл. 233). ენგელი ხელოვნებათმცოდნე ალბოი რიგლი თავის სახელგანთქმულ "Kunstwollenunstwollen"-ს სწორედ რომ არა-ცნობიერის სფეროს უკავშირებს. იხ. მაგ., A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, 1893.

¹² E. Gombrich, დასახ. ნაშრ., გვ. 278-281; ი. შპენგლერი "კულტურის მორფოლოგიის" შესაწავლის საგნად იღებს კი არა, სწორედ ფორმებში არაგამიზნული შინაგანი მოცემულობების გამოვლენას სახადა, რომლებიც პრინციპულად "გამოუთქმელია" – გაუცნობიერებელი რიტმი, ტაქტი, კომპოზიციური სტრუქტურა, პლასტიკური ელემენტი და სხვ. С.С. Аверинцев, Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. Древне-русское искусство, Москва, 1975, гл. 381

არა მგონია რომელიმე შემოქმედს ოდესმე გაცნობიერებულ მიზნად დაესახა - მიითუშეტეს, შუა საუკუნეების ოსტატებს როცა ხელოვნების ნაწარმოებს ამა თუ იმ "ეროვნულ" კულტურულ წრისადმი კუთვნილობაზე ემსჯელობთ, არ ეგულისხმობთ მისი შემქმნელი ოსტატის უცდილობელ "ეთნიკურ, სისხლისმიერ" წარმომადელობას. საუბარია გარკვეულ ეროვნულ კულტურულ ტრადიციის წიაღში აღზრდა-ნამოყალიბება-დაოსტატებაზე, ამ ტრადიციის "შესისხლხორცება-გათაფისებაზე", თუმცა, რა თქმა უნდა, კულტურული გენოტიპი, მრავალ თაობათა განცდილ-ნააზრვე-წაროსახულის ერთობლივი ძალა ეროვნულ ნიშნებს მეტი სიმკვეთრითა და გამომსახველობით წარმოაჩენს. "აღქმის ამგვარი ერთიანობა უმრავლესად რომელიმე ეთნოსის საფუძველზე ედგინება, შემდგომ კი, კულტურის მრავალ განშტოებაში განსხვავებული, ისეთ ძალას იკრებს, რომ კულტურას ძირა მოდგმის სრულ განსაყვება-განქარვებამდე ძალუქს თავისად გარდასახოს გენეტიკურად განსხვავებული ადამიანები თუ ადამიანთა ჯგუფები"¹³.

თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არც ლეონარდო და ვინჩის, არც ალბრეხტ დიურერს, არც ფიან ვან ეიქს არ განუწრაზავთ შეგნებულად იტალიური, გერმანული ან ნიდერლანდური მხატვრობის შექმნა. მაგრამ მათი ნაწარმოებების ხილვისას საერთო რენესანსული კონცეფციის შიღმა ნათლად და მკაფიოდ ჩანს განსხვავება, რომელიც გარდა მათი შემოქმედებითი ინდივიდუალურობისა, ეროვნული (ყართო გაგებით) მხატვრული ტრადიციით განისაზღვრება. ისიც ხაუოველთაოდ ცნობილია, რომ ეროვნული კულტურული ერთობა სულაც არ გულისხმობს აუცილებლად სახელმწიფოებრივსა და პოლიტიკურ ერთიანობას. «Понятие «Итальян» не представляет постоянной величины, а понятие «Германия» еще менее того, и тем не менее существует нечто, что можно обозначить национальным чувством формы, проходящим через всю культуру»¹⁴.

გარდა ამისა, მხედველობაში მისაღება ისიც, რომ თითქმის არ არსებობს სრულად «მაკცითი» კულტურები (როგორც, მაგ., იაპონია XVII-XVIII სს-ში) და რომ სხედასხვა ქვეყნების, ერებისა თუ ხალხების ხელოვნებები აქტიურად ურთიერთქმედებენ, მაშინაც კი, როცა ეს ქვეყნები პოლიტიკურად მტრულ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან. ქართული კულტურა ამგვარი «გახსნილობის» მშვენიერ მაგალითს იძლევა მთელი თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, თანაც, მოუხედავად ამისა, მას არასდროს დაუკარგავს თავისი ინდივიდუალური სახე, რაც შემოქმედებითი პოტენციალის დიდ ძალას გულისხმობს.

ეროვნული "განსხვავებები, თავისებურებანი" (არაერთარ შემთხვევაში, უპირატესობანი)¹⁵ კონკრეტული ფორმების სახეს არ ღებულობს, მაგრამ სახვითი ხელოვნების ბუნებიდან გამომდინარე, სწორედ ფორმის გადაწყვეტა-გააზრების თავისებურ პრინციპს გულისხმობს.¹⁶ თუ ეს პრინციპები საკმაოდ უცვლელია დროის დიდ მანძილზე და ერის ისტორიის სხედასხვა ეტაპზე, მაშინ, შეიძლება ვილაპარაკოთ ეროვნულ თავისებურებაზე. "... რაიმისი XIII ს-ის ქანდაკებებს, ნ. პუსენის სურათებსა და ე. ბრაქის ტილოებს, ყველას "ფრანგული", იოლად აღქმადი ღოგიკურობა და სიკოხტავე ამჩნევიათ, ხოლო, დაეუშეათ, XIII საუკუნისავე ნაუმბურგის რელიეფებს, პანს პოლბაინ-უმცროსის პორტრეტებსა და XX საუკუნის დასაწყისის ექსპრესიონისტთა ნამუშევრებში უკიდურესობისადმი ერთი და იგივე

¹³ დ. თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ — გვ. 288.

¹⁴ Г. Вельфлин, Искусство Италии и Германии გვ. 65.

¹⁵ დ. თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ — გვ. 289.

¹⁶ И. Кант. Критика практического разума, Сочинения в шести томах, Москва, 1964, გვ. 326.

"გერმანული" მისწრაფება ცნაურდება - დრამატიზმში იქნება, 'სუდმიწვენიტობა-ინდივიდუალიზებაში თუ შინაგან-მშვიდების გაშიშვლებაში"¹⁷.

ხელოვნების ნიმუში ხომ ადამიანის ქმნილებაა, კონკრეტულ ფორმებში გაცხადებული და მისი შემქნელი ადამიანის "გენეტიკური ფორმატგანცდის" ამსახველი, ტრადიციად ქცეული მხატვრული ენით მოსაუბრე". «Устойчивость художественных традиций в живописи этих храмов свидетельствует об извечной привязанности народа к художественному языку, близкому его извечной сущности»¹⁸.

ცნობილი ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის, იპოლიტ ტენის თეორიის მიხედვით, ფლანდრიულ მხატვრობის თავისებურებები განპირობებულია ამ ქვეყნის გეოგრაფიული მდებარეობით ზღვის დონის დაბლა: მის მსჯელობათა საკმაოდ გონებაშახეილურ რიგს ზღვის დონიდან რუბენსის ტილოებამდე მიყვავართ¹⁹.

რა თქმა უნდა, გარემო პირობების ამგვარი "აბსოლუტიზაცია" გადაჭარბებულია, მითუმეტეს რომ ეროვნულ ფორმათშეგრძნებას მრავალი სხვა ფაქტორიც განაპირობებს, თანაც გაცილებით უფრო ძლიერად (მაგ., სარწმუნოება). მაგრამ გარემოს (ფართო გაგებით) მრავალსაუკუნოვანი ზეგავლენა "ეროვნული მხატვრული გემოვნების" ჩამოყალიბებაზე არ შეიძლება იგნორირებული იყოს²⁰.

როგორც უკვე ითქვა, ის, რასაც ჩვენ ეროვნულ ფორმას ეუწოდებთ, თავისთავად ჩნდება შემოქმედებით პროცესში, ოსტატისგან დამოუკიდებლად და შეპირობებულია იმ კულტურული წრითა და ტრადიციით, რომლის წიაღში იგი ჩამოყალიბდა და განვითარდა. ეროვნული ფორმათშეგრძნების იმპულსები სხედასხვა ხარისხით და ოდენობით განაპირობებენ ნაწარმოების მხატვრულ სახეს როგორც გარეგანს, ასევე შინაგანს. ეს იმპულსები გაუცნობიერებლად მონაწილეობს ნაწარმოების შექმნის აქტში და, როგორც ითქვა, მხოლოდ აღქმის დროს იჩენს თავს. ხელოვნების ნაწარმოების ერთი ძირითადი მახასიათებელი ის არის, რომ მას ვიდაც "აღიქვამს", როგორც არსებულს, მას ქყავს "აღმქმელი". მხატვრული ფანტაზიის ხატთა განსახიერება და ობიექტივაცია ბგერით და მხედველობით ფორმებში ხდება²¹.

სწორედ ამ მიმართებაში "ნაწარმოები - აღმქმელი" შეიძლება ვისაუბროთ მის ეროვნულ ნიშნებზე. თუმცა ეს ნიშნები ისახება "შემოქმედი - ნაწარმოები"-ის მიმართებაში.

აქ ისიც უნდა გავითვასლისწინოთ, რომ "აღმქმელის" მიერ ეროვნული ნიშნების დაფიქსირება გულისხმობს გარკვეულ ცოდნას, წინასწარინფორმირებულობას სწორედ ამ ეროვნული კულტურული წრის თვისებათა თაობაზე, ანუ ისინი გარკვეულად ინტელექტუალურ დონეზე ფასდება, თუმცა ხშირად ეს შეფასებაც დიდწილად ინტუიციასა და გაუცნობიერებელ "მიხედრას", "ამოცნობას" ემყარება.

¹⁷ დ. თუმანიშვილი, საეკლესიო ხელოვნება და ისტორია. წერილები. ნარკვევები, გვ. 284.

¹⁸ Е. Привалова, Некоторые особенности ..., გვ. 152.

¹⁹ А. Олчаниников, Роспись Ачи, как одно из проявлений взаимосвязи восточно-христианских духовных центров «Византийского мира». ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმ-პოზიუმი, თბ., 1977. გვ. 4.

²⁰ И. Тэн, Чтения об искусстве, СПб., 1912, გვ. 250-349.

²¹ კ. იუნგი თვლიდა, რომ ისტორიული წარსული მხატვრულ შემოქმედებაზე უდიდეს გავლენას ახდენს და რომ მასში ელინდება "კოლექტიური არაცნობიერი", რომელიც ინდივიდუ-მის არაცნობიერზე ძლიერია და წარსულ დროთა და ადამიანთა ნაფიქრ-ნაგრძნობ-განცდილს "არქეტიპებს" ამოატივტოებს მისგან დამოუკიდებლად. კ.გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, გვ. 52, 62-63.

²² დ. უზნაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 598.

აღბათ, ამიტომ მიაჩნიათ, რომ ეს ასპექტი ხელოვნებათმოდინების მიერ არის თავს მოხვეული ნაწარმოებისათვის და მისთვის იმანენტური არ არის²³.

ძველი დროის, მათ შორის შუა საუკუნეები ისტორიაზე, კულტურაზე, ხელოვნებაზე დღეის გადასახედიდან როცა ვსაუბრობთ, იქმნება საშიშროება, რომ ნვენს აზროვნების წესს, ნვენს გემოვნებას, ნვენს ფასეულობებს, გარკვეულად, ნვენს მსოფლგანცდასაც "ვახვევთ თავს" და "დიადოგის" ნაცვლად მონოლოგს ეაწარმოებთ²⁴.

მეთოდოლოგიურად ეს ნამდვილად მცდარი მიდგომაა, თუმცა სრულ "გათავისებას", აღბათ, ეერსადროს მივადწევთ²⁵. ამიტომ "ეურად უნდა ეიღოთ" იმ ადამიანთა დამოკიდებულება, ეის მიერ და ეისთვისაც იქმნებოდა ეს ნაწარმოებები. სემო სვანეთში, სოფელ მაცხეარშიის ეელესიის 1140 წლის ეელდის მხატვრობაში შემორჩენილი ეიერიკე მამასახლისის წარწერა ნათლად გეინევენებს, თუ რამდენად ფასეული იყო მათთვის გამოსახულებათა მხატვრული ფორმა: «უინცა ამას ეელესიასა მამასახლისი იეოს, ეეამდისაგან შეიკრძალეთ ხატული რ ღ ფერი არ ღააკლოს»²⁶.

ასე რომ, ქრისტიანული საეელესიო ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული ენა, მისი ფორმა (ფართო გაგებით), საკმოდ არსებითია. მუდამ უნდა გეახსოედეს, რომ ეროენულ ნიშნებს როცა განეიხილადეთ, ვსაუბრობთ ნაწარმოების მხატვრულ ენაზე, როგორც გამოსახვის საშუალებაზე.

როგორც ინდივიდუალური, ასევე ეროენული და სხეათაშორის, ეპოქალური სტილის ნიშნები უფრო მეტად ელინდება მხატვრული ნაწარმოების იმ ელემენტებში, რომელთა ხასიათი გარკვეულად არაცნობიერთან არის დაკეშრებული, რომელთა შესრულება სპონტანურად, ინტუიციურად ხდება და თითქოს გონებას არც უკეშირედება²⁷. აქ შეიძლება გამოგვადგეს შედარება ადამიანის ხელწერასთან, რომელიც, მაშინაც, როცა ადამიანი ცდილობს მის შეცვლას, მაინც აელენს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ რაღაც ნიშნებს.

ამასთან დაკეშირებით შეიძლება გეისხენოთ XVI საუკუნის ნიდერლანდელ მხატვართა ჯგუფი, რომლებსაც "რომანისტებს" უწოდებდნენ (აიან გოსარტი, ბერნარ ეან ორლეი და სხვები), რომლებიც, როგორც ცნობილია, სრულიად შეგნებულად ელილობდნენ "იტალიური" ფერწერა "შეექმნათ", მაგრამ მათი ნაწარმოებები გაცილებით უფრო "ნიდერლანდურია", ეიდრე "იტალიური"²⁸.

²³ მხედველობაში უნდა მიეიღოთ ის ფაქტიც, რომ ეოველ მეცნიერებას, მათ შორის ხელოვნებათმოდინებასაც, გააჩნია თავისი "ეარგონი", ანუ ცნებებისა და ტერმინების თავისებური სისტემა, რომლსაც ივენებენ როგორც ღუქსიკურ. ასევე აზროვნებით ღონესე და რომელიც ადვილად "იშიფრება" ამ ეარგონის მცოდნეთა მიერ. ასე, მაგ., როცა მეცნიერი აცხადებს, რომ შუა საუკუნეების ხეროთმოდინარი ცდილობს გრძივი სტრუქტურის ტაძრის სიერცეს "ცენტრულობის" განცდა შესახის და ამისთვის შესასელულების ადგილმდებარეობას (ეელის, ეს სელაც არ ნიშნავს, თითქოს ამ მეცნიერს აგონია, რომ V საუკუნის ოსტატი თავს იტეხდა, თუ როგორ მიენიჭებინა ბასილიკის გრძივი სიერცისათვის "ქართული ხასიათი." მას მშეენიერად ესმის, რომ ეს არაცნობიერის ღონესე ხდებოდა, წმინდა ინტუიციურ ღონესე საუკუნეების განმეელობაში შემეშეებული მხატვრული გემოვნებისა და ფორმათგანცდის გამოეუღინებაა. მეცნიერი – თუ ასე შეიძლება ითქვას, შედეგიდან მიღის საწყის იმეულსამდე.

²⁴ С.С. Аверинцев, Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. Древне-русское искусство, Москва, 1975, გვ. 372-374.

²⁵ ერმენევტიკული მეთოდი ექმანიტარულ მეცნიერებებში სწორედ ამგვარი "შთაგრძნობისა და გაგებისაკენ" მოგეიწოდებს. ის. Х.-Г. Гадамер, Истина и метод, Москва, გვ. 229-240, 447, 452.

²⁶ Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Матлакли в Махвариши. Arts Georgica, 4, Тб., 1963, გვ. 186.

²⁷ ღ. უსნაძე, «წარმოსაავის ... გვ. 600; R. Arnheim, Visual thinking, გვ. 233.

²⁸ J. Friedländer, Von van Eyck bis Breugel, Köln, 1956, გვ. 125-127; Всеобщая история искусства, т. 3, Москва, 1962, გვ. 344-348, ილდ. 281. И. Тэн, დასახ. ნაშრ., გვ. 311-315.

სახეით ხელოვნებაში ასეთი "არაცნობიერ" დონეზე არსებული ნიშნები სახეით საშუალებების ხასიათში ელიფტა, როგორცაა ნაწარმოების კომპოზიციური აგების სტრუქტურა, ხაზი, კოლორეტი, სიერცის აგება, რიტმი, პროპორცია და სხვ. როდესაც გარკვეული მახასიათებელი მეტ-ნაკლებად შედმივად იწერს თავს ამა თუ იმ ერის (ან უფრო ფართოდ, კულტურული წრის) ხელოვნებაში მრავალი საუკუნის განმავლობაში და ეწინააღმდეგება ცვლილებებს, მაშინ ის შეიძლება მივიჩნიოთ ეროვნული ფერმოთგანცდის ნიშნად²⁹.

"მაგალითად, ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის დამახასიათებელი ზოგადი ნიშნებია: სიერცის კომპაქტურობა (იგი სიგრძეში არსდროს იჭიმება); პროპორციათა ზომიერება – ისინი არც მეტისმეტად აღის სიმაღლეში და არც პორიზონტალურად განირთხმება; შეფარდებითი თავშეკავებულობა მორთვისას – ექვლაზე ჭარბი სამკაულიც კი არ გადასცდება ხოლმე ერთგვარ საზღვარს. სადაც იგი გადასწონიდა ტექტონიკას; სამშენებლო მასალა არასდროს განიძარცვება თავისი თვისებებისაგან (წონადობა, ფაქტურა და ა.შ.). მაგრამ ისინი არც ხაზგაისმება როგორც სიმძიმე ან მასიურობა; წარმოსთან მიმართებაში ნაგებობა შეხმატკბილებულია მას, არც მას დაპირისპირებულია და არც მასში გათქვეფილი და სხე³⁰.

აქ ისიც უნდა აღენიშნოთ, რომ ამა თუ იმ სახეითი საშუალების თუ ხერხის "სპონტანურობა", არაცნობიერიერო ხასიათი ერთგან, სხვა შემთხვევაში შეიძლება სრულიად ცბობიერი აქტის შედეგი იყოს³¹.

ხაზგასასმელია, რომ ამა თუ იმ ნაწარმოებში ეროვნული ნიშნების გამოყოფა-დაფიქსირება აბსოლუტურად არ ატარებს აქსიოლოგიურ (შეფასებით) ხასიათს და ამ თვალსაზრისით არაარსებითია. მაგრამ ის არის ფაქტი, რომლის კონსტატაციასაც ეახდნო, როდესაც ხელოვნების ამა თუ იმ ქმნილებას განეხილაეთ, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს – სწორედ მაშინ შემოდის ეს ცნება და მაშინაც სრულიად მოკლებულია აქსიოლოგიურ შეფერილობას.

მართლაც, განა შეიძლება მივიჩნიოთ ღირსებად ან ნაკლად მაგ., ნაგებობის პროპორციების ესა თუ ის ხასიათი, ან ქვის ფერი და ფაქტურა, ან მკვეთარი

²⁹ Г. Вельфлин, Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве, Москва-Ленинград, 1930. გვ. 9.

³⁰ დ. თუმანიშვილი, ტრადიციის რაობისათვის. წერილები..., გვ. 284.

³¹ კ. იუნგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 52, 76. R. Arnheim, Visual Thinking, გვ. 235.

ხელოვნების სხედასხვა დარგში და განეითარების სხედასხვა ეტაპზე "ეროვნული" თავისებურებები" განსხეალებული ძალითა და თვალნათლობით იწერს თავს, თუმცა მეტ-ნაკლებად ყოველთვის ელინდება. ამ მხრივ საინტერესოა რომელიმე ერთი ნიშნისთვის თვალის გაყოლება დროის დიდ მანძილზე. – დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო, წერილები, გვ. 82-90. ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური გაასრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში, "მაცნე", 1989, №3, გვ. 156-167. დ. ხოშტარია, გუმბათქვეშა კონსტრუქციები V-X საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში (ტროში და აფრატროში). არქიტექტურული მეგეიდრეობა, ტ. I, თბ., 2001, გვ. 73-102; Didebulidze M., Architectural and landscape setting in the medieval Georgian painting. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1989, გვ. 181-183.

ასე, მაგალითად, ნიშანდობლივია, რომ ქართულ ძეგასტიკაში, საუკუნეთა განმავლობაში, იყო ერთგვარი "უარყოფა" დამოუკიდებლად მდგომი, მრგვალი ქანდაკებისა (წინაქრისტიანულ, ქრისტიანულ და ახლი დროის ხელოვნებაშიც კი). შინაგანი მოთხოვნილება და ტენდენცია არის რელიეფის შექმნისაკენ. რა თქმა უნდა, კონკრეტული ნიმუშები მრგვალი ქანდაკებისა, მითუმეტეს ახალ ხელოვნებაში, მრავლად არის, მაგრამ მათი მხატვრული ფორმის ანალიზი გვაჩვენებს, რომ სინამდვილეში ისინი ყოველთვის თითქოს რაღაც უხილავი (ზოგჯერ კი ხილული) კედლის წინ დგანან ან გაიზრებიან, ანუ თავისი ძეგასტიკური არსით რელიეფს წარმოადგენენ. (ა. ოქროპირიძე, იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედება, ხელნაწერი).

ფერადოვანი შეხამებები – ეს მხოლოდ მხატვრული მახასიათებლებია, თავისებურებათა ერთგვარი ფიქსაცია და სრულიად არ გულისმობს უკეთესობა-უარესობას, ან მიზანდასახულობას "ეროვნულობის" მისაღწევად და მხოლოდ მთლიანი ნაწარმოების კონტექსტში შეიძლება შეფასდეს. ზოგჯერ ეს თავისებურებანი სულ ოდნავი ცვლილებით, მცირედი "ძერები" მიიღება და ეს "მცირედი" განსაზღვრავს განუქმორებლობასა და თავისთავადობას. კარლ ბრულოვისა არ იყოს, «Искусство начинается там, где начинается путь-чуть»¹¹.

ყოველივე ეს კიდევ უფრო აქტუალურია რელიგიური, კერძოდ კი ქრისტიანული ხელოვნების მიმართ.

როდესაც საუბრობენ ქრისტიანული ხელოვნების უნივერსალურობაზე და "უეროვნულობაზე", ეს დიახაც სავსებით სწორია, თუმცა მსჯელობის გარკვეულ დონეზე. ქრისტიანული სამყაროს უსარმაზარ ტერიტორიაზე მოღვაწე მხატვრები და ხუროთმოძღვარნი ღვთის საღიდეblად ასრულებდნენ თავის ნაწარმოებებს, მღვდელმთმსახურებისათვის, მორწმუნეთათვის, და, რა თქმა უნდა, სულაც არ ფიქრობდნენ იმაზე, ქართულ ხუროთმოძღვრებას ქმნიდნენ თუ ბულგარულს. ქრისტიანული რწმენის თვალსაზრისით, ნაწარმოების ეროვნულობა მართლაც არ ყოფილა არსებითი და მნიშვნელოვანი. ტაძარი ან ფრესკა ფასდებოდა არა იმის მიხედვით, რამდენად ასახეს იგი ქართული თუ რუსული ფორმადქმნადობის ტრადიციას, არამედ იმის მიხედვით, თუ რამდენად შეესატყვისება ქრისტიანულ რწმენას. ლიტურგიისა და წირვა-ლოცვის მოთხოვნებსა და მიზნებს. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ უკვე განხორციელებული სახით ამ ქმნილებებს არ გააჩნიათ ეროვნული ფორმათგანცდის ნიშნები. ამის შესანიშნავი მაგალითია თუნდაც შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, რომელიც თავისი მხატვრული სახით მკაფიოდ განსხვავდება ერთმორწმუნე ბიზანტიის ხუროთმოძღვრებისაგან.

თვით ქრისტიანული მოძღვრებაც ხომ გარკვეულ ლექსიკურ ფორმაში – ენაში – არის გაცხადებული! და განა სხვადასხვა ენებზე წმინდა წერილის თარგმნა რაიმეს აკლებს მასში დაუჩვენებელ ჭეშმარიტებას. "საყოვეთაოდ ცნობილია, რომ ქრისტიანობა მწიგნობრული რელიგია იყო და, ბუნებრივია, მისი აღმსარებელი ხალხიც ცდილობდა საკუთარი დამწერლობის შექმნას "საღმრთო წერილის" ეროვნულ ენებზე გადმოხატვად. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სწორედ აღმოსავლური ქრისტიანობა უწყობდა ხელს ეროვნული დამწერლობისა და მწიგნობრობის შექმნას, განსხვავებით დასავლური სამყაროსგან"¹².

როგორც ნანს, თვით მართლმადიდებელი ეკლესია არაერთარ საშიშროებას არ ხედავდა ეროვნული ასპექტის არსებობაში, არ უგულველყოფდა მას. თუმცა ეს საკითხი წვენი სტატიის ფარგლებს სცილდება, მაინც უპირიანი იქნება გავიხსენოთ ერთი ადგილი წმინდა წერილიდან, სახელდობრ, მაცხოვრის ამალღების შემდეგ მოციქულებზე სული წმიდის გადმოხელის ამბავი (საქმენი, 2, 1-40):

" 4. ყველანი აღიესნეს სულიწმიდით და იწყეს ღაპარაკი სხვადასხვა ენებზე, როგორც სული ამეტყველებდა მათ.

5. ხოლო იერუსალიმში იყოფებოდნენ იუდეველნი, ღვთის მოშიში ხალხი, ყველა იმ ერიდან, რომელნიც კი ცისქვეშეთსი არიან.

6. როცა ეს ხმაური მოხდა, ბევრმა მოიყარა თავი და შეშფოთდა, ეინაიდან თითოეული ისმენდა, როგორ მეტყველებენ მის საკუთარ ენაზე.

¹¹ Л.С. Бруловский, Дасახ. ნაშრ., გვ. 51.

¹² თ. მგალობლიშვილი, IV-X საუკუნეებში საქართველოში მიმდინარე რელიგიური პროცესები. მრავალთავე, XIX, თბ., 2001, გვ. 333.

7. ეველანი გაოცდნენ, უკვირდათ და ამბობდნენ: "განა ეველა ესენი გალილეელები არ არიან?"

8. როგორ გვესმის თითოეულ ჩვენგანს საკუთარ ენაზე, რომელშიც ვიშვით?

9. პართნი და მიდიელნი, ელაშელნი და მკეიდრნი შუამდინარეთისა, იუდეისა, კაბადუკიისა, პონტოსი და აზიისა,

10. ფრიგიისა და პამფილიისა, ეგვიპტისა და კვირინეის მხარეს მდებარე ღიბიის ოლქებისა, და რომიდან ამოსულნი,

11. იუდეველნი და რჯულშეცვლილნი, კრიტელნი და არაბიელნი, ეუსმენთ მათ, ჩვენ-ჩვენი ენებით რომ ღაპარაკობენ ღეთის ღიად საქმეებზე" (ხაზგასმა ნემშია, მ.დ.)

როგორც ეხედავთ, მსოფლიო ეკლესიის დაფუძნების ქამს (სული წმიდის მოფენის არსი ხომ სწორედ ამაში მდგომარეობს), წმინდა წერილის ტექსტი საგანგებოდ უსვამს ხაზს ამ მოვლენის დამსწრე ადამიანების ეროვნულ მრავალფეროვნებას და ეროვნებათა ჩამონათვალს სამ (!) მუხლს უთმობს, რაც, თუ გაეითვალისწინებთ, რამდენად ლაკონიურია საერთოდ ახალი აღთქმის ტექსტი, შემთხვევით ან სულაც თხრობის ლიტერატურული "სიღამაზისთვის" ნამდვილად არ გაკეთდებოდა. უფრო მეტიც, ტექსტში ხაზგასმულია, რომ ყოველ დამსწრეს მოციქულთა ქადაგება საკუთარ ენაზე ესმოდა. ანუ წმინდა წერილი ეროვნულ მრავალფეროვნებას საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებს და ერთიანი მსოფლიო ქრისტიანული ეკლესიის შექმნა ეროვნებების გაბათილების კი არა, მათი, როგორც ინდივიდუალების ამ ერთიანობაში ჩართვით ხდება, ისე, რომ მათი განსხვავება-ინდივიდუალობა შენარჩუნებულია, "ნაკურთხია". "სულთმოფენობა" ხომ ძველი აღთქმისეული ბაბილონის გოდოლის მშენებლობის ანტიპოზია, მისი "გამოსყიდვა".

ეს შინაარსი საკმაოდ თვალსაჩინოდ აისახა ქრისტიანულ მხატვრობაში. "სული წმინდის მოფენის" გამოსახულების აუცილებელ ელემენტს (ყოველ შემთხვევაში XIII ს-ის ჩათვლით) წარმოადგენს კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, მოციქულთა ნახევარწრიული დასაჯდომელის თაღს ქვეშ, სხვადასხვა ეთნიკური ნიშნების მქონე ფიგურები (ზოგჯერ ზანგიც კი), რომელსაც "ხალხებსა და ენებს" უწოდებენ (სურ. 10). საბერძნეთში პოზიოს ლუკას მონასტრის მოსაიკურ დეკორში (XI ს) 16 ფიგურაა! ქართულ ხელოვნებაშიც მრავლად არის ამგვარი გამოსახულებანი – მაგ., ვარძიის 1184-86 წლების მოხატულობაში¹⁴.

ეს ელემენტი, ისევე როგორც "კოსმოსის" ფიგურა, რომელიც 'ზოგჯერ ენაცვლება მას, ქრისტიანული ეკლესიის საყოველთაოობის აღმნიშვნელია, მაგრამ ჩვენთვის საგულისხმო სწორედ ისაა, რომ ტექსტიც და საეკლესიო გამოსახულებებიც ამ საყოველთაოობაში და ერთიანობაში სწორედ ინდივიდუალურ ერთეულთა (ერები და ენები) სიმრავლეს უსვამს ხაზს.

როგორც ეხედავთ, ქრისტიანობის საკაცობრიო ხასიათი სულაც არ უკუაგდებს ცალკეულ, ინდივიდუალურ ეროვნებათა არსებობას. პირიქით, ხაზს უსვამს მას. როგორც უფალმა ეთნიკურ ჯგუფთა – ერების – და ეერბალურ ენათა სიმრავლე აკურთხა სულთმოფენობის დროს, ასევე დაშვებულია, ალბათ, მრავალი მხატვრული ენის არსებობა. მართლაც, სახეითი ხელოვნების დარგების "ენაც" მრავალფეროვანია, ისევე როგორც ეერბალური ენები და თუ წმინდა წერილი ითარგმნა მრავალ ენაზე და ამით არ შეიღახა მისი სიწმინდე და მასში დაუნჯებული ჭეშმარიტება, მხატვრული ენის მრავალგვარობაც მას არას დააკლებს, თუ "ჩვენ-ჩვენი ენებით -- ღაპარაკობენ ღეთის ღიად საქმეებზე".

¹⁴ D. Talbot Rice, Art of Byzantine Era, London, 1963, ილ., 76.

¹⁵ G. Gaprindashvili, Vardzia, Leningrad, 1975, ილ., 115-117.

აქ ნებაუცნებურად გეახსენდება გიორგი მერსულეს "წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში" ჯერ კიდევ X ს-ში მოცემული განმარტება: "ქართლად ფრიადი ქვეყანაა აღირაცხების, რომელსა შინა ქართულითა ენითა ეამი შეიწირვის და ღოცეამ ყოველი აღესრულების, მხოლოა კვრიელესსონი ბერძნულად ითქუმის", რომელიც, სხვათა შორის, ქრისტიანული რწმენისა და ეროვნულობის ერთი მთავარი ნიშნის - ენის - სრულ შეთავსებითობას მოწმობს.

და თუ ერების არსებობა არ ეწინააღმდეგება ქრისტიანული მოძღვრების არსს², მაშინ არც ამ ერების მიერ უფლის სადიდებლად და მის მაცხოვრებელ მსხვერპლთან საზიარებლად შექმნილი ტაძარ-ხატების მხატვრული ფორმის "ეროვნული" ინტონაცია უნდა იყოს მიუღებელი.

ასე რომ, როცა ვსაუბრობთ "შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ქართულ ხელოვნებაზე". ეგულისხმობთ საერთო ქრისტიანული კულტურის საგანძურში ქართული მხატვრული "ენის" არსებობას, რომელიც საერთო-ქრისტიანულ ჭეშმარიტებებს თავისებური ფორმით მოგვაწოდებს, რომელიც მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ტრადიციის წიაღში ჩამოყალიბდა და განვითარდა.

ბრწყინვალე ნიმუშს იმისა, თუ როგორ უნდა იქნეს "ამოკითხული" ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებში ეროვნული ნიშნები, არის გ. ნუბინაშვილის წერილი "К вопросу о национальной форме в архитектуре православия",³ რომელიც ამ თეალსაზრისით ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების კელევის ჭეშმარიტად მეთოდოლოგიური საფუძველია. განსახილველად გ. ნუბინაშვილი იღებს ფუნქციურად ერთგვაროვან ნაწარმოებებს - ქრისტიანულ ტაძრებს საქართველოში, სომხეთსა და ბიზანტიაში - ფიგარეთის ღმრთისმშობლის ტაძარს (სურ. 3), ხარიჯის ტაძარსა (სურ. 4) და თესალონიკის ათორმეტ მოციქულთა ტაძარს (სურ. 4). ისინი თანადროულია და ტიპოლოგიურად მსგავსი - ჯვარგუმბათიანი. ამ წინაპირობების საფუძველზე კეთდება მხატვრული ფორმის სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზი. მეცნიერი ადარებს იმ ელემენტების მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურებებს, რომელთა ცვლილება ანუ განსხვავებული მხატვრული გააზრება სრულიად არ ცვლის შინაარსობრივ და ფუნქციურ ასპექტებს და ამ ელემენტების მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურებაში აელენს სწორედ განსხვავებული "ეროვნული" ფორმათგანცდის ნიშნებს.

გ. ნუბინაშვილის ნაშრომში მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის ტიპის ძეგლების შესახებ, მხატვრული ფორმის სედმიწეენით ზუსტი და დამაჯერებელი ანალიზით ნახევენებია, რომ სომხური და ქართული ტეტრაკონქების (წმ. ჯვრის ტაძარი მცხეთაში, წმ. რიფსიმეს ტაძარი ემშიაძინში და სხვ.) ზოგადი ტიპოლოგიური მსგავსება მხატვრული საშუალებების (სიერციითი კომპოზიცია, პროპორციები, ფასადების გაფორმება, მასალის ფაქტურა, ფერი და სხვ.) განსხვავებული ხასიათის გამო საკმაოდ განსხვავებულ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის - არა უკეთესსა ან უარესს, არამედ განსხვავებულსა და თავისებურს⁴.

გამოცდილება გვჩვენებს, რომ მხატვრულ ენას ყოველ ეროვნულ კულტურულ გარემოში აქვს თავისი "გრამატიკა" და ამ გრამატიკის განსხვავებული წესების გამოვლენა სულაც არ უშლის ხელს და, მითუმეტეს, არ ეწინააღმდეგება ზოგადქრისტიანული შინაარსის სწორ და ადექვატურ ასახვას, ანუ საეკლესიო ხელოვნების ნაწარმოების მთავარი და ძირითადი ფუნქციის შესრულებას. თუ

² ზ. კიკნაძე, ეროვნულობის პრობლემა მართლმადიდებლურ ტრადიციაში. საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობისა და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, თბ., 1995, გვ. 200-205.

³ Г. Н. Чубинашвили, Вопросы..., გვ. 289-302.

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 104-114.

არა და, მაშინ უნდა დაესვათ საკითხი, განეკუთვნება თუ არა საერთოდ რელიგიური ნაწარმოებები ხელოვნების სფეროს, ანუ რამდენად კორექტულია მღვდელმსახურებისათვის გამოიწველი ქმნილების განხილვა, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებისა, იქნებ ის პრინციპულად არ ექვემდებარება სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზს?

ეს თავისთავად წამოჭრის ხელოვნების რაობისა და ბუნების საკითხს, ამის თაობაზე უამრავი მოსაზრება არსებობს, ხშირად დიამეტრალურად დაპირისპირებულიც კი⁹. შეიძლება ეთქვას, რომ ხელოვნება არის ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის სფერო, რომელიც კონკრეტულ ფორმაში განხორციელებული მხატვრული სახეებით გადმოგვცემს სამყაროს (როგორც ხილულისა, ასევე უხილავის) აღქმისა და განცდის თავისებურებას, ოსტატისეულს, ეროვნულს, ეპოქალურს; იმ უმთავრესი ჰუმანარიტეტებისა და ღირებულებათა მხატვრულ სახეს გეთაყვა¹⁰, რომლითაც სულდგმულობს შემოქმედი, ერი, ეპოქა. უდიდესი ნაწილი კაცობრიობის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოებებისა სწორედ რომ რწმენა-წარმოდგენათა მხატვრულ ფორმაში განხორციელებას წარმოადგენს და ფუნქციურადაც რელიგიურია. თუ ყოველივე ამას "ხელოვნებად" არ მივიჩნევთ, მაშინ რაღა დაგვრჩება? რაღას დავარქმევთ ხელოვნებას?

სხვათა შორის, ნეწი დიდ წინაპრები, საქართველოს ეკლესიის დიდი მოღვაწეები, კირიონ კათოლიკოსი, ლეონიდე კათოლიკოსი და სხვები, რომელთა რწმენა და ქრისტიანული მოძღვრების ცოდნა, ექვეობ, ნეწისაზე ნაკლები ყოფილიყო. დიდად აფასებდნენ ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სწორედ რომ ეროვნულ ხასიათს¹¹.

ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ასპექტი მისი სულიერებისა და რელიგიური ფუნქციის განუყოფელი ნაწილია. ნაწარმოების რაიმე წახნაგის იგნორირება კი მისი გადარიბება იქნებოდა. თანაც ეველა ნაწარმოები ხომ რაიმე ფორმის სახით არსებობს, ფორმა მისი "კომუნიკაციის" ერთადერთი საშუალებაა¹². ფორმის მხატვრული გააზრების თავისებურება საკმაოდ მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი აქცენტების (მეტი რომ არ ეთქვას) დასმის საშუალებას იძლევა, რასაც ადასტურებს ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების მთელი ისტორია. ეს რომ არა, მაშინ სქემად ქცეულ, მხატვრულად სრულიად იდეენტურ, ერთგვაროვან, სტერეოტიპულ გამოსახულებებთან გვექნებოდა საქმე. რადგან ქრისტიანული დოგმები და იდეები "გაფორმებულია", ანუ ხილული ფორმა აქვთ მინიჭებული, მაშასადამე, ეს ფორმა მათი განუყოფელი ნაწილი ხდება. სიტყვისგან განსხვავებით, რომელსაც "ცნებითი" ხასიათი აქვს, სახებით ხელოვნების ნაწარმოები თავის შინაარსს მხატვრული ფორმის საშუალებით გადმოგვცემს და არა მგონია, მისი ხასიათი და ღირებულება არა-არსებითი იყოს იდეის სწორი გადმოცემისთვის. წმ. გრიგოლ ნოსელი ფერად სურათებს ეკლესიის კედლებზე ადარებს წიგნს, რომელსაც საუბრის ძალა აქვს: ფერწერამ, რომელიც უტყეია, იცის როგორ ისაუბროს კედლიდან-ო¹³.

მხატვრული ფორმა არ არის ოდენ გარეგნული, მატერიალური სახე ხელოვნების ქმნილებისა. მასში გაცილებით მეტის ამოკითხვა შეიძლება, ვიდრე მხოლოდ

⁹ ე. კასირერი, რა არის ადამიანი, თბ., 1983. გვ. 218-268; დ. თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ, გვ. 288-292.

¹⁰ დ. თუმანიშვილი, XIX საუკუნის ქართველი სამღვდელთა და შუა საუკუნეების ხელოვნება. წერილები, გვ. 241-265.

¹¹ Л. С. Баянцков, даსახ. ნაშრ. გვ. 52, 69.

¹² H. Maguire, Art and Eloquence in Byzantium, Princeton, 1981, გვ. 9.

ხაზების და ფერების განლაგების რიტმის მომხიბლავობაა¹¹. მხატვრული ფორმა, მისი გადაწყვეტის თავისებურება გეოქვეება, გაგვიანდობს მისი შემქმნელი ოსტატი, ხალხი როგორ აღიქვამდა სამყაროს, როგორ "განიცდიდა" მას, საყოველთაო ჭეშმარიტების ულუკ გამოვლინებათა და მოწმობებიდან რომელი იყო მისთვის უფრო ძვირფასი და ახლო, რას გულისხმავოფდა ეველაზე მეტად. «.....исходной позицией является тот психологический факт, что художник во все времена был орудием и выразителем духа своей эпохи. Его творчество лишь отчасти можно понять с точки зрения его личной психологии. Сознательно или неосознанно художник придает форму основным ценностям своего времени, которые, в свою очередь, формируют его самого»¹².

მართალია, ქრისტიანულ სამყაროში, ოსტატები თავის შემოქმედებას საკუთარი ინდივიდუალურობის, საკუთარი პირადი სულიერი სამყაროსა თუ მსოფლგანცდის გამოხატვად არ გაიაზრებდნენ, არამედ თავს უფრო "უფლის იარაღებად" თვლიდნენ, ამიტომაც უმეტესად არ აწერდნენ ხელს თავის ქმნილებებს¹³. ეს ხომ ერთობლივი რწმენითა აქტის და ცოდნის ნაწილი იყო, ეკლესიურობის გამოვლენა და საყოველთაო საეკლესიო ჭეშმარიტების გამოხატულება, თანაც ლიტურგიული ფუნქციის მქონეც. ამავე დროს, თითქმის ვერ ვიპოვნიო მხატვრული თეალსაზრისით ორ ერთნაირ ნაწარმოებს - ასლის ცნებაც იმ დროს ხომ სულ სხვა იყო, ეიდრე ახლა - ძირითადი პრინციპის, კონცეფციის გადმოლება და არა ზუსტი გარეგნული მიბადეა მხატვრულ-ფორმალურ დონეზე¹⁴.

სწორედ იმიტომ, რომ რელიგიურ ხელოვნებას მკაფიოდ გამოეყთილი "მოწოდებითი" ხასიათი აქვს - "ქადაგება ფერებითა და ხაზებით" - მისთვის ფორმის გამომსახველობა, ფორმათმეტეველება ძალიან მნიშვნელოვანია. სხვა საკითხია, რომ ფორმის განკერძოებული ანალიზი არ უნდა იყოს ერთმნიშვნელოვნად გადამწყვეტი ნაწარმოების არსის გახსნისათვის და შეფასებისათვის, და, მითუმეტეს, ეს შეფასება არ უნდა განისაზღვროს ეროვნული ნიშნების არსებობა-არარსებობით.

მართლაც, თუ ქრისტიანული რწმენის უნივერსალურობა გამორიცხავს რაიმე "ეროვნულ" ინტერპრეტაციას მხატვრული ფორმის თეალსაზრისით, მაშინ როგორღა აუხსნათ ფორმების ის უაღრესად დიდი მრავალფეროვნება, რომელიც დასტურდება ქრისტიანული სამყაროს ხელოვნებაში? მხოლოდ ოსტატთა ინდივიდუალური მანერით? მაგრამ ეს მანერაც ხომ რაღაც გარემოსა და ტრადიციის ანარეკლია. მხატვრული ფორმის თეალსაზრისით მხატვრული ნაწარმოები "პროდუქტია" ერთდროულად რამდენიმე სახის სტილისა - ინდივიდუალურის, ეპოქალურის, ეროვნულის - ეროვნულის, რომელიც ოსტატის არაცნობიერში ძირძველი მხატვრული ტრადიციების დაღეჟეის შედეგია¹⁵.

ასე, მაგალითად, როცა ბიზანტიური და ქართული ხელოვნების შესახებ ემსჯელობთ, უნდა გაეითვალისწინოთ, რომ საერთო მართლმადიდებლურ საფუძველს მიღმა, წმინდა მხატვრული ფორმის თეალსაზრისით, ქართული ხელოვნება

¹¹ Л. С. Выготский, *იქვე*, გვ. 69.

¹² А. Яффе, *დასახ ნაშრ.* - გვ. 246

¹³ С. С. Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры. Византия. Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа*, Москва, 1973, გვ. 44-46.

¹⁴ დ. ხოშტარია, ნიმუში და ასლი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებასი. "ლიტერატურა და ხელოვნება", ტ. 1 1990. Архимандрит Рафаил (Карелин), *О языке православной иконы. Православная икона. Канон и стиль*, Москва, 1998, გვ. 67-68; ნ. ვანუშვილი, ნიმუშის და ასლის საკითხის შესწავლისათვის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, ქართული ხელოვნების ნარკვევები I, თბ., 2001, გვ. 30-31.

¹⁵ კ. იუნგი, *ტევისტორიკის ლექციები*, გვ. 56-64;

В. Д. Ефимец, *Вопросы специфики художественного творчества в эстетике харьковской психологической школы. Вопросы истории и теории эстетики*, Москва, 1975, გვ. 34.

"თაეისუფალი" იყო ელინისტური, ბერძნულ-რომაული ხელოვნების მძლავრი ტრადიციისგან⁴⁸, რომელიც განაპირობებდა ბიზანტიურ სახეით ხელოვნებაში "რენესანსების დაუსრულებელ ტალღებს"⁴⁹.

ეროვნული ასპექტების კედლეა საკმაოდ სიმკვლეებითან არის დაკავშირებული, ზოგჯერ გარკვეული ტაბუების, ხშირად კი ცნებებისა და ტერმინების დაუდგენლობის და ბუნდოვანების გამო. მაგ., რას ნიშნავს "ბიზანტიური ხელოვნება"? ამ განსაზღვრების მისადაგებით ისეთი განსხვავებული მხატვრული მოვლენებისადმი, როგორიცაა, მაგ., კონსტანტინოპოლის აია სოფია, კალატ-სემანის ტაძარი სირიაში, ელ ნაზარის კედლის ფერწერა კაპადოკიაში, მცხეთის წმ. ჯერის ტაძარი, ძველი ლადოგის მოხატულობა რუსეთში, ოშკის ტაძარი ტაოში, ელადიმირის მიძინების ტაძარი და მხატვრობა რუსეთში, ბაუიტის ეგვიპტეში და სხვ. ამ მოვლენების ხელოვნურ, "ძალდატანებით" უნიფიცირებას ეახდენთ.

"ბიზანტიური ხელოვნების" რაობისა და მის დროით-გეოგრაფიულ არეალზე ახლაც ბევრს კამათობენ. უმეტესობა მაინც ამ ტერმინით კონსტანტინოპოლისა და მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული მხატვრული ცენტრების ხელოვნებას სახელდება⁵⁰, თანაც მკაფიოდ გამოკვეთილი აქსიოლოგიური შეფერილობით (რაც მაღალი დონისაა – დედაქალაქურია, დაბალი მხატვრული დონისა კი – პროვინციული).

სინამდვილე კი ბევრად უფრო რთული და მრავალფეროვანია. "მრავალხმიანი". ყოველ ეროვნულ მხატვრულ "სკოლას" თავისებური ელფერი შეაქვს ჭეშმარიტების განცდაში (არა თვით ამ ჭეშმარიტებაში!)⁵¹.

«Открытия последних десятилетий..... наглядно показали, что рядом с константинопольской школой существовали и местные провинциальные школы, а главное – многочисленные национальные школы, каждая из которых обладала своим собственным лицом. В настоящее время уже невозможна такая постановка вопроса, при которой искусство Древней Руси, Сербии и Болгарии подводится под рубрику «l'art byzantin chez les slaves», а все византизирующее искусство Италии приравнивается к «L'art Byzantin en Italie»⁵².

ბევრი მეცნიერი თვლის, რომ უფრო სწორი იქნებოდა "ბიზანტიურის" ნაცულად გვეხმარა განსაზღვრება "მართლმადიდებლური", ან უფრო "სოციალად, აღმოსავლეთ-ქრისტიანული", რათა მოვლენათა ჭეშმარიტი არსი არ დაიფაროს და გაუგებრობა თავიდან იქნეს აცილებული. ბიზანტია ხომ მაინც კონკრეტულ დროში, კონკრეტულ სივრცეში არსებული კონკრეტული სახელმწიფო იყო და სხვა ქვეყნებისა თუ ერების ხელოვნების განურჩევლად განსაზღვრა ამ ტერმინით ბევრ გაუგებრობას იწვევს. მართლაც, როდესაც ამბობენ, რომ ატენის სიონის კედლის მხატვრობა ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშია⁵³, სწორედ იმიტომ, რომ ძალიან მაღალი მხატვრული დონისაა, ნებისთ თუ უნებლიეთ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ბიზანტიიდან ჩამოყვანილი ოსტატების შექმნილია, ანუ ნაგულისხმევია,

⁴⁸ Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., გვ. 120-121; კ. ჩაჩაბელი, საქართველო და ბიზანტიური სამეარო (სახელოვნებათმცოდნეო ასპექტი. შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმის ნარკვევები, VI, თბილისი, 2000, გვ. 154-163

⁴⁹ O. Demus, Byzantine Art and the West, New York University Press, 1970, გვ. 3.

⁵⁰ R. Cormack, Byzantine art, Oxford, 2000, გვ. 2-5.

⁵¹ დ. თუმანიშვილი, საეკლესიო ხელოვნება და ისტორია. წერილები... გვ. 213

⁵² В.Н. Лазарев, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. Византийская живопись, Москва, 1971. გვ. 137.

⁵³ D. Mouriki, The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Styles of the Cultural Neighbours of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting. Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 31/2 (Wien, 1981), გვ. 728-32.

რომ თვით საქართველოს მედიდრთ ესოდენ მაღალი რანგის ნაწარმოების შექმნა არ შეეძლოთ, რომ ამ ხალხის შემოქმედებითი პოტენციალი ძალიან დაბალი იყო, რომ მათ, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ მიბაძვა და გამეორება ხელეწიფებოდათ და, ესეცათ, ბერძენის ტაძრის საკურთხეველის "ღმრთისმშობლის დიდების" თავბრუდამხვევეი მშვენიერება, რომელიც მნახველის სულს თითქოს პირდაპირ თუთრი და ღაქეარდი ფერებით გამოსახული უღამასესი მცენარეებით გამშვენებულ სამოთხეში აამაღლებს, მხოლოდ ბიზანტიაში ნაცხოვრებ და დაოსტატებულ მხატვარს შეეძლო შეექმნა.

იმ მიწა-წყალზე მცხოვრებ ხალხს, რომელსაც ნვენ საქართველოს ეუწოდებთ, ათასწლეულების მანძილზე ჩამოუყალიბდა ფორმალქმნადობის და ფორმათგანცდის "თაქისებური" ხასიათი, რომელიც სწორედ რომ "არაცნობიერ" ღონესე ელინდება და როცა ამ ხალხმა ქრისტიანული მოძღვრება მიიღო და გაითავისა (თანაც ისე ღრმად, რომ საკუთარ არსებობას გაუიგია, მართლაც რომ "შეისისხლხორცა"), ამ მოძღვრების მხატვრულ ფორმაში განსახორციელებლად სწორედ ეს "ენა" გამოიყენა. იგი საერთო მართლმადიდებლური კულტურის მრავალხმიანობაში ერთი ხმათაგანია, უფლის სადიდებლად აელერებული, თავისი ტემბრის, ელერადობის, ღიაპა'ზონისა და ტონალობის მქონე. «Одна из жгучих актуальных проблем сегодняшнего дня в науке – именно, выявить, понять и проследить ход развития и сложения национального лица в культуре вообще и в архитектуре в частности, что одно может помочь правильно оценить вклад в сокровищницу общечеловеческой культуры»⁴.

ქრისტიანული ხელოვნების "არა-ეროვნულ" ხასიათის დასადასტურებლად ხშირად მოიშველიებენ ხოლმე მის მკაცრ კანონიკურობას – ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ და ეველასათვის ერთხანად აუცილებელ იკონოგრაფიულ თუ მხატვრულ კანონებს, რაც, თავის მხრივ, თითქოსდა სრულიად გამორიცხავს შემოქმედებით თავისუფლებას, მათ შორის, ეროვნულ ნიშანთა გამოვლინებასაც. სინამედილეში ეს მოსასრება არსებითად მცდარია.

შემოქმედების თავისუფლება ძალიან რთული საკითხია და როცა შუა საუკუნეების ხელოვნებას "არაშემოქმედითობას" უკიუინებენ, სწორედ რომ მცდარი წინაპირობებიდან გამოდიან. ეს საკითხი ცალკე გარჩევის და მსჯელობის საგანია, მრავარიცხოვანი კამათებისა და დიპუტების თემაა. აქ შეგვიძლია მხოლოდ მივანიშნოთ, რომ ეველა ეპოქა და კულტურული წრე თავის "აკრძალებებს" ამკეიდრებს. მაგ., იმავე რენესანსის პერიოდის, კუმანისტური იდეალების და ადამიანის თავისუფლების აქოთეოსის ეპოქაში, განა მხატვრები მკაცრი კანონების წინაშე არ იდგნენ, მათ ხომ ბუნების, ხილული სამყაროს უტეუარი სურათი უნდა შეექმნათ, არც პროპორცია დაერღვიათ, არც ფერადონება, არც პერსპექტივის ნორმები. ასე თუ შევხედავთ, შუა საუკუნეების ოსტაები მხატვრული თეაღსასრისით ბევრად უფრო "თავისუფალნი იყვენენ – გინდ დააგრძელებდნენ ფიგურას, გინდ გააბრტყელებდნენ, დიდს პატარად დახატაედნენ, შორეულს – ახლოს და სხე. ახალმა დრომ კი სხეა, უფრო დაბალი ღონის, მაგრამ ასევე მკაცრი კანონები მოიტანა – სიახლის აუცილებლობა, კომერციული კონსიუქტურა, სკანდალი როგორც ხელოვნების მამოძრავებელი ძალა და სხე. После распада канона..... утрата даруемой каноном эстетической питательной среды должна с этих пор возмещаться личным энтузиастическим усилием, в результате чего индивидуальные стили переходят на все более короткое дыхание, быстро иссекают и появляется соблазн подхлестывать их, заменяя проникновенность изобретательностью, творческую сосредоточенность – истерией, человеческий пафос

⁴ Г. Н. Чубинашвили, К вопросу о национальной форме гл. 297.

скандалом»³⁵. ასე რომ, როდის იყო შემოქმედება უფრო "თავისუფალი", ჯერ კიდევ გასარკვევია. და, მითუმეტეს, გასარკვევია, რისგან. «Каждой эпохе дается собственная мера творческой свободы и даже самые талантливые гении не могут перепрыгнуть границы этой свободы»³⁶.

მართლაც, ქრისტიანული ხელოვნების საყოველთაო ხასიათი საერთო მხატვრული კანონებით არის განპირობებული. მაგრამ რელიგიური ხელოვნება (და საერთოდ ყოველგვარი მაღალი ხელოვნება³⁷). აუცილებლად კანონიკურია, რაც სულაც არ გულისხმობს შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვას³⁸. პირიქით, კანონი განაპირობებს ხელოვნების უადრესად მაღალ ხარისხს როგორც ფორმალური, ასევე შინაარსობრივი თვალსაზრისით, მის ენივერონმენტობას, მნიშვნელობას. კანონი გულისხმობს ძალიან მაღალი მიზნის დაყენებას, იგი არის "გამოწვევა", "ნიჭის საღესი ქეა", როგორც მამა პავლე ფლორენსკი ამბობდა: "Художественному творчеству канон никогда не служил помехой и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были оселком на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту достигнутой человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам. Требование канонической формы есть освобождение а не стеснение»³⁹.

ამავე დროს, კანონი არის დახმარება, მექანიზმი საერდენის უზრუნველყოფა, "უცდომელობის გარანტია", რომელიც საშუალებას იძლევა ფორმათა დიდი მრავალფეროვნების შექმნისა ისე, რომ ძირითადი არსი არასდროს დაირღვეს.

როგორც უხედავთ, ქრისტიანული ხელოვნების "ეროვნულობის" საკითხის განხილვის მომხრეები და მოწინააღმდეგენი უბრალოდ მსჯელობის სხედასხეა დონეზე დგანან, ანუ ხდება შეფასების დონეების აღრევა. "ეროვნულობის" ცნება, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების მახასიათებელი, მხოლოდ მაშინ ხდება აქტუალური, როცა განვიხილავთ მას სწორედ როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს, ანუ განხილვის ცოტა უფრო სხეა (აღბათ, უფრო დაბალ) დონეზე. შესაძლოა, ფუნქციურად ეს არა-არსებითია თვით ნაწარმოებისათვის, მაგრამ ეს არის მისი არსებობის ფაქტი და როგორც ასეთი, ღირებულია. თუნდაც იმ ქვეყნის ზოგადკულტურული მნიშვნელობის შეფასებისათვის, რომლის წიაღშიც იგი აღმოცენდა.

ხელოვნების ნაწარმოების ეროვნული ხასიათი სხედასხეა ნიშნების ერთობლიობაში წარმონიღება და არა რომელიმე ერთში. თანაც ხელოვნების სხედასხეა დარგი სხედასხეა ოდენობით აუღენს "ეროვნულ" ხასიათს. მაგ., შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებას ბევრად მეტად გამოკვეთილი "ეროვნული" ხასიათი აქვს, ვიდრე მხატვრობას. თუმცა მხატვრობაშიც, განსაკუთრებით გარკვეულ პერიოდებში, ასეთი "თავისებურებანი" აშკარად შეინიშნება – მაგ., კომპოზიციათა ნათელი აგება; ფერთა შესამებების "სიწყნარე" მაშინაც, როცა ძალიან კაშკაშა ფერები არის გამოყენებული;

(«Рядом с интенсивной «цветностью» армянских миниатюр, где каждый красочный акцент впечатляет внезапно, сильно, колорит Грузинских рукописей читается сдержанным, соперничающим в деликатности с каллиграфический тонким рисунком....

³⁵ Р. А. Гальцева, Ответственность художника перед миром гуманного. Самосознание европейской культуры XX века, Москва, 1991, гл. 155.

³⁶ В. Кандинский, О духовном в искусстве, М., 1992.

³⁷ E. Gombrich, Story of Art, гл. 471-72.

³⁸ А.Ф. Лосев, О понятии художественного канона...: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки, Москва, 1973.

³⁹ П. Флоренский, Иконоств. Богословские Труды, Сб. 9, Москва, 1972, гл. 105.

Рядом с «барочной экспрессивностью» армянских миниатюр более ясно выступает характерное для грузинских миниатюр стремление к уравниваемости, осязаемое как в системе рисунка, в соотношении его с красочным пятном, так и в общей композиционной структуре»⁴⁰.

ხაზის მშვიდი დენადობა, რიტმული აგების სიმკაფიოე და ამავდროულად სიდიდზე და სომიერება: თავის არიდება გადაჭარბებული, გაზვიადებული ექსპრესიულობისაგან (იქნება ეს ფიგურათა მოძრაობა, ექსტიმულაცია, სამოსის ნაკეცების ნახატის დინება თუ სახის სარსულის ფერის და გამონათებათა კონტრასტულობის ხარისხი), სიბრტყოვანება, რომელიც არც ისეთი "აპლიკაციურია", როგორც კაპადოკიის მოხატულობებში, და არც ისე "მიდრეკილი" სიღრმის მინიშნებისკენ, როგორც ბიზანტიურ ნიმუშებში. გარკვეული შეფასაზრისით, სახეთა ტიპაჟიც კი ავლენს რაღაც "თავისებურებას"⁴¹.

«В своей линейной экспрессии и сдержанной, ограниченной красочной гамме, грузинские росписи не только бесконечно далеки от эллинистического иллюзионизма, но существенно разнятся и от современных им памятников византийской живописи, в которых реминисценции иллюзионизма сохранились в более чистом виде. Разнятся они и от восточно-христианских, в частности, каппадокийских памятников, линейность которых никогда не достигала той ритмической завершенности и выразительности, которая была выработана в грузинской живописи»⁴².

ყოველივე ეს "მხატვრული" ენის მახასიათებლებია და ოდნაეაც არ ცვლის ქრისტიანული მოძღვრების არსს. უფრო მეტიც, "ეროვნული" პრიორიტეტები მხოლოდ სახეით დონეზე კი არ იწენს თავს, არამედ იკონოგრაფიულზეც, შინარსობრივზე, რაც სწორედაც რომ ეროვნულ ისტორიასა და ტრადიციებს ეფუძნება. გაეხსენოთ, მაგ., ქართული ტაძრების გუმბათების მოხატულობის პროგრამებში "ჯვრის დიდების" თემის ხაზგასმული უპირატესობა ბიზანტიური ტაძრების გუმბათებში უფრო მიღებულ "პანტოკრატორთან" შედარებით, რაც ქართლის მოქცევის ისტორიასთან არის დაკავშირებული⁴³, ანდა საკურთხეულის კონქში "ეედრების" გამოსახვა, რაც ნაკლებად გვხვდება ბიზანტიაში⁴⁴.

«Для грузинского искусства в целом издавна характерно пристрастие к твердым материалам, таким, на которых линия зачектлевается навсегда. Именно в архитектуре, резьбе по камню и чеканке по металлу грузинское искусство выглядит наиболее самостоятельно. Отсюда же графичность грузинской живописи, достигающая к 13 в. своего апогея. В этом смысле особенно наглядна живопись кинцанских церквей, и в первую очередь – главная абсида в ц. св. Николая»⁴⁵.

⁴⁰ Г. Алибегашвили, Византия, Христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении. 2-ой международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, გვ. 6-10.

⁴¹ Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., გვ. 120-121; Т. Вирсаладзе, Фрагменты фресковой росписи главного Гелатского храма. ქართული ხელოვნება, 5, თბ. 1959, გვ. 163-204; Г. Алибегашвили, Саятский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. Тб., 1966, А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974.; Е.Л., Привалова, Роспись Тимотеубани, Тб., 1980, И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992.

⁴² Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., გვ. 120-121;

⁴³ ა. ოქროპირიძე, მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისთვის. რწმენა და ცოდნა, I (11) 2003;

⁴⁴ Т. Вирсаладзе, Фресковая. გვ. 120-121; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре გვ. 15-17, 61-62; G Babić, Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI^e et XIII^e siècle. ქართული ხელოვნების III საკრთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ბარი-დუქი, 1986, გვ. 117-136; Н. Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საკრთაშორისო სიმპოზიუმში, თბ., 1983; გვ. 12-13.

⁴⁵ А. Овчинников, Роспись Ачи..., გვ. 4.

რადგან ქრისტიანულ მხატვრობაზე და, კერძოდ, ეიხციისზე ნამოყარდა სიტყვა, შეეცდებით მხატვრული ფორმის ანალიზის საფუძველზე ვანეწოთ განსხვავებული ფორმათშეგრძნების ნიშნები XIII საუკუნის დამდეგის კედლის მხატვრობის ორი ნაწარმოების მაგალითზე. კერძოდ, შევადაროთ "ზიარების" გამოსახულებები ეიხციისის წმ. ნიკოლოზისა და ახტალის ღმრთისმშობლის ტაძრების საკურთხედელების კედლის მხატვრობაში. (სურ. 6 და 7)

ახტალის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვრობის კუთვნილება კონკრეტული ეროვნული მხატვრული ტრადიციისადმი ჯერაც მსჯელობისა და კამათის საგანია და ამის თაობაზე განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს⁶.

ახტალის მოხატულობაში, მართლაც, ნათლად გამოიყოფა ორი ძირითადი ნაწილი, რომელიც არა უბრალოდ განსხვავებული ოსტატების, არამედ განსხვავებულ კულტურულ-მხატვრულ წრეში ნამოყალიბებული ოსტატების მოღვაწეობის შედეგია.

სამხრეთი და დასავლეთი მკლავების მოხატულობის შემსრულებელ ოსტატთა ქართული კულტურული წრისადმი კუთვნილება ეჭვს არ იწვევს და არა მხოლოდ ქართული წარწერების არსებობის, არამედ სწორედ მხატვრული ენის თავისებურების გამო. ამ ნაწილისგან მკვეთრად განსხვავდება საკურთხედელის მოხატულობა კერძოდ კი "ზიარების" სცენა, რომელსაც აფსიდის მთელი რეგისტრი უჭირავს და სავარაუდოდ, საბერძნეთიდან მოწვეული ან საბერძნეთში განსწავლული ოსტატის ნახელავია.

თეოლოგიური თეაღსაზრისით ორივე გამოსახულება სრულიად გამართულია და აპრობირებულ იკონოგრაფიულ კანონს ეფუძნება. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ოსტატობის მაღალ დონესთან. მაგრამ გაუწვრთნელი თეაღსითვისაც კი ეს განსხვავებული მხატვრული ენა თუ არა, განსხვავებული დიალექტი მაინცაა.

ახტალაში "ზიარებას" აფსიდის მთელი რეგისტრი უჭირავს (სურ.7), ეიხციისში კი ბემის კედლებზე არის ორ სცენად გამოსახული (სურ.6), რაც განაპირობებს გარკვეულწილად მათი კომპოზიციური სტრუქტურის განსხვავებას – უფრო გაშლილსა და "მსელელობად" წარმოდგენილს ახტალაში და უფრო კომპაქტურს ერთიან ჯგუფად შეკრულს ეიხციისში. მაგრამ ამ ორ გამოსახულებას შორის განსხვავება ვერც მხოლოდ ლოკალიზაციით და ვერც მარტოოდენ ოსტატთა ინდივიდუალური მანერით არ აიხსნება.

⁶ მკვლევართა ნაწილი მოხატულობას მთლიანად სომხურ ხელოვნებას მიაკუთვნებს Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, 32-33.

В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1986, гл. 134;

ზოგი ქალკედონიტ სომეხთა ქმნილებად მიიჩნევს – Lidov A., The Mural Paintings of Akhtala, Moscow, 199, გვ.4. ზოგი ქართული ხელოვნების წრეში განიხილავს და უკავშირებს ქართველი ოსტატების შემოქმედებას – J. Lafontaine-Dosogne, "Monumental Painting", F. Alpagó-Novello, V. Beridze, & J. Lafontaine-Dosogne, Art and Architecture in medieval Georgia, Louvain-la-Neuve, 1980, 87-102; N. Thierry, Le Jugement dernier d'Axtala. Bedi Kartlisa: Revue de Kartvelologie, XL, 1982, p. 147-168.

ზოგიც ბიზანტიურ ნაწარმოებად მიიჩნევს – D. Mouriki, The Formative Role, გვ. 725-757; ქართველი მკვლევარები ახტალის მოხატულობაზე მსჯელობისას ყოველთვის გამოიყოფენ პირველი ფენის (სამხრეთი მკლავი) ქართული ოსტატების მიერ შესრულებულ მხატვრობას საკურთხედელის მოხატულობისაგან, როგორც განსხვავებულ მხატვრული ფორმათგანცდისა და გემოვნების ნაწარმოებს და ამ უკანასკნელს ბიზანტიელი ოსტატის ქმნილებად ვარაუდობენ, კომენტარითა მანიერითა ნიშნულად. იხ.

Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, Москва, 1963, гл. 191; 218-219

Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой живописи. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977, გვ. 17.

Е. Привалова, Роспись Тимотеубани, гл. 128. Мисиев, Некоторые особенности..., гл. 157

ეინცეისში მოციქულთა ფიგურები მშვიდი და დიდებულია, დინჯი და წარდგენითი. ახტალაში ისინი დინამიკურია, უფრო სწორად, აფორიაქებული; ფიგურათა მოძრაობაც ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართულ ღერძებზე იგება, თითქოს ეველაფერი "ქანაობს" სხედასხვა მიმართულებით და, თუმცა, საბოლოოდ, კომპოზიცია გაწონასწორებულია, მაინც მოუსვენარი, წყვეტილი მოძრაობის შეგრძნება იქმნება.

პირველ რიგში, ეურადღებას იპყრობს ფერადოვნება – ორივე კომპოზიცია ინტენსიური ლაქვარდის ფონზეა გამოსახული, მაგრამ ლაქვარდის ეღერადობა საკმაოდ განსხვავებულია. თუნდაც დაეუშეათ, რომ ეინცეისში ფერი უფრო შეიღახა დროისგან და "გამქრქალდა", ახტალაში იგი მაინც უფრო მკერიეი და საგნობრიეი ნანს, სწორედ რომ "ეედელია" ლაქვარდისფრად შეღებილი. აქ, უწინარესად, ფერის მატერიალური სიმკერიეე გეხედება თვალში.

ეინცეისში იგიეე საღებაეი სულ სხეა ეეექტს ქმნის – აქ ფერს განსხეეეებული შექმნათობა აქეს და აღიქმება უფრო როგორც "შუქი" და არა მკერიეი ზედაპირი. ეს განპირობებულია წმინდა ტექნიკური თაეისებურებითაც – ეინცეისში ლაქვარდი მუქ სარწულზე არ არის დადებული, თეით მინერადლის დაფქეის ხარისხიც – სიმსხეილე – განსხეეეებულია, და რაც მთაეარია, სხეა ფერებთან ფერადოენული ინტერეალეების ზომა არის განსხეეეებული. მართლაც, ეინცეისში ლაქვარდის ფონი მეტ შექმნათობას იქენს ნიადაგის ზოლის კაშკაშა თეთრ ფერთან შეხამებაში, ახტალაში კი ნიადაგი მუქი მწვანეა. ახტალაში მეტი ქრომატული ნაირგეარობაა და ფერის სინათლის მხრიე მეტი არაერთგაროენება. ეინცეისში მკეესარი ფერადოენი კონტრასტები არ არის, ეველა ფერი თითქმის თანაბარი სინათლისაა, «светлые и темные»⁶⁷; აქ ფერი თითქმის შუქად არის ქცეული.

თუმცა ქრისტეს ფიგურა ტრაპეზის დაფარნის ძლიერ შექმნათი სინგურის ლაქით არის ხაზგასმული, ეს კოლორიტული აქცენტი ლაქვარდის აქტიურობითაც არის გაწონასწორებული და ქრისტეს მარაენდის ოქროს ბზინეარებითაც, რაც ევლაე შექმეენობისა და სინათლის განცდას უწყობს ხელს. ასეეე უნეეულოა ქართული მხატვრობისათეის ახტალის ფრესკაზეტრაპეზის წინ აღმართული დაბალი "მარმარილოს" კანკელის ფერი – ღეინისფერისა და მწვანის ამგვარი შეფარდება ნეენში იშეიათია, ეოველ შემთხეეეეაში, კალეოლოგოსთა ხანამდე. ეინცეისში ფერების შეფარდება უფრო პარმონიულია, წენარი და "რბილი", ნაკლებ "დაძაბული", ფერადოენი ინტერეალეები არ არის დიდი, თეით ფერებიც ტონალურად უფრო ღიაა.

თვალში საცემია სხედასხეა ფერების ურთერთშეფარდების ხასიათი სახეთა მოდელირებისას. ამ მხრიეაც სრულიად განსხეეეებული მიდგომა იენს თაეს. ახტალის სახეთა მუქი, მოეაეისფრო-სეითისხილისფერი სარწული ძლიერ განსხეეედება ეინცეისის თბილი ოქროსფერი ოქრის სარწულისგან, რომელიც ამ დროის ქართულ მხატვრობაში არის გავრცელებული, თუნდაც თეით ახტალის ტაძრის დასაელეუთ და სამხრეთ ეედლებზე. ახტალაში ნრდილები საკმაოდ მუქია, თითქმის ერე ეღერადობისა, ეინცეისში მათ მკრთალად მომწვანო ღესირების სახე აქეთ და მკეესარ კონტრასტს არ ქმნიან ძირითად ტონთან. თბილი და ღია ფერის სახის სარწული ძალიან მკრთალი, თითქმის შეუმნეეეელი გამონათებებითაა მოდელირებული და არ არის დასერილი მკეესარი თეთრი დაკლაკნილი ხაზებით, რომლებიც მკეესარ კონტრასტს ქმნის მუქ ნრდილებთან და დაძაბულობასა და მოუსვენრობას აქეებს ახტალის "სიარების" სახეებს. თვალის ექეების მკეესარი

⁶⁷ А. Овчинников, Роспись Ачи, გვ. 4.

(სურ.6). გარდა ამისა, ახტალაში წინ გაწედილი ხელების მოძრაობა უფრო მკვეთრია, თანაც თითქმის პორტრეტულად მიმართული, ეინცვისში კი უფრო წყნარი და მოძრაობაც მრგვლოვან მოხაზულობებზეა აგებული.

ეინცვისში ფორმის დანაწევრებადობა, ისევე როგორც ხაზისა, მინიმალურია – მთლიანი, დინჯად მდინარე ხაზებით შემოფარგლული ფორმები თითქმის სრულიად არ იყოფა ცალკეულ ელემენტებად – აქ მხოლოდ მსუბუქი გამოთეთრებებია. ამის გამო კი მეტია, ერთი მხრივ. მონუმენტურობისა და, მეორე მხრივ, სიმშვიდის შეგრძნება. მუსიკის სფეროდან თუ მოვიხმოთ შედარებას, ეინცვისი ქორალს, ახტალა კი სინკაპურ მუსიკას მოგვაგონებს – გარინდებულობა და ხმაური.

ეინცვისის და სოგადად ქართული მხატვრობისთვის უცხოა მოძრაობის, ექსტიკულაციისა და სახეთა გამომეტყველების ის მანერულობა, რომელიც ესოდენ თვალში საცემია ახტალას ანგელოზის გამოსახულებაში და რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია გვიანკომენტოსური ბიზანტიური მხატვრობისათვის, რის გამოც ამ სტილს "კომენტოსა მანიერიზმს" უწოდებენ კიდეც¹⁰.

ამ ნაწარმოებებს შორის კიდევ მრავალი განსხვავება შეიძლება მივანიშნოთ. თანაც არ არის გამორიცხული, რომ სოგი მათგანი მართლაც მხოლოდ ოსტატთა ინდივიდუალური მანერის მახასიათებელი იყოს და არა "ეროვნული" სტილისა (როგორც, მაგალითად, აშკარად ნანს სხვაობა იმავე ეინცვისისა და ბეთანიის ოსტატთა ხელწერაშიც). ცხადია, ამგვარი განსოგადებისათვის, უფრო საფუძვლიანი კვლევა და მეტი მასალა არის აუცილებელი, თანაც არა მხოლოდ სიერცეში, არამედ დროშიც.

მაგრამ ამ ორი გამოსახულების თუნდაც ზერელე შედარება, ეგონებ, გეარწმუნებს, რომ არსებობს სხვადასხვანაირი ფორმათშეგრძნება, არსებობს როგორც მხატვრული ფაქტი, რომელიც ცნობიერდება მათი აღქმისას და არამც და არამც არ შედის იმ მხატვრულ ამოცანათა რიგში, რომელსაც ქრისტიანი ოსტატი ისახავდა მიზნად.

ასე რომ, როდესაც ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრულ სახეს ეიკვლევათ და მასში ეროვნული მხატვრული ტრადიციის, თავისებური მხატვრული "ენის" ნიშნებს გამოეყოფთ, ქრისტიანული ხელოვნების საყოველთაოებას სულაც არ ეეწინააღმდეგებით. არ არსებობს "ქართული ქრისტიანობა", მაგრამ არსებობს ქართული ქრისტიანული ხელოვნება და მისი თავისებური, თვითმყოფადი "მხატვრული" ენა.

ამ წერილის დასაწყისში ნახსენებ ფაქტს – ბერძნულ საგალობელთა კასეტაზე გამოსახულ "ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების ძეგლს" – მცხეთის ჯერის ტაძარს თუ მიუებრუნდებით, შეიძლება განეაცხადოთ, რომ მცხეთის ჯერის ტაძარი, პირველ რიგში, მართლმადიდებლური ეკლესიაა, მაგრამ თავისი პროპორციებით, მასალის შერჩევით (ქვის ფაქტურა და ფერი), კედლის წყობის ხასიათით, შიდა სიერცის გაფორმებისა და განათების წესით, გუმბათში გამოკვეთილი ქვის ჯერით, დეკორის კედლებზე განლაგებისა და შესრულების თავისებურებით, გარემოსთან შეხამებით და კიდევ მრავალი სხვა, წმინდა მხატვრული ნიშნით, იგი ქართული ხუროთმოძღვრების ნაწარმოებია.

¹⁰ S. Tomeković, Le «Maniérisme» dans l'art mural à Byzance (1164-1204). v. I-II, Paris, 1984.

Resume

M. Didebulidze, National Character of Christian Art

National character of Georgian art has always been one of the priorities in the Giorgi Chubianashvili scholarly researches. Topicality of this issue was determined by situation in this field when the medieval Georgian art was mostly determined as "Byzantine" or "Armenian" art, etc. Giorgi Chubianashvili himself as well as his disciples and colleagues paid special interest to this problem.

It seems a bit inappropriate to rise this question at present state of the development of the art historian science, most of the statements presented in this paper sound as a commonplace, but, unfortunately even now and even more in Georgia, there arose a trend towards neglecting the national character of the medieval Georgian art arguing that there exists only Byzantine art and its works in different Christian countries. Thus neglecting and ignoring creative potential and ability of different nationalities.

This is caused by confusion of the levels of discussion. "National artistic character" manifests itself only when we deal with a church building or a fresco or an icon as a work of art. Entire history of the world art witnesses that there always existed and exists specific "national artistic language" based on the age-old cultural traditions. But without any value-based implications. "National" character of the work of art never is a result of conscious intention on the artist's part. National artistic traits originate only on unconscious level in the course of creative activity and we appreciate them only beholding completed work.

In the Christian theology, namely in the Holy Scriptures (Acts, 2, 1-11) while describing the Descent of the Holy Spirit, the text underlines multitude of different nationalities attending this miracle and hearing the Apostles' preaching each on his own language. In the Orthodox world the Holy Scriptures were translated to different languages and every nation celebrates the Liturgy in its own language. Therefore, the Christianity does not disregard existence of different nations and languages, hence existence of different artistic languages as well.

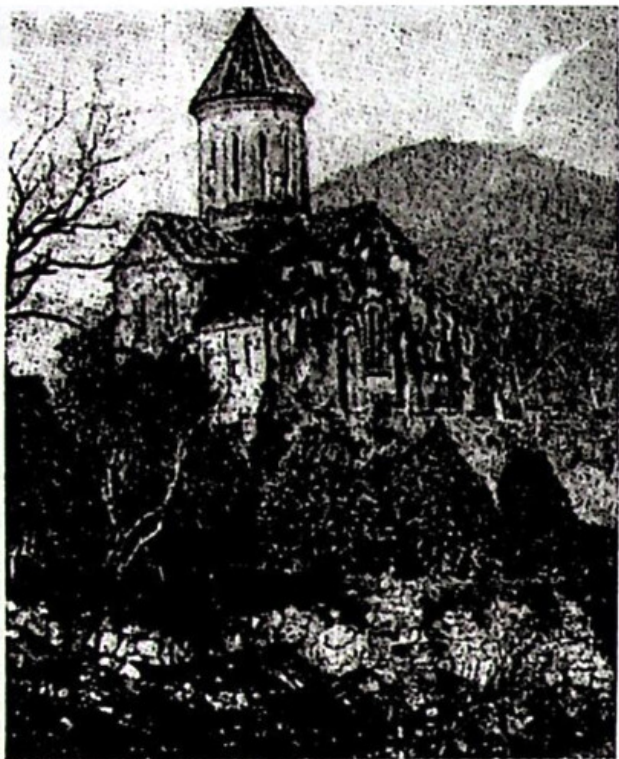
Comparison of the two examples of the medieval wall painting, namely the 13th c. compositions of the Communion of Apostles in the Kintsvisi and Akhtala wall paintings reveal some peculiar artistic traits (color combinations, compositional rendering, character of drawing, etc) that are specific for Georgian art and differ significantly from the work of Greek artist in Akhtala sanctuary.



1. ლეონარდო და ვინჩი.
მადონა მღვიმეში. 1483-94წწ.



2. ალბრეხტ დიურერი.
მადონა ზამბახებით. 1508წ.



3. ფიტარეთის ტაძარი. XIII ს.



4. თესალონიკი. ათორმეტ მოციქულთა ტაძარი. XIII ს.



5. ხარიჯ-ვანქი. XIII ს.



6. ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. მოციქულთა ზიარება.
XIII ს-ის დამდეგი.



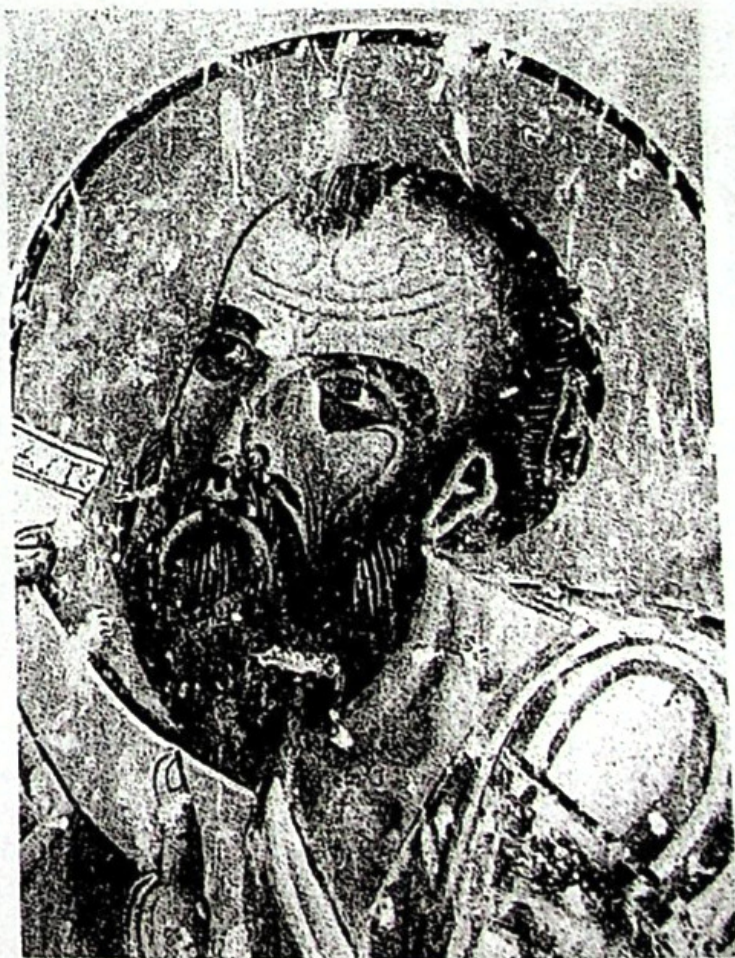
7. ახტალის ღმრთისმშობლის ტაძარი. მოციქულთა ზიარება. XIII ს.



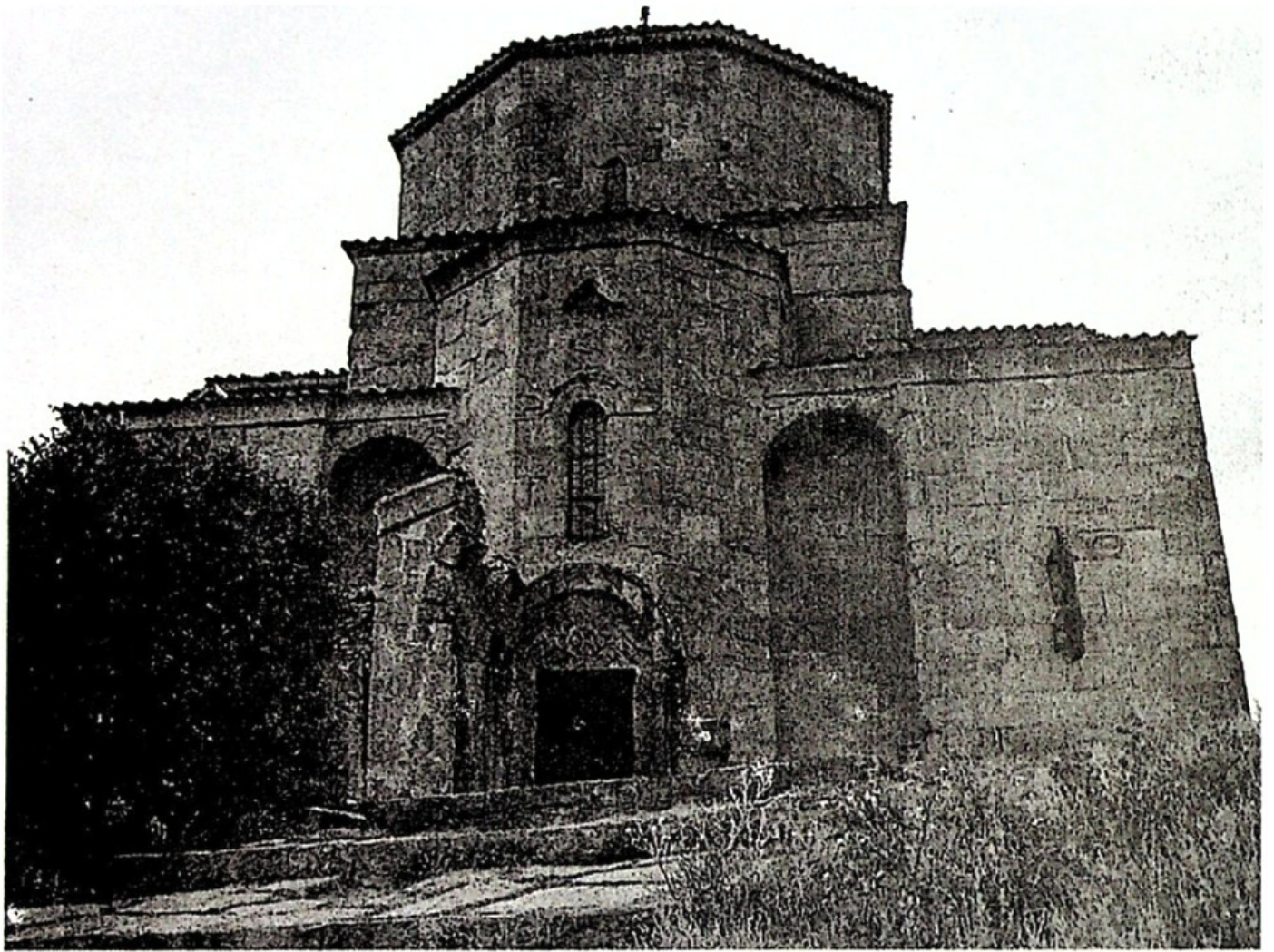
8. ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის
ტაძარი. მოციქულთა ზიარება.
ფრაგმენტი



10. გელათის ოთხთავი. სული წმინდის მოფენა. XII ს.



9. ახტალის ღმრთისმშობლის ტაძარი. მოციქულთა ზიარება. ფრაგმენტი



11. მცხეთა. წმ. ჯვრის ტაძარი. 586-607წწ.

დმანისის სიონის მონასტრული

ისტორიული ქალაქი დმანისი ქვემო ქართლში, ორი მდინარის – ფინეზაურისა და მაშავერას შესართავთან აღმართულ კონცხზე მდებარეობს. შუა საუკუნეებში დმანისის ციხე-ქალაქი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ქვეყნის სტრატეგიული, პოლიტიკურ-ეკონომიკური თუ კულტურული თეატრისათვის. საქალაქო ცხოვრება აქ X საუკუნეში დაიწყო¹; XI-XIII საუკუნეები დმანისის, როგორც ქალაქის აუვაების ხანაა².

დმანისის ნაქალაქარის შესწავლა გახული საუკუნის 30-იან წლებში დაიწყო და დღესაც გრძელდება. პირველ არქეოლოგიურ ექსპედიციას 1936 წელს ივანე ჯავახიშვილი ხელმძღვანელობდა. კონსულტანტად მიწვეული იყო გიორგი ნუბინაშვილი³.

დმანისის ნაქალაქარის დათვალიერებისას თვალწინ გადაგვშლება ძველი ქალაქი თავისი შიდა ციხით, ცენტრითა და გარეუბნებით; თავისი ქუჩებითა და ტაძრებით, დარბაზებითა და აბანოებით. აქ ერთმანეთის გვერდით ნახავთ ქრისტიანულ და მაჰმადიანურ სამარხებს; ქართული ორნამენტებითა და წარწერებით შემკულ ქვებსა და სომხურ ხაჩკარებს. არქეოლოგიური გათხრების დროს აქ აღმოჩენილია ადგილობრივი და უცხოური მონეტები, ქართული და იმპორტული კერამიკა.

დმანისის მთავარი ტაძარი სიონის სახელით ცნობილი ღმრთისმშობლის ეკლესიაა. გ. ნუბინაშვილი მას სამეკლესიო ბაზილიკად მიიჩნევს და VI საუკუნით ათარიღებს⁴. არსებობს სხვა მოსაზრებაც, რომლის თანახმადაც იგი IX საუკუნეში აგებული დარბაზული ტიპის ეკლესიაა გვერდითი მინაშენებით⁵. XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე ეკლესია განუახლებიათ, რაზეც კამარის ქვის წყობა მიუთითებს. XIII საუკუნეში დასაუღლეთით ეკლესიას კარიბჭე მიუშენეს⁶.

დმანისის სიონი საკმაოდ დიდი ზომის (23X20,5 მ. კარიბჭის გარეშე) ეკლესიაა აღმოსავლეთით შეყრილი აფსიდით. მისი ფასადების დაუნაწერებელი, ყოველ ეკლესია (თითო-თითო სარკმელი აღმოსავლეთითა და დასავლეთით; საკმაოდ მაღლა გაჭრილი სამ-სამი სარკმელი სამხრეთისა და ჩრდილოეთ ეკლესიაში) მასიური და რამდენადმე მძიმეა; მხოლოდ დასავლეთი ფასადია მორთული ნუქურთმებით შემკული კარიბჭით. შიდა სივრცე გარე მასებთან შედარებით უფრო აზიდულია, ხაზგასმული დასავლეთ-აღმოსავლეთის ღერძით. ამ მიმართულებას ერთგვარად

¹ ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი (ქალაქის ისტორია და ნაქალაქარის აღწერა). შოთა რუსთაველის ეროვნული მატერიალური კულტურა, თბ., 1938, გვ. 326, 347.

² ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი, გვ. 447.

³ ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი, გვ. 319.

⁴ გ. ნუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1936, გვ. 192.

⁵ თ. არჯევანიძე, დმანისის ტაძრის ხუროთმოძღვრება, ხელნაწერი.

⁶ ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი, გვ. 371-389; თ. არჯევანიძე, სამთავრო საფასადო კომპოზიციების ევოლუცია XIII საუკუნის უგუმბათო ძეგლებში /გუდარეხი, რკონის ნათლისმცემელი, დმანისის სიონის კარიბჭე/, ლ. რიყელიშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია, თბ., 1988, მოხსენებათა თეზისები, გვ. 20.

ანელებს დარბაზის საკმაოდ განიერი შეერილი პილასტრები, რომლებიც იმდენადაა გამოწეული კედლის სიბრტყეებიდან, რომ ნიშებს ქმნის, სიერცეს თითქოს განივად ანაწევრებს. ტაძარში ორი შესასვლელია: დასავლეთიდან და სამხრეთიდან. დასავლეთიდან შესული განსაკუთრებით გრძივს ზემოაღნიშნულ გრძივ ღერძს; სიერცე თითქოს გიბიძგებს წინ, ღრმა და დიდი აფსიდისკენ, რომელსაც თავის დროზე კანკელი აქონდა. სამხრეთი შესასვლელი ამ კედლის ცენტრშია გაჭრილი, ამიტომ აქედან შესული ეკლესიის ცენტრში აღმონდება.

ღმანისის სიონის ხუროთმოძღვრული თავისებურებანი – დიდი, ფართო, დაუნაწევრებელი კედლები კარგ შესაძლებლობას ქმნის მონუმენტური მხატვრობისთვის. პილასტრებიც კი იმდენად ფართოა, რომ ისინი სწორედ ფიგურებით და არა ორნამენტებით შემკობას ითხოვს; აქი, მხატვარიც ასე მოიქცა.

ღმანისის სიონის მოხატულობიდან მხოლოდ ცალკეულმა ფრაგმენტებმა მოაღწია ჩვენამდე. დღეს მისი იკონოგრაფიული პროგრამის, სტილისა, თუ შესრულების მანერის შესახებ მსჯელობა ჭირს, რადგან გადარჩენილი ნაწილებიც კი ცუდადაა შენახული – შეიძლება ითქვას, რომ აქ ფერწერული შრე მთლიანად ჩამოფრცქენილია¹. მაგრამ ის, რაც სადღეისოდ შემოგერჩა ღმანისის მოხატულობიდან, მეტ-ნაკლებად მაინც იძლევა ამ მხატვრობის მნიშვნელობისა და ადგილის განსაზღვრის შესაძლებლობას შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ისტორიაში.

როგორც ითქვა, ღმანისის სიონის ტაძარი XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე განუახლებიათ და, როგორც ჩანს, ამის მერე მოუხატაუთ, რადგან გადაკეთებული ადგილებია შელესილი და ფერწერით შემკული. ე. ი. XII-XIII საუკუნეთა მიჯნა მოხატულობის შესრულების ქვედა ზღვარია.

ღმანისის სიონის ტაძარში მოხატულობა შემორჩენილია საკურთხეელის აფსიდსა და ჩრდილოეთ პილასტრებზე. საკურთხეელია, მიუხედავად იმისა, რომ ევრც ერთმა გამოსახულებამ ევრ შეინარსუნა თავდაპირველი სახე, მოხატულობა მაინც ძალზე შთაბეჭდავია; აშკარაა, რომ ის მაღალი რანგის ხელოვნების ნაწარმოებია. პირველ რიგში, ყურადღებას იქცევს საკურთხეელის აფსიდის მოხატულობის მონუმენტურობა, მისი საზეიმო ხასიათი. ფერთა დაწიანების მიუხედავად აქა-იქ ლაქვარდიც ელავს. გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს აფსიდის ზედა რეგისტრში გამოსახული მოციქულთა ცოცხალი, დინამიკური რიგი და მის ქვემოთ ეკლესიის მამათა დიდი ზომის, მშვიდი, ფიგურები (ნახ. 1). ტაძარში სამხრეთიდან შესვლისას მზერას იპყრობს ჩრდილო-აღმოსავლეთ პილასტრზე წარმოდგენილი მეტად მნიშვნელოვანი, თუმცა მკრთალი სილუეტის სახით შემორჩენილი, საიმპერატორო სამოსში გამოწყობილი ფიგურა – იგი უთუოდ მეფის პორტრეტი უნდა იყოს (ნახ. 2, სურ. 2).

ღმანისის სიონის საკურთხეელის აფსიდის კონქის მოხატულობიდან არაფერია დარჩენილი რეგისტრის გამყოფი ეიწრო წითელი ზოლის ფრაგმენტის გარდა სამხრეთ კუთხეში კონქის ქუსლის ქვეშ (ნახ. 1). აფსიდში მოხატულობა ორ რეგისტრადაა განაწილებული. რეგისტრები ერთმანეთისაგან კიბისებრი ორნამენტული სარტყელითაა გამიჯნული. ზედა რეგისტრში, თავის დროზე, თორმეტი მოციქული იყო გამოსახული. ჩრდილოეთით მხოლოდ ოთხი ფიგურის ფრაგმენტი – მათი სამოსის კალთები და ფეხის ტერფები შემორჩა (ნახ. 1); სამხრეთით ექვსივე მოციქულის ფიგურამ მოაღწია,

¹ მოხატულობაზე საკონსერვაციო სამუშაოები განხორციელდა 1986-1987 წლებში ქველთა დაცვის მთავარი სამართველოს მიერ. სამუშაოს ხელმძღვანელობდა რესტავრატორი ა. გოგლიძე. მანვე შეასრულა მოხატულობის სქემები, კალკარეკონსტრუქციები. ფერთა მიკროსკოპული ანალიზი აწარმოა ი. იაკობაშვილმა.

მაგრამ თავდაპირველი სახე ეურც ამ გამოსახულებებმა შეინარჩუნეს (ნახ. 1, სურ. 3-7). არ შემორჩა მათი თანმხლები წარწერებიც; მხოლოდ ერთგან იკითხება ასო „რ“ (სამხრეთით მეხუთე მოციქულთან). მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე მოციქულს ხელში გრაგნილები უჭირავთ. აფსიდის ქვედა რეგისტრი ეკლესიის მამათა ფრონტალურ რიგს ეთმობა, რომელსაც კიდეებზე დიაკეანთა გამოსახულებები ასრულებს (ნახ. 1). ეკლესიის მამათა ეკელა ფიგურა სრულად შემორჩა, მაგრამ მათი სახეები ძალიან დასიანებულია და მხოლოდ ძირითადი ნახატის ფრაგმენტები იკითხება (ნახ. 1, სურ. 8, 9). მღვდელმთავრები ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპებით წარმოგვიდგება, ხელში წიგნები უჭირავთ. მათ ახლავთ ასომთავრული წარწერები: ნრდილოეთით – წმ. გრიგოლ ღუთისმეტყველი, წმ. ბასილი, წმ. გრიგოლ სკრიელი, წმ. კირილე, წმ. გრიგოლ საკეირველმოქმედი და დიაკეანი წმ. სტეფანოს, სამხრეთით – წმ. იოანე ოქროპირი, წმ. ათანასე, წმ. ნიკოლოზი, წმ. ამბურკი, წმ. სილიბისტროს და დიაკეანი – წმ. გერმანოს. ეკლესიის მამათა გამოსახულებებს შორის, აფსიდის სარკმლის ქვეშ ძლიერ გაირჩევა სწორკუთხა ნარჩოში ნაწერილი მაცხოვრის ხატი ხელთუქმნელის გამოსახულება წარწერით IC XC (ნახ. 1). სარკმლის წირთხლებში წმინდა მკურნალთა ფიგურებია გადმოცემული – წარწერების თანახმად: წმ. დამიანე (ნრდილოეთით) და წმ. კოსმან (სამხრეთით). მოხატულობით იყო შემკული აფსიდის საკმაოდ ღრმა ბემაც. აქაც ორი რეგისტრია. ზედაზე სამხრეთით მოციქულთა გასწერიე, სარკმლის გვერდით გაირჩევა გამოსახულების ფრაგმენტი – სამოსის კაღსა, ტერფები, ხელი და გრაგნილი. გრაგნილის წარწერის ამოკითხვა დასიანების გამო, სამწუხაროდ ვერ მოხერხდა (საფიქრებელია, რომ ესაა რომელიმე წინასწარმეტყველი, იქნებ ოსია? რადგან წარწერაში თითქოს ეს სახელი გაირჩევა). ამ გამოსახულების ქვეშ ბემის ქვედა რეგისტრში შემორჩენილია შარავანდის, თაეისა და მხარის მკრთალი კონტური და რამდენიმე ასო: – წწ ლ – წმინდა წინასწარმეტყველი. მის გვერდით კიდე ერთი მკრთალი სილუეტი იკითხება (ნახ. 1). ბემის ნრდილოეთი კედლის ზედა რეგისტრის მოხატულობა მთლიანად ნამოსწლილია, ქვედაზე ორი ფრონტალური ფიგურაა. მარცხენა გამოსახულებას მხოლოდ შარავანდისა და ხელის მოხატულობა შემორჩა. მას ახლავს წარწერა – 1. ԴԵՏԵՆ 2. ԶԸՆԻ – იოანე ნათლისმცემელი. იოანეს ხელში გრაგნილი უჭირავს წარწერით: 1. ამას 2. იტყე[ი]ს 3. ი[ო]ანე 4. ეიანეთ 4 რ[ამეთუ] 5. მო[ა]ხლ[ე]ბ[ულ]ა[რ]ს სასუფეველი ცათა – ამას იტყეს იოანე შეინანეთ რამეთუ მოახლებულ არს სასუფეველი ცათა (ნახ. 3, სურ. 1). იოანეს გვერდით გამოსახულია შუახნის მამაკაცი ჭადრაშერეული, მხრებზე დაშვებული თმით, პატარა წვერ-უღეაშით; წარწერის (წწ ლი მადლაქია) თანახმად ეს წინასწარმეტყველი მადლაქიაა. მას მარჯვენა ხელი კურთხევის ნიშნად მკერდთან აქვს მიტანილი, მარცხენაში გრაგნილი უჭირავს, რომლის წარწერის აღდგენა, დასიანების გამო ვერ მოხერხდა (სურ. 3, 4). კიდე ერთი შარავნდმოსილი ფიგურის მკრთალი სილუეტი გაირჩევა სატრიუმფო თაღზე, სამხრეთით. ბემაში რეგისტრები ერთმანეთისაგან მარტივი წითელი ზოლითაა გამოჯნული. აფსიდის მოხატულობას ქვემოდან ჭადრაკული ორნამენტი შემოუყვება. აფსიდისა და ბემის თაღები და პილასტრები შემკულია სხედასხვა სახის მცენარეული ორნამენტით. ფართო ორნამენტული სარტყელითაა მოწარმოებული აფსიდის სარკმელიც (ნახ. 1).

როგორც ითქვა, ტაძრის ნრდილო-აღმოსავლეთ პილასტრზე დიდი ზომის, მონუმენტური ფიგურის მკრთალი სილუეტი იკითხება (ნახ. 2, სურ. 1). იგი სამი მეოთხედით აღმოსავლეთისკენაა მიმართული, და, როგორც ჩანს, ეედრებად უნდა იყოს ხელგაწედილი (გაირჩევა იდაყეში მოხრილი ხელის კონტური); კომპოზიციის ზედა კუთხეში თითქოს ცის სეგმენტის მოხატულობა შეინიშნება. ამ გამოსახულებას გრძელი სამეფო კაბა და ზემოდან უფრო მოკლე ბისონი მოსაეს. დიადემის ერთი ბოლო წინ აქვს ჩამოშვებული, წელთან ჩანს მისი ნაკეცები, რომელთა მიმართულება

მიანიშნებს, რომ მისი მეორე ბოლო ფიგურას ხელზე აქონდა გადაკიდებული, პორტრეტის სახე და თავი საერთოდ არ შემორჩა. მაგრამ იკითხება შარავანდის მოხაზულობა. რაკი გამოსახულებას სამეფო შესამოსელი მოსახეს, ცხადია, ის რომელიმე მეფის პორტრეტია. მის ვინაობას ქვემოთ შევხებით.

ნრდილო-დასავლეთ პილასტრზე ერთმანეთის თავზე ორი პატარა კომპოზიციის ფრაგმენტია. ზედაზე წარმოდგენილია აღსაყდრებული ღმრთისმშობელი მთავარანგელოზებს შორის (შემორჩა ცენტრში საყდარზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის ლურჯი კაბა, წითელი ქვარცხლობები; ანგელოსთა გამოსახულებების სამოსის ფრაგმენტები). ქვედა სცენა – „აბრაამის წიაღია“ (კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში ტახტზე მჯდომარე აბრაამია გამოსახული; ტახტის ორსავე მხარეს შეჯგუფებულია მართალთა სულები. მარცხნივ სამოთხის ხეა, მარჯვნივ ღვას ჯვარზე დაყრდნობილი მორწმუნე ავაზაკი. მის უკან წითლად შეღებილი სამოთხის კარია ქერუბინის გამოსახულებით). ეს ორი სცენა ერთმანეთისგან ეიწრო წითელი ზოლითაა გამოყოფილი (ნახ. 2). იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს კომპოზიციები თავისი სტილითა და შესრულების მანერით განსხვავდება დანარჩენი მოხატულობისაგან.

დარბაზის სარკმლებში ორნამენტული მოტივები ნანს. ფერთა ლაქები აქა-იქ სხვა კედლებზეც გაირიყვა.

სულ ესაა რაც სადღეისოდ შემოგერჩა ღმანისის სიონის ერთ დროს დიდებული მოხატულობისგან; დანარჩენი შეიძლება მხოლოდ პირობითად აღეადგინოთ. ბემის მოხატულობაში, სულ ცოტა, ექვსი წინასწარმეტყველის გამოსახულება უნდა ვივარაუდოთ (ორ-ორი ნრდილოეთისა და სამხრეთი კედლების ქვედა რეგისტრში – ნახ. 1) და თითო-თითო ზედაში. აქ ნრდილოეთით სამხრეთის მსგავსად წინასწარმეტყველის ფიგურა იქნებოდა. ასე რომ, აფსიდის მოხატულობის შინაარსი საკმაოდ დატვირთული უნდა ყოფილიყო. საეარაუდოა ისიც, რომ ღმანისის სიონის დარბაზში „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაც იყო წარმოდგენილი, რადგან ნრდილო-დასავლეთი პილასტრის ორი სცენა (ღმრთისმშობელი ანგელოზებს შორის და „აბრაამის წიაღი“) სწორედ ამ უკანასკნელის, კერძოდ, სამოთხის სცენის ნაწილია. „აბრაამის წიაღს“ „განკითხვის დღის“ სცენისგან დამოუკიდებლად არასდროს გამოსახავდნენ.

საკუროთხეულის აფსიდის მოხატულობის ფრაგმენტულობის გამო მისი პროგრამის იკონოგრაფიულ-თეოლოგიურ ასპექტებზე დაბეჯითებით ვერაფერს ვიტყვი. თუმცა შემორჩენილი მოხატულობა გარკვეულ წარმოდგენას მაინც გვიქმნის. მისი შინაარსის აღდგენაში ყველაზე მეტად იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება და მისი გრაგნილის წარწერა გვეხმარება.

ცნობილია, რომ წმ. იოანე ნათლისმცემელი, უკანასკნელი და იმავდროულად პირველი წინასწარმეტყველი, ახალი აღთქმის ელიაა, მაცხოვრის წინამორბედი და მისი პირველად მოსულის მაუწყებელი. ღმანისში იოანე მაღაქია წინასწარმეტყველის გვერდითაა გამოსახული, რაც მიუთითებს, რომ იგი აქ წარმოდგენილია სწორედ როგორც წინასწარმეტყველი (წმ. იოანე ნათლისმცემელი წინასწარმეტყველთა შორის სხვაგანაც გვხვდება, მაგალითად, ატენის სიონის საკუროთხეულის აფსიდის ბემაში ზაქარიასთან ერთად – XI ს. მის გრაგნილზე ანალოგიური ტექსტია მოტანილი¹). ამასვე მიუთითებს იოანეს გრაგნილის წარწერაც – მათეს სახარებიდან მოტანილი ცნობილი ციტატა (მათე, 3, 2), რომელიც მოახლოებული სასუფეულის შესახებ წინაუწყებას წარმოადგენს. შემთხვევითი არც მაღაქიას შერჩევაა. სახარებაში

¹ გ. აბრაამიშვილი, ზ. აღექსიძე, ფრესკული წარწერები I. ატენის სიონი, ქართული წარწერების კორპუსი, III, თბ., 1989, გვ. 79-81.

ნათქვამია: „ეითარცა წერილ არს წინასწარმეტყველთა მიერ: აჲ ესერა მე წარვედლინი ანგელოზი წინაშე პირსა შენსა, რომელმან განამწადოს გზანი შენნი წინაშე პირსა შენსა“ (მათ., 11, 10; მარკ., 1, 2). ანგელოზი აქ იოანეა, ხოლო დაწერილი ეს მაღაქიას აქვს „აჲ გამოვედლინი ანგელოზი ნემი და მოიხილოს გზანი პირისა ნემისაჲ და მექსა შინა მოვიდეს ტაძრად თქსსა უფალი, რომელსა თქვენ ეძიებთ და ანგელოზი აღთქმისაჲ რომელი თქვენ გნებაესეჲ. აჲ, მოვალს, - იტყვს უფალი, ყოელისა მპერობელი“ (მაღაქია, 3, 1). ამ ციტატებიდან ჩათლად ჩანს, რომ მაღაქიამ წმ. იოანეს მოხელა იწინასწარმეტყველა. ასე რომ, ღმანისში ერთმანეთის გვერდით გამოსახულია ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველი მაღაქია, რომელმაც იწინასწარმეტყველა ახალი აღთქმის წინასწარმეტყველის - იოანეს მოხელა. ამ უკანასკნელმა კი, როგორც ითქვა, უფლის პირველი მოხელა გვაუწყა. მაგრამ ცნობილია ისიც, რომ იოანე „არს ელია, რომელი მოვალს“ (მათე., 11, 14; 17, 11-13), რასაც მაღაქიაც ამბობს - „და აჲ, მე მოგივლენთ თქვენ ილიას თესბიტელსა პირველ მოხელისა დღისა უფლისაჲსა დიდსა და განსიხებულსა“ (მაღაქია, 4, 5). ამ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, ელიაში იოანე იგულისხმება. მაგრამ, ამავე დროს, აქ თვით ელიას მოხელაცაა მიჩნეული, რომელიც მეორედ მოხელის წინ უნდა გამოცხადდეს. იოანე რაკი ელიაა, რომელიც მეორედ მოხელის წინ უნდა მოვიდეს, წმ. იოანეს მოხელა უკვე ელიას მოხელასაც გულისხმობს და მაშასადამე, მეორედ მოხელასაც. იოანეს გრაგნილის წარწერაშიც პირდაპირაა ლაპარაკი სასუფეელის მოახლოებაზე. მეორედ მოხელა იწინასწარმეტყველა მაღაქიამაც (მაღაქია, 4, 1-6). „შეიხანეთ, რამეთუ მოახლებულ არს სასუფეელი ცათა“ - ამ ფრაზაში მეორედ მოხელის იდეასთან ერთად სასუფეველში დამკვიდრების, ხსნის შესაძლებლობაც იგულისხმება. ხსნა, ცათა სასუფეველი განკაცებული ღმერთის მიერ გაღებული მსხვერპლის გზით მოიპოვება, რომელიც ღმანისის სიონში საკურთხეელის აფსიდის ძირშია გადმოცემული „პირი უფლისაჲს“ სახით. ეს გამოსახულება აქ შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისთვის ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპითაა წარმოდგენილი - სწორკუთხა ფორმის ნარნოში ჩაწერილი მაცხოვრის წელსზედა გამოსახულება, რომელიც, XII-XIII საუკუნეების მთელი რიგი ქართული ძეგლების მსგავსად, საკურთხეელის აფსიდში ტრაპეზის თავზეა გამოსახული, თითქოს ტრაპეზსე ასეენია, როგორც ტარიგი, როგორც მსხვერპლი⁹. მართალია, ეკლესიის მამები ღმანისში ფრონტალურად დგანან, ხელში წიგნებით და არა გრაგნილებით, და, ამდენად, ლიტურგიულ მსვლელობას თითქოს არ გადმოსცემენ, მაგრამ ეს სცენა მაინც ამ იდეას გამოხატავს, მით უმეტეს, რომ მღვდელმთავართა რიგს ღიაკეანთა ფიგურები ასრულებენ, რაც სწორედ ლიტურგიულ მსახურებას მიუთითებს. მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის აფსიდის კომპოზიციაში, ეკლესიის მამათა შორის ნართვა XII-XIII საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობითისაა ნიშანდობლივი. იგი გეხვდება ისეთ ეკლესიებშიც, რომელთა კონქში „ვედრებაა“ გამოსახული და იქაც, სადაც კონქი „ღმრთისმშობლის დიდების“ თემას ეთმობა¹⁰. დღეს დაბეჭდვით მტკიცება იმისა თუ რა სცენა იყო გადმოცემული ღმანისის სიონის აფსიდის კონქში, რა თქმა უნდა, ძნელია, მაგრამ ნემი გარაუდით, აქ ღმრთისმშობელი უნდა ყოფილიყო

⁹ ქ. მიქელაძე, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 3, 1991, 210-222; К. Т. Микеладзе. Отражение легенды о Нерукотворном Образе Спасителя в грузинском искусстве. Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, Москва, 1996, გვ. 90-94; ე. გელვეანიშვილი, „ხელთუქმნელი ხატის“ თემა ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა და დასავლეთში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 2, 1999, გვ. 86-100.

¹⁰ ქ. მიქელაძე, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება... გვ. 210-222.

წარმოდგენილი. გარდა იმისა, რომ პირი უფლისად, როგორც მაცხოვრებელი, ქალების ხატი უშუალოდ დაკავშირებული ღმრთისმშობელთან, ამ ეარაუდის საფუძველზე სხვა მომენტებიც მიუთითებს. ცნობილია, რომ საქართველოში XII-XIII საუკუნეებში საკონქო კომპოზიციად ღმრთისმშობლის დიდებას ანიჭებენ უპირატესობას¹¹. იგი მკვიდრდება გუმბათურ ეკლესიებშიც (ტიმოთესუბანი, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზი, იკორთა, ყველა XIII ს. დასაწყისი), ახტალა (XIII ს. I ნახევარი) და დარბაზულშიც. თუმცა ამავე პერიოდის რიგ ძეგლებში კონქში „ვედრების“ სცენაც ხშირად გვხვდება. ამ ტრადიციას, უმთავრესად, იშვიათი გამოჩენის გარდა (მაგ., ბუთანია), დარბაზული ეკლესიები ინარჩუნებენ (ფაენისი (XII ს. II ნახევარი), კალაუბნის წმ. გიორგი (XII ს. შუა ხანა), ზერობანი (XIII ს. I ნახევარი), კისორეთი (XIII ს. I ნახევარი), შიომღვიმე (XIII ს. ბოლო) და სხვა)¹². მაგრამ არის ისეთი დარბაზული ეკლესიებიც (ვარძია (XII ს. ბოლო), ბერთუბანი (XIII ს. დასაწყისი), ქობაირი (XIII ს. II ნახევარი), უდაბნოს „ხარება“ (XIII. ბოლო), ყინცვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა (XIII II ნახევარი) და სხვა), რომელთა კონქში ღმრთისმშობლის დიდებაა გამოსახული. ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ ეს სცენა, როგორც ამ დროის წამყვანი თემა, ყველა მნიშვნელოვან დარბაზულ ეკლესიაშია (ვარძია, ბერთუბანი, უდაბნოს „ხარება“) წარმოდგენილი, მაშინ როცა შედარებით მოკრძალებულ ტაძრებში კვლავ „ვედრების“ თემას მიმართავენ.

საგულისხმოა ისიც, რომ ღმანისში, როგორც აღინიშნა, თავის დროზე „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაც იყო წარმოდგენილი. ამ სცენას ნეკელეებრივ ტაძრის დასაუღლეთ ნაწილში გამოსახავენ. როგორ იყო იგი განთავსებული ღმანისის სიონის ინტერიერში ისე, რომ სამოთხის სცენები პილასტრზე აღმოჩნდა, ძნელი სათქმელია. მაგრამ საინტერესოა, რომ იმ მოხატულობებში, რომელთა პროგრამაში „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაა ჩართული, იშვიათი გამოჩენის გარდა (რკინის ციხის ეკლესია (XIII ს.), საფარა (XIV ს.) და სხვა) კონქში ღმრთისმშობლის დიდების სცენაა წარმოდგენილი (ატენი, ტიმოთესუბანი, ახტალა). და, ბოლოს, რა თქმა უნდა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ღმანისის ტაძარი ღმრთისმშობლის სახელობისაა – იგი სიონია. როგორც ქვემოთ დაეინახეთ, არც ისაა გამორიცხული, რომ მოხატულობა სამეფო დაკვეთა იყოს, ხოლო ამ ეპოქის სამეფო მოხატულობებში ნეკელეებრივ კონქში „ღმრთისმშობლის დიდებას“ გამოსახავენ (ვარძია, ბერთუბანი, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზი, უდაბნოს „ხარება“). ისიც საგულისხმოა, რომ ამ ეპოქაში ღმანისი მნიშვნელოვანი ქალაქიცაა და საეპისკოპოსოც. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ღმანისის სიონის მოხატულობისთვის საიმდროოდ წამყვან თემას შეარჩევდნენ, ასეთი კი იმ ხანად ღმრთისმშობლის დიდება იყო. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ღმანისის ახლო-მახლო მდებარე ტაძრებში კაზრეთისა (XIII ს. I მეოთხედი)¹³ და სათხეში (XIII ს. I ნახევარი)¹⁴ კონქში ღმრთისმშობელია გამოსახული.

¹¹ Е. Л. Привалова, Роспись Тимотеусбани, Тб., 1980, გვ. 18; მ. დიდუბელიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისათვის ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობაში. საქართველოს სიტყვები, 6, 2005, გვ. 119-120.

¹² აქ არ ვასახელებთ სეანურ ძეგლებს, სადაც საუკუნეების მანძილზე ტრადიციულად კონქში „ვედრების“ სცენას გამოსახავენ.

¹³ კაზრეთის სამეზბის ტაძრის მოხატულობა დღეს აღარ არსებობს. მაგრამ ის კარგადაა ცნობილი სამეცნიერო ლიტერატურაში. არის შემონახული ამ მოხატულობის ფოტო და გრაფიკული დოკუმენტაცია. კაზრეთის მოხატულობის შესახებ იხ. ზ. სხირტლაძე, საკურთხეველის მოხატულობის სქემის სოფი თაყისებურება XIII საუკუნის ქართულ ეკლესიის მხატვრობაში. მაცნე, 4, 1981, გვ. 85-98.

¹⁴ სათხის ფრაგმენტულად შემორჩენილი მოხატულობა არ არის შესწავლილი. სტილური თავისებურებებით მისი შესრულების თარიღი XIII საუკუნის პირველი ნახევრით უნდა განისაზღვროს. საკურთხეველის აფსიდის კონქში გაირჩევა ღმრთისმშობლის გამოსახულების ჩაშთი. აფსიდის

ამრიგად, დმანისის სიონის მოხატულობაში მეორედ მოხელისა და ხსნის თემაა წამყვანი. ამას ადასტურებს განკითხვის დღის, კერძოდ, სამოთხის სცენებიც და აფსიდის მოხატულობაც; წმ. იოანე ნათლისმცემლის გრაგნილის წარწერა, რომელიც სწორედ ცათა სასუფეველის მოახლოებასა და ცოდვათა მონანიებას შეგუახსენებს; და ხსნის გ.სა. რომელიც აფსიდის ძირში „ტრაპეზზე დასვენებული“ განკაცებული ღმერთის მსხვერპლის, მაცხოვრის ხელთექმნელი ხატის სახითაა გადმოცემული.

დმანისის სიონის საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა XII-XIII საუკუნეების ტრადიციულ სააფსიდო სქემას იმეორებს – საეარაუდოდ კონქში ღმერთისმშობლის გამოსახულებით, აფსიდში – მოციქულთა და ეკლესიის მამათა რიგებით¹. ეს უკანასკნელი აქ, მართალია, უფრო ადრეული ტრადიციის დარად ფრონტალურადაა გამოსახული, მაგრამ XII-XIII საუკუნეებში სამი მეოთხედით წარმოდგენილი ეკლესიის მამათა გვერდით ჯერ კიდევ გამოსახავენ მღვდელმთავართა ფრონტალურ რიგს. მოხატულობის შესრულების თარიღის მიმანიშნებელია „პირი უფლისაჲს“ გამოსახულება ეკლესიის მამათა შორის. ასეთ კომპოზიციას, ნეეულებრივ, XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის სააფსიდო მოხატულობებში ვხვდებით.

დმანისის სიონის აფსიდის მოხატულობა ზოგადი სტილური ნიშნებით, შესრულების მანერით XIII საუკუნის დასაწყისისა (ტიმოთესუბანი, ბეთანია, ეინცვისის წმ. ნიკოლოზი, გარეჯის „ნათლისმცემლის“ აფსიდის მოხატულობა²) და პირველი ნახევრის (სათხე, კასრეთი) ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებს ენათესავება.

დმანისის სიონის საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობის კომპოზიცია მკაცრი და ტექტონურია. იგი ორ რეგისტრადაა გაშლილი აფსიდისა და ბემის კედლებზე. მოხატულობა იატაკიდან საკმაოდ მაღლა იწყება და მას ქვემოდან ფართო კადრაკული ორნამენტი შემოუყვება, რაც XI-XII საუკუნეებისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის კედლის მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი. აფსიდის ორ რეგისტრს ერთმანეთისგან კიბისებრი ორნამენტული ზოლი გამოყოფს. რეგისტრების ორნამენტული სარტყელებით გამოჯენა უფრო ადრეული ხანის ძეგლებისთვისაა ნიშანდობლივი (ატენი XI ს.; ზემო-კრიხი XI ს.). XII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული რეგისტრებს ნეეულებრივ, მარტივი ხაზით აღნიშნავენ, თუმცა XII-XIII საუკუნეებში არა ერთხელ მიმართავენ ამ ხერხს (ეარძია, ტიმოთესუბანი, გარეჯის „ნათლისმცემელი“ კასრეთი, და სხვა). დმანისის სიონში, როგორც ნანს, ორნამენტული ზოლით მხოლოდ აფსიდის მოხატულობის რეგისტრი იყო გამოყოფილი (სხვათა შორის, ზემოთ მოყვანილ ძეგლებშიც რეგისტრის ორნამენტული ზოლი მხოლოდ აფსიდის მოხატულობაშია გამოყენებული). ბემისა და დარბაზის მოხატულობაში რეგისტრები წითელი ხაზებითაა მონიშნული (ნახ. 1). ყურადღებას იქცევს ის, რომ აფსიდის სამხრეთ კალთაზე წრდილოეთთან შედარებით რეგისტრის ორნამენტული

ზედა რეგისტრში მოციქულთა, მათ ქვეშ ეკლესიის მამათა საკმაოდ დაზიანებული ფიგურებია შემორჩენილი. მოხატულობის ფრაგმენტები იკითხება დასავლეთ კედელზეც.

¹ ამ ზოგადი სააფსიდო სქემის ფარგლებში ბევრი ვარიაცია გვხვდება. იხ. მ. დიდებულიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისათვის, გვ. 119-121. მითითებული ლიტერატურით.

² მ. ბულია, ისტორიულ პირთა გამოსახულებები „ნათლისმცემლის“ მონასტრის საკრებულო ტაძარში, (იხ. აქვე). ამ მოხატულობის თარიღის შესახებ არსებობს სხვა მოსაზრებაც, რომლის თანახმადაც ის XII ს-ის 90-იან წლებშია შესრულებული. ზ. სხირტლაძე, სამეფო კტიტორული პორტრეტი გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარ ტაძარში. საბჭოთა ხელოვნება, 11, 1983, გვ. 107.

ხაზი ოდნაე ეიწროა¹⁷. რეგისტრის დონეთა რღევეა დამახასიათებელია ამ ეპოქის კედლის მხატვრობისთვის. მაგრამ დმანისში ძნელია დონეთა ამგვარი რღევეის მაინცდამაინც სტილური ნიშნით ახსნა; იქნებ ეს უფრო მხატვრის ერთგვარ დაუდევრობას მიანიშნებს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ მან ეს დეტალი უცვლელად დატოვა, არ გაუნდა მისი შესწორების მოთხოვნილება (თუმცა, აფსიდის ჩრდილოეთ კალთაზე, იქ სადაც მოხატულობა ნაღესობამდეა წამოშლილი კარგად ჩანს, როგორ გადაუკეთებია მას ერთ-ერთი მოციქულის ფიგურა), ხოლო ამ თითქოს უმნიშვნელო დეტალს კომპოზიციაში მოძრაობა, ასიმეტრიულობა შეაქვს. აცდენილია ბემისა და აფსიდის მოხატულობის რეგისტრების დონეებიც (ნახ. 1).

საგანგებოდაა აქცენტირებული საკურთხეველის აფსიდის სარკმელი თავისი ფართო ორნამენტული მოწარმოებით, რომელიც ეკლესიათა ფასადების კარ-სარკმელთა მორთულობას უფრო მოგვაგონებს. ინტერიერში სარკმელთა კიდეებს ნეულებრივ მარტივი ხაზი (წითელი) შემოუყუება, ორნამენტით კი სარკმლის წირთხლები იფარება. დმანისში სარკმლის წირთხლებში წმინდა მკურნალთა ფიგურებია გამოსახული. ფიგურათა ამ ადგილზე მოთავსება XII საუკუნის ბოლოდან ერცელდება (უფრო ადრე წირთხლები ორნამენტით იმკობოდა)¹⁸. სარკმლის ორნამენტულ მოწარმოებას დეკორატიულობა და დინამიკურობა შეაქვს აფსიდის მოხატულობის კომპოზიციაში; ამავე დროს, მის საზეიმო ხასიათსაც უსვამს ხაზს. XII-XIII საუკუნეების კედლის მხატვრობაში თავისუფალი ზედაპირის ორნამენტული მოტივებით შევსების ტენდენცია შეინიშნება (მაცხვარიში, ტიმოთესუბანი, კინცვისი და სხვა)¹⁹. ერთი მხრივ, ამ რიგის, დეტალია დმანისის სარკმლის მორთულობაც. მაგრამ ზემოხსენებული ძეგლებისგან განსხვავებით, დმანისში ეს დეტალი სრულიად ტექტონურია. იგი „სადგმული“ ნაჭერი კი არ არის, როგორც მაგალითად, მაცხვარიში ორნამენტული ზოლი „ხარების“ სკენის ქვეშ²⁰, არამედ დასრულებული ფორმის ელემენტი, რომელიც არქიტექტურულ ფორმას – სარკმლის თაღს შემოხაზავს.

დმანისის სიონის აფსიდის თითოეულ რეგისტრში ერთი მკორის თავზე თანაბარი რაოდენობის, დიდი ზომის მონუმენტური ფიგურებია განლაგებული (ნახ. 1). ზედა რეგისტრში მოციქულთა მოძრაე რიგს, როგორც ჩანს, შეესატყვისებოდა მის გასწვრივ ბემაში გამოსახული ფიგურებიც; ეკლესიის მამათა და დიაკვნების ფრონტალურ ფიგურებს კი ბემის მოხატულობის ასევე ფრონტალური გამოსახულებები.

მოციქულთა რიგი დინამიკურობით გამოირჩევა, ფიგურები – ელევანტურობით მათი მოძრაობა – მოხდენილობით. მოციქულთა გამოსახულებები ნაირგვარი პოზებითაა წარმოდგენილი – ზოგი ფრონტალურად, ზოგი სამი მუთხედით ზოგი პროფილში, ერთნი უფრო მაღლა დგანან, მეორენი – დაბლა. მხატვარი არ ერიდება ზოგიერთი ფიგურის ტერფი რეგისტრის ხაზს შეახოს, ან გადაკეთოს კიდეც იგი. მოციქულთა რიგში საოცარი ერთიანობა, მათი მართლაც თანაზიარობა იგრძნობა. ისინი ერთიანი მოძრაობით არიან განმსჭვალულნი. ეს კარგად ჩანს სამხრეთ კალთაზე. კიდეებიდან, უფრო ზუსტად, ბემის კედელზე გამოსახული წინასწარმეტყველის ფიგურიდან, დაწყებული მოძრაობა ერთი გამოსახულებიდან მეორეზე გადაედინება და ცენტრისკენ მიემართება, სადაც სარკმელთან გამოსახულ მოციქულთა ფიგურებთან სრულდება (ნახ. 1, სურ. 3-4). მოციქულთა მოძრაობა, მათი ტერფების მდებარეობა, სამოსის აფრიალებული ქობები თუ მოსახამთა კალთები

¹⁷ სქემაზე ეს დეტალი არ არის აღნიშნული.

¹⁸ T. B. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Магლაკელი в Мацхвариши. *Arg Georgica*, 4, T6., 1955, გვ. 190.

¹⁹ T. B. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника ..., გვ. 190-193.

²⁰ T. B. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника ..., გვ. 172, ილ. 3.

მათ ფიგურებს ერთმანეთთან აკავშირებს, აერთიანებს. უხედავ დრაპირებული მოხასიაშები პაუზებს ავსებს გამოსახულებათა შორის და მოძრაობის საერთო რიტმში ეწერება.

მოციქულთა რიგის ხაპირისპირად, აფსიდის ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილი ეკლესიის მამათა მშვიდი, სტატიკური ფიგურები ერთგვარად ამშვიდებს, მყარ საყრდენს უქმნის მოციქულთა მოძრაე ჯგუფს და მთელ კომპოზიციასაც აწესრიგებს. მღვდელმთაფართა გამოსახულებები მოციქულებისგან განსხვავებით, ერთმანეთისგან იზოლირებულნი არიან და თავისუფლად თავსდებათ სიბრტყეზე. მაგრამ ამ გარინდებულ, თითქოს ერთმანეთისგან გათიშულ ფიგურებშიც ერთიანობა იგრძნობა; მათ მონოტონურ რიგში – მრავალფეროვნება. მიუხედავად მღვდელმთაფართა გამოსახულებების პოზების ერთგვაროვნებისა, მხატვარმა მაინც შეძლო მათი „გაცოცხლება“ ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალებით. შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ნვეულებრივ, ეკლესიის მამათა გამოსახულებების მოძრაობა უფრო შესლულად, მათი სამოსი, სხვა გამოსახულებათა შესამოსელთან შედარებით, მეტი ერთფეროვნებით, სიმარტივით გამოირჩევა, დამუშავებაც უფრო სიბრტყობრივია, რაც დიდწილად მღვდელმთაფართა იკონოგრაფიითაა გამოწვეული (მაგ., წმ. იოანე ბქროპირის ტრადიციული საკოსი მთლიანად დაფარული გეომეტრიული ფორმის ჯვრებით თავისთავად სიბრტყოვანია). ეკლესიის მამათა სწორხაზოვანი თარგის, მძიმედ დაშვებული შესამოსელი დიდი ინტერპრეტაციის საშუალებას არც იძლევა. მღვდელმთაფართა გამოსახვის შემთხვევაში მხატვრის ოსტატობა უმთავრესად მაინც მათი სახის წერაში ელინდება ხოლმე (ამის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია დაეით ხარინის ეგეტერის მღვდელმთაფართა საოცარი ოსტატობით შესრულებული სახეები და მათი სქემატური შესამოსელი (XIII ს. ბოლო)²¹. დმანისში კი მღვდელმთაფართა ტრადიციული შესამოსელიც გასაოცარი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა – მათი სამოსი ნაირგვარი სახის, დახვეწილი ფორმის ორნამენტებითაა მორთული, ხოლო ამოფარებზე გამოსახული ჯვრების ფორმათა ასეთი ნაირგვარობა ძნელად თუ მოიძებნება სადმე (ნახ. I, სურ. 8-9). დმანისის ეკლესიის მამათა სამოსის ნახატი დინამიკურობითაც გამოირჩევა. მხატვარმა მღვდელმთაფართა შესამოსელი ტეხილი, თუ საკიდებელი, ერთმანეთის პარალელურად დენადი თუ მრუდხაზებით დაამუშავა. სტატიკურ ფორმაში ხაზობრივი რიტმი შეიტანა (სურ. 9). ყოველივე ამის გამო ფიგურები უფრო „მოძრაენი“ არიან ვიდრე, მაგალითად, ტიმოთესუბნის ან ეინცეისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობათა არათუ ფრონტალურად, არამედ სამი მუთხელით წარმოდგენილი მღვდელმთაფართა გამოსახულებებიც კი²².

ამრიგად, როგორც აღინიშნა, დმანისის სიონის აფსიდის მოხატულობა, ერთი მხრივ, მონუმენტურობითა და ტექტონურობით ხასიათდება, მეორე მხრივ, აქ აშკარად ნანს სწრაფვა დეკორატიულობისა და დინამიკურობისკენ, რაც XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის ქართული ეკლესიის მხატვრობის ზოგადი ნიშანია. მაგრამ სხვა ძეგლებთან შედარებით დმანისის მოხატულობის კომპოზიცია თითქოს მაინც მეტი ტექტონურობით გამოირჩევა. საკმარისია შევადაროთ დმანისის აფსიდის მხატვრობა სხვა დარბაზული ტიპის საკურთხეელის მოხატულობებს (აქ შეგნებულად არ შევეხებით გუმბათური ეკლესიების ე. წ. „ჭადრაკული“ წყობით აგებულ სააფსიდო კომპოზიციებს – მაგ., ტიმოთესუბანი, ეინცეისი). გარეჯის „ნათლისმცემლის“, სათახისა და კაზრეთის აფსიდის მოხატულობებში, თუმცა სხვადასხვა იკონოგრაფიული პროგრამებითა წარმოდგენილი, კომპოზიციურად ყველა

²¹ რ. მეფისაშვილი, თ. კორსლაძე, გულთი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები, თბ., 1982, ილ. 64, 65.

²² Е. Л. Привалова, Роспись Тимотесубани, ილ. XIII; თ. ფირალიშვილი, ეინცეისის მოხატულობა, 1979, ილ. 3, 4.

ორრეგისტრირება (მოციქულთა რიგი - პირველ რეგისტრში, ეკლესიის მამათა გამოცხადებები - მეორე რეგისტრში). მაგრამ გარეჯის „ნათლისმცემელში“ მღვდელმთაფართა ფრონტალური გამოცხადებები, რომლებიც დეკორატიულ თაღულშია მოქცეული დამოუკიდებელ ხატებად აღიქმება და ვერ უქმნის მოციქულთა რიგს ისეთ საერდენს, როგორც ეს დმანისის შემთხვევაში გვაქვს. კასრეთის სამებისა და სათხის აფსიდის მოხატულობებში მონუმენტურობის შესუსტება და აბექტონურობა აშკარაა. აქ შეიცვალა ფიგურათა პროპორციები, მათი კედლის სიბრტყესთან მიმართება. ეს განსაკუთრებით კასრეთს შეეხება, სადაც ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილი, მეტისმეტად დაგრძელებული და დათხელებული ფიგურები მთლიანად აესებენ სასურათო სიბრტყეს²¹.

XII-XIII საუკუნეების მიჯნისა და XIII საუკუნის ქართულ კედლის მხატვრობაში შეინიშნება ფიგურათა პროპორციების დაგრძელების ტენდენცია²². დმანისის სიონშიც გამოცხადებები აზიდული, რამდენადმე დაგრძელებული პროპორციებისაა. მღვდელმთაფართა ფიგურები ტანთან შედარებით ოდნავ დაპატარავებული თავები აქვთ. გამოცხადებათა აზიდულობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს სამოსის დამუშავებაც, რომელშიც ვერტიკალური ხაზები ჭარბობს, რაც ფიგურათა პროპორციების დაგრძელებასთან ერთად, XIII საუკუნის კედლის მხატვრობისათვისაა დამახასიათებელი. მაგრამ დმანისში პროპორციათა დაგრძელება არ არღვევს ფიგურის მონუმენტურობას. ეს არ არის ხაზგასმულად დაგრძელებული, უწონო ფიგურები პატარა თავებითა და თხელი კიდურებით, როგორც ამას XIII საუკუნის რიგ ძეგლებში (კასრეთი, სათხე, გარეჯის „ამაღლება“ და სხვა) ვხვდებით. ფიგურათა პროპორციების დათხელების ტენდენცია, მათი სიმკვლე დმანისის ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრის მოხატულობაში უფრო გამოვლინდა, რის შესახებაც ქვემოთ გვექნება საუბარი. დმანისის აფსიდის მოციქულთა ფიგურები, თავისი საერთო გადაწყვეტით, მასშტაბით, მონუმენტური ხასიათით უფრო ახლოს ტიმოთესუბნის მოხატულობასთან დგას. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ აქ ფიგურები მეტი სიმყარით გამოირჩევა, მათი სილუეტები შეკრულია. მოციქულთა რიგი ტიმოთესუბანში უფრო თავშეკეპებულია, გამოცხადებები მშვიდად მოძრაობენ, თითქოს სასვიმო ხელას განაცხადებენ. დმანისის მოციქულთა ფიგურები თავისი მოხდენილი მოძრაობით, დგომით, სამოსის ხასიათით, პლასტიკური, დახვეწილი ფორმის ტერფებით ძალიან აგავს გარეჯის „ნათლისმცემლის“ მოციქულთა ფიგურებს. მსგავსია სამოსის დამუშავება, ქობათა აპრებილი კუთხეები, სამყურა ნაკეციები, რაც საერთოდ XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის კედლის მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი²³.

როგორც თავიდანვე ითქვა, დმანისის მოხატულობის უერწერული ფენა თითქმის მთლიანად ჩამოშლილია, ფერები ამოცვენილი და დეფორმირებული. ამიტომ ძნელია ფორმათა დამუშავებასა და წერის მანერაზე საუბარი. ამ საკითხზე მსჯელობისას, ძირითადად, შედარებით უკეთ გადარჩენილ მცირე ფრაგმენტებს, ასლ-რეკონსტრუქციასა და ფერთა მიკროსკოპული ანალიზის შედეგებს ეყრდნობი. ეს უკანასკნელი კი, რა თქმა უნდა, პირობითია, ზუსტ სურათს არ იძლევა, ვინაიდან შეიძლება ფერი სოგადად დაეადგინოს და არა - მისი ინტენსიობა თუ ტონალობა.

დმანისის სიონის მოხატულობაში ფიგურას შემოწერს საკმაოდ ენერგიული, დამაჯერებლად გავლებული, დენადი, პლასტიკური კონტური. ხაზი თავისუფლად

²¹ ე. დოლიძე, კასრეთის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი. *Ars Georgica*, 9, 1987, გვ. 33, სურ. 1.

²² მ. დიდუბულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, საღისურთაო ნაშრომი, თბ., 1990, გვ. 88-89.

²³ Е. Л. Привалова. Павлихи, Тб., 1977, გვ. 31-32.

გადმოსცემს ფიგურის მოძრაობას, მიხრა-მოხრას, უორძებს. ხაზის თავისებურებებით, მისი მოქნილობით, დეკორატიულობისკენ სწრაფეთ დმანისის სიონის მოხატულობა ტიმოთესუბნის, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის, გარეჯის „ნათლისმცემლის“ მოხატულობებს უახლოვდება. მოციქულთა სამოსის ნათელ ფერადოვან ღაქებზე საკმაოდ მკაფიოდ გამოიკვეთება შიდა ნახატი, რომელიც მუქი ფერის ხაზითაა მონიშნული და ორგზის დებლირებული (შაე ხაზს დაუყვება ღურჯი და თეთრი ხაზები, ან მუქი ღურჯი, ღია ღურჯი და თეთრი, ან შაეი, ნაცრისფერი და თეთრი). შიდა ნახატი საკმაოდ დატეირთულია და ნაირგეარი ხაზებისა თუ მრუდხაზებისგან შედგება: ხან ერთმანეთის პარალელური, ეერთკადური, რიტმულად განმეორებადი ხაზები (მაგ., მოციქულთა მოსასხამები), ხან ერთმანეთში ჩაკიდებული, ან მორკადული და დახვეული ხაზების წყება. შიდა ნახატის ხასიათით დმანისის მოხატულობა, ერთი მხრივ, ტიმოთესუბნისა და გარეჯის „ნათლისმცემლის“ ზოგიერთ ფიგურას გაეს (მაგ. შეად. ერთ-ერთი მოციქულის „ხეული“ ხაზებით დამუშავებული მოსასხამი (ნახ. 1) და ასეთივე ნაოჭები ტიმოთესუბანში იოაკიმეს სამოსზე, ან მოციქულთა პიმატეონების ნაკეცთა ნახატი გარეჯის „ნათლისმცემლის“ მოხატულობაში)²⁸. მაგრამ, ამასთანავე, დმანისში ნახატის ახალი თავისებურებებიც ისახება. თუ, ერთი მხრივ, ხაზს კონსტრუქციული მნიშვნელობა აქეს და ფორმის გადმოცემას ემსახურება, მეორე მხრივ, მხატვარს აშკარად იტაცებს ხაზი თავისთავად; მას ხაზი ზოგჯერ თითქოს გაურბის, ფორმას შორდება. ამიტომ ხშირ შემთხვევაში ხაზი კარგავს უწყვეტ დენადობას და დეკორატიულ ელემენტად იქცევა. სხედასხვა მიმართულებისა და სხედასხვა ზომის ხაზებითა და შტრიხებით შედგენილი სამოსის ნაოჭები ზოგჯერ ფორმას არღევენ. მაგალითად, წმ. აშბერკისა და წმ. კირილეს მოსასხამებზე დატანილი დახვეული, ტეხილი, კუთხოვანი ხაზები, იმდენად ფორმას აღარ გადმოსცემენ, რამდენადაც არღევენ მის მთლიანობას (ნახ. 1, სურ. 9). ეს ნიშანი დმანისის მოხატულობას აშორებს ტიმოთესუბანსა და გარეჯის „ნათლისმცემელს“ და ანანაურის დასავლეთი მინაშენის, სათხის, კაზრეთის მოხატულობებთან აკავშირებს მას. როგორც ცნობილია, შიდა ნახატის გართულება, მისი ხაზებით დატეირთვა, თვით ხაზის ერთიანობის დაწყვეტა-დატეხვის ტენდენცია ქართულ კედლის მხატვრობაში XIII საუკუნიდან შეინიშნება. მაგრამ დმანისში ეს ნიშანი, თუ შეიძლება ითქვას, ეპიზოდურია და ზოგიერთი ფიგურის დამუშავებაში გამოვლინდა. თანაც ხაზის წყვეტილობა მხოლოდ შიდა ნახატისთვისაა დამახასიათებელი. კონტურები კი კელაე ერთიანი, დენადი და მოქნილია. სათხეში და უფრო მეტად კაზრეთის სამებაში შიდა ნახატის დაწერილმანების ტენდენცია უფრო აშკარად გამოინდა.

არ შეიძლება ორიოდუ სიტყვა არ ითქვას დმანისის სიონის მოციქულთა სამოსის შესახებ. მათი ქიტონებისა და პიმატეონების თითქოს რბილი, მძიმე ქსოვილები ფიგურებს ხან შემოტმასნილი აქეთ, ხან მხარზე ან ხელზე თავისუფლად დაშვებული. სამოსის ნაკეცთა ნახატი საოცარ რიტმს ქმნის. შეიძლება ითქვას, რომ მოციქულთა პიმატეონების კალთებს ღამის ფიგურის ტოლფასი მხატვრული მნიშვნელობა აქეთ და ამასთანავე მოხატულობას დეკორატიულობასაც მატებენ. ზემოთ ითქვა, რომ დმანისში გამოსახულებები ერთმანეთთან დაკავშირებულია თავისი პოზებითა და მოძრაობებით. მაგრამ მათ გამთლიანებას ყველაზე მეტად ხაზობრივი რიტმი უწყობს ხელს. ნახატის განმეორებადობა, მისი რიტმულობა სცდება ერთი ფიგურის ფარგლებს და თითქოს ერთი გამოსახულებიდან მეორეზე გადაედინება, ერთიან ხაზობრივ რიტმს ქმნის და მთელი მოხატულობის მათგანიზებლად იქცევა. ეს ხერხი

²⁸ Е. Л. Привалова, Роспись Тимотеубани, ნახ. 14.

ქართული კედლის მხატვრობაში XII საუკუნიდან შეინიშნება და განსაკუთრებით XII-XIII საუკუნეთა მიჯნისა და XIII საუკუნის დასაწყისში წარმოიწმინდება.²⁷

დმანისის მოხატულობის უკეთ შემორჩენილ ნაწილებზე გაირჩევა ფორმის დამუშავებაც. იგი რამდენიმე ერთმანეთის პარალელური მუქი ფერის ხაზითაა მონიშნული და თეთრი ხაზით დებლირებული. ამობურცული ადგილები გაღიადების თხელი ლაქით იფარება, რომელიც ზემოდან, დამატებით გამოთეთრებებითაა მოდელირებული (სურ. 5-6). გაღიადება-გამოთეთრებებს, როგორც ჩანს, საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობოდა, მაგრამ ისინი სირბილით გამოირჩევა და ტონალურად შერწყმულია ძირითად ფერთან, რაც დამახასიათებელია XIII საუკუნის პირველი ნახევრის მოხატულობებისთვის.²⁸ მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გამოთეთრებებს ხშირად დეკორაციული ხასიათი აქვს. წერილი, სწრაფი თეთრი შტრიხები ზოგჯერ ფორმის მოდელირებას კი არ ემსახურება, არამედ დეკორატიულობას მატებს მას (მაგ., თევზისფისებრი გამოთეთრებები, ან სხივებით გაშლილი წერილი თეთრი ხაზები მოციქულთა სამოსზე – სურ. 8, 9).

შემორჩენილი ფრაგმენტების, ასლი-რეკონსტრუქციისა და ფერთა ქიმიური ანალიზის შედეგებს თუ გაეითვალისწინებთ, დმანისის აფსიდის მოხატულობის კოლორიტი ნათელი და მკაფიო უნდა ეოფილოს. მისთვის აშკარად დამახასიათებელია მისწრაფება ცივი კოლორიტისკენ. მოხატულობის ფონი ზედა რეგისტრში ღურჯია; ქვედა რეგისტრში დაახლოებით მდებლმთაეართა ფიგურების მხრების ღონემდე მწვანე, ზემოთ – ღურჯი. ღურჯ ფონზე მკაფიოდ იკითხება სამოსის ინტენსიური მწვანე (კარგად ჩანს სამხრეთით, სარკმლიდან მეორე მოციქულის კაბაზე), ცისფერი, ვარდისფერი (სამხრეთით მეხუთე მოციქულის სამოსი), ნაცრისფერი, რომელიც ზოგჯერ უფრო მწვანე ტონში, ზოგჯერ უფრო ვერცხლისფერში გადადის. დამახასიათებელია ღურჯისა და მწვანის შეხამება. ფერები საკმაოდ თხელ ფენად იდება და რბილადაა ნიჟანსირებული. მათ ფონზე მკაფიოდ აღიქმება მუქი ნახატი და გამოთეთრებები. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ღურჯს – ლაქედან. ფონისთვის უფრო ღია ცისფერია გამოყენებული, სამოსი კი მუქი ღურჯითაა დამუშავებული. სწორედ ღურჯი ფერია მაორგანიზებული, ის ამთლიანებს კოლორიტს. ეს, პირველ რიგში, ფონის ღია ცისფერს შეეხება. ამ მხრივაც დმანისის სიონის მოხატულობა XIII საუკუნის დასაწყისის (ყინციისის წმ. ნიკოლოზი, გარეჯის „ნათლისმცემლი“ და სხვა) მოხატულობებს უკავშირდება.

დმანისის სიონის მხატვრის სწრაფვა დეკორატიულობისკენ იმაშიც გამჟღავნდა, რომ მან საკურთხელის აფსიდი უხეად შეამკო ორნამენტებით. ტრადიციული ჭადრაკული და კიბისებრი ორნამენტების გარდა, რომლებიც მოხატულობის რეგისტრებს შემოსაზღვრავს, აქ კიდევ სამი სახის მცენარეული ორნამენტი გამოყენებული აფსიდის თაღის, პილასტრებისა და სარკმლების მოსარსადად. მოტივთა გასაოცარი მრავალფეროვნებითა და ოსტატობით გამოირჩევა მდებლმთაეართა სამაჯვებისა თუ ომოფორების ორნამენტები და ჯვრები.

როგორც ითქვა, დმანისის სიონის ჩრდილო-აღმოსავლეთ პილასტრზე სამეფო პორტრეტი, ჩრდილო-დასავლეთ პილასტრზე – მთაეარანგელოზთა შორის აღსაყდრებული ღმრთისმშობელი და „აბრაამის წიაღია“ გამოსახული. პილასტრებზე ფიგურათა და სცენების მოთავსება XII-XIII საუკუნეების მიჯნისა და შემდგომი ხანის კედლის მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი.²⁹ მაგრამ დმანისის სიონის ინტერიერში

²⁷ Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, გვ. 101-102.

²⁸ Г. Алибегашвили, Светский портрет ..., გვ. 95.

²⁹ Т. В. Вирсаладзе, Фресковая роспись... გვ. 190.

განსაკუთრებით თვალშისაცემია მასშტაბური კონტრასტი – ნრდილო-აღმოსავლეთი პილასტრის მონუმენტურ ფიგურასა და ნრდილო-დასავლეთი პილასტრის მცირე ზომის გამოსახულებებს შორის (ნახ. 2). ეს შეუსაბამობა განსაკუთრებით იგრძნობა ტაძრის დიდ სიერცეში. იგრძნობა იმიტომაც, რომ ერთმანეთის გვერდით, ერთსა და იმავე არქიტექტურულ ფორმაზე (პილასტრზე), რომელიც ერთნაირი ბუნების გამოსახულებას ითხოვს – სხედასხვა სტრუქტურის გამოსახულებებია მოთავსებული – ერთი, ისოლირებული, ევრტიკალურად აღმართული, დიდი ფიგურა და ორი, მცირე ზომის, პარიზონტალურად გაშლილი კომპოზიცია. საერთოდ, პილასტრები ტაძრის ინტერიერს უწყვეტ ხარტყედებად მიუყვება (იატაკიდან კამარაზე), ამიტომ თვალი თითქოს ითხოვს მათი შემამკობელი მოხატულობაც ასევე ერთიანი რიტმის მქონე იქოს. ასეა, მაგალითად, XI-XII საუკუნეების ძეგლებში – პილასტრებს სვეტულბრიუკორნამენტების უწყვეტი ზოლები მიუყვება. ვარძიაში პილასტრებზე უკვე ფიგურებია გამოსახული. მაგრამ ესაა ერთი მეორის თავზე განლაგებული ერთი რიტმის, ფრონტალური, მონუმენტური ფიგურები, რომლებიც ერთიან რიტმს ქმნიან და ამიტომ ტექტონურობაც შენარჩუნებულია. ცალკეულ სცენასა თუ ფიგურათა პროპორციული შეფარდების რღვევა, კომპოზიციათა ასიმეტრიულობა ქართულ კედლის მხატვრობაში XIII საუკუნიდან იჩენს თავს³⁰.

დმანისში პილასტრების მოხატულობებს შორის მასშტაბური შეპირისპირება თითქოს „გამართლებულია“. მინიატურული სცენების ფონზე სამეფო პორტრეტი კიდევ უფრო მნიშვნელოვნად გამოიყურება (ნახ. 2). როგორც ცნობილია, ქართულ საეკლესიო მხატვრობაში ისტორიულ პორტრეტს ყოველთვის საგანგებოდ გამოარჩევენ თავისი ადგილით, ზომით და ა. შ.³¹ XI-XII საუკუნეებში ქტიტორის ფიგურისა და დანარჩენ კომპოზიციათა შორის მასშტაბური სხეაობა საერთო კომპოზიციური წეობის ფარგლებში ექცეოდა. XIII საუკუნის კედლის მხატვრობაში კი ეს შეფარდება უფრო თვალშისაცემია³² (ბეთანია, ანანაურის ეკლესიის დასავლეთი მინაშენი, უდაბნოს „ხარების“ ეკლესია და სხვა). მაგრამ დმანისში მასშტაბური შეფარდება კონტრასტულია, ირღვევა მოხატულობის მთლიანობა. სამეფო პორტრეტი რამდენადმე უფრო მაღლაა გამოსახული, ვიდრე ნრდილო-დასავლეთ პილასტრზე „აბრაამის წიადის“ სცენა; ანუ დარღვეულია რეგისტრის დონეებიც; პორტრეტი სამი მეოთხედით აღმოსავლეთისკენაა მიმართული, მაშინ როცა ორივე სცენა ფრონტალურადაა გაშლილი. სამეფო პორტრეტი ტექტონიკურია. იგი თავისუფლადაა მორგებული ხასურათო სიბრტყეს, მის ცენტრშია მოქცეული. ნრდილო-დასავლეთი პილასტრის საკმაოდ ვიწრო არეზე კომპოზიციათა და, მით უფრო, „აბრაამის წიადის“ მრავალფიგურიანი სცენის მოთავსება კი თავისთავად იწვევს ატექტონიკურობას. თანაც სცენები მთლიანად აესებენ პილასტრს, ფიგურათა ირგვლივ თავისუფალი სიბრტყე არ რჩება. მეუის გამოსახულების სტილისა და შესრულების მანერის შესახებ მისი დაზიანების გამო ბევრს ვერაფერს ვიტყვით, მაგრამ ცხადია, რომ თავისი მონუმენტური ხასიათით იგი აუსილის მოხატულობას უფრო ემსგავსება და აშკარად განსხეავდება ნრდილო-დასავლეთი პილასტრის სცენებისგან. სამეფო პორტრეტი ტრადიციისამებრ ნრდილოეთითაა წარმოდგენილი, ყველაზე განათებულ ადგილას, ტაძარში შესასვლელი კარის პირდაპირ³³. მაგრამ, როგორც ითქვა, იგი კედელზე კი არაა გამოსახული, არამედ პილასტრზე. ამ შემთხვევაში მხატვარმა მეტი ეუქტის მისაღწევად თითქოს ტაძრის ხუროთმოძღვრული ფორმები გამოიყენა

³⁰ ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობა, ავტორუფერატი, 1994, გვ. 7-8.

³¹ Г. Алибегашвили, Светский портрет . . . , გვ. 30-58.

³² Г. Алибегашвили, Светский портрет . . . , გვ. 30-58.

³³ Г. Алибегашвили, Светский портрет . . . , გვ. 36.

– სამეფო პორტრეტის დიდი ზომის, კედლიდან საგრძნობლად წინ წამოწეულ პილასტრზე მოთავსებით იგი უფრო თვალშისაცემია. მაეურებელთან უფრო მიახლოებული.

ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრის სცენები ორივე ერთ პრინციპზე აგებული სიმეტრიული, გაწონასწორებული კომპოზიციებია (ნახ. 2). კომპოზიციურ წყობას შეესაბამება ფურთა ღაქების განაწილებაც. კოლორიტი ძირითადად ყვითლისა და წითლის მონაცვლეობაზეა აგებული („აბრაამის წიადის“ მწვანე ფონზე წარმოდგენილ სცენას კიდევში სამოთხის წითელი კარი და წითელი ხე კრავს, აბრაამსა და კეთილ ავაზაკს ღია ყვითელი სამოსი მოსავს, წითელია ავაზაკის ჯვარიც. ზედა სცენაში: ღმრთისმშობელს, ტრადიციულად ღურჯი კაბა მოსავს, ანგელოზებს კი ყვითელი, ღმრთისმშობლისა და ანგელოზების ფეხსამოსს, მუთაქას წითელი აქცენტები შეაქვს სცენაში).

ეს კომპოზიციები მინიატიურულია არა მხოლოდ ზომით, არამედ ფორმით შეგრძნებით. განსხვავებით აფსიდის ფიგურებისაგან ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრის გამოსახულებები მცირე ზომისაა, მყიფე, სიმეარეს მოკლებული, პატარა თავებით, სიფრიფანა ხელის მტეხებითა და ტერუებით. ამ გამოსახულებებს შემოწერს ძალიან თხელი ხაზი. მათ სამოსზე წერილი და მოკლე ყაეისფერი ხაზები მხოლოდ იქაა დატანილი სადაც ამას მოძრაობა ითხოვს; ფორმები ოდნავაა მიწმინებული და არა ისე პლასტიკურად მოდელირებული, როგორც აფსიდის შემთხვევაში. ნახატი სიმყიფით, უსუსურობით გამოირჩევა, ფერადოვან ღაქაზე მკაფიოდ არ იკითხება და საერთო შთაბეჭდილებას უფრო ლოკალური ფერადოვანი ღაქა ქმნის. ხაზს აქ აშკარად დაკარგული აქვს ის გამომსახველობითი ფუნქცია, რაც აფსიდის მოხატულობისთვისაა დამახასიათებელი. ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრის ფიგურები თავისი პროპორციებით, დამუშავების მანერით ანანაურის დასავლეთი მიწაშენის მოხატულობას (1220-1223 წწ.) მოგვაგონებს, თუმცა ეს უკანასკნელი გაცილებით ოსტატური ნამუშევარია – კოლორიტიც უფრო დახვეწილია, ნახატი უფრო დამაჯერებელი, მოდელირება მრავალშრიანი და ფაქიზი. ასე რომ, განსხვავება დმანისის სიონის საკურთხეულის აფსიდის, სამეფო პორტრეტისა და ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრის მოხატულობებს შორის მათი შესრულების სხვადასხვა დროს არ უნდა მიუთითებდეს. ტაძრის აფსიდი და დარბაზი, ნემი აზრით, ერთ დროს მოიხატა. მათი შესრულების თარიღი XIII საუკუნის პირველ ნახევარს არ სცდება. განსხვავება აფსიდისა და ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრის მოხატულობებს შორის სხვადასხვა ოსტატის ხელწერას უფრო უნდა მიანიშნებს. აფსიდისა და ჩრდილო-აღმოსავლეთი პილასტრის მხატვარი, მიუხედავად თავისი აშკარა სწრაფისა დეკორატიულობისა და დინამიკურობისკენ – მონუმენტალისტია. მის ნაწარმოებში იგრძნობა XII-XIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო მხატვრობის ზოგადი ტენდენციებიც და თვით მხატვრის ნიჭიცა და ოსტატობაც. მხატვარი, რომელმაც ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრი მოხატა, ნაკლები ოსტატობით გამოირჩევა და, რაც მთავარია, მონუმენტურობის გრძნობასაა მოკლებული. შესაძლოა იგი მინიატიურული ხელოვნების გავლენასაც განიცდის ან ნიმუშად მინიატიურებს იყენებდა. ჩრდილო-დასავლეთი პილასტრის მოხატულობა სხვა სტილური მიმართულებისაა, რომელიც უფრო აშკარად XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კედლის მხატვრობაში წარმოჩნდა (მას საერთო სტილური ნიშნები აქვს ბოსლების მოხატულობასთან (XIII ს. შუა ხანა⁴).

⁴ ბოსლების სამების ტაძრის მოხატულობა არ არის შესწავლილი. სტილის მიხედვით იგი XIII ს-ის შუა ხანას უნდა განეკუთვნებოდეს. სანახევროდ დანგრეული ტაძრის მოხატულობა მცირე ფრაგმენტების სახითაა შემორჩენილი. საკურთხეულის აფსიდის კონქში „ვედრება“, აფსიდის კედლებზე – „მოციქულთა ზიარება“, მღვდელმთავართა რიგი და „მსხვერპლის თაყვანისცემა“ წარმოდგენილი. მოხატულობის მცირე ნაწილები გაირჩევა დარბაზის კედლებზეც.

მოხატულობის შესრულების თარიღის დასუსტება, რა თქმა უნდა, აქ წარმოდგენილი მეფის ეინაობაზეცაა დამოკიდებული. ესეც რომ არა, თავისთავად იწვევს ინტერესს, ვინ შეიძლება იყო ყოფილიყო აქ დახატული.

პორტრეტის დაცულობა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას იძლევა. სამოსის მიხედვით პორტრეტი თითქოს მამაკაცს უნდა ეკუთვნოდეს, რადგან მას გრძელი, კოჭებაძლე დაშვებული, წელში ოდნავ შევიწროვებული სამეფო კაბა და სუვიდან უფრო მოკლე ბისონი მოსავეს (ნახ. 2). ქართულ კედლის მხატვრობაში ასეთი კაბით, სვეტლებრივ, მეფეს გამოსახედნენ, განსხვავებით დედოფლისაგან, რომლის კაბა სწორი თარგისაა, უფრო გრძელიცაა და კოჭებს ფარავს (შეად. თამარ მეფისა და გიორგი III სამოსი ვარძიასა და ბეთანიაში)³³.

დმანისის სიონის ტაძარი, როგორც ითქვა, XIII საუკუნის დასაწყისში მოიხატა. თუ კი სამოსის დეტალებს ეენდობით და პორტრეტს მამაკაცთან გადებივრებთ, მაშინ გამოდის, რომ დმანისში გიორგი ლაშა იყო გამოსახული, რომელიც 1207-1223 წლებს შორის მეფობდა. სამწუხაროდ, პორტრეტის დაზიანების გამო ვერ შევადარებთ მას გიორგი ლაშას სხვა ცნობილ პორტრეტებს (ეინცვისი, ბეთანია, ბერთუბანი, გარეჯის „ნათლისმცემელი“ და ანანაურის დასავლეთი მინაშენი). ერთადერთი, შეგვიძლია სამოსის შედარება, თუმცა დიდად არც ეს დაგვეხმარება. ქართულ კედლის მხატვრობაში ლაშა გიორგი თავის პორტრეტზე მოკლე კაბითაცაა (თუმცა სამეფო ინსიგნიებით დამშვენებული) წარმოდგენილი, როცა იგი თამარის უკან დგას (ბეთანია, ბერთუბანი, ეინცვისი) და გრძელი, საიმპერატორო შესამოსელითაც, როცა მისი მეფედ კურთხევაა გადმოცემული (გარეჯის „ნათლისმცემელი“, ანანაურის დასავლეთი მინაშენი)³⁴. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ იმ შემთხვევებში, როცა ლაშა გიორგის ხელმწიფობის, მისი მეფობის ლეგიტიმურობის ხაზგასმა სურდათ მას საიმპერატორო სამოსით გამოსახედნენ. საგულისხმოა ისიც, რომ შემორჩენილ პორტრეტებზე, ანანაურის გარდა, ლაშა გიორგი მარტო არსად არის წარმოდგენილი (ბეთანიასა და ეინცვისში დედასთან და პაპასთან ერთად, ბერთუბანში – დედასთან ერთად, გარეჯის „ნათლისმცემლის“ ტაძარში – დედ-მამასთან ერთად). დმანისის მოხატულობის დაზიანების გამო დღეს ვერაფერს ვიტყვით, იყო თუ არა აქ სხვა ეინმე ისტორიული პირის პორტრეტი. ერთი კი ცხადია, როგორც აღინიშნა, მეფის გამოსახულების პილასტრზე მოთაესებით, იგი საგანგებოდაა აქცენტირებული.

გიორგი ლაშას პორტრეტის დმანისის სიონში არსებობის ვარაუდს რამდენიმე სხვა მომენტი განამტკიცებს. ზემოთ ითქვა, რომ XI-XIII საუკუნეები, განსაკუთრებით XIII საუკუნე, დმანისის სიმდიდრისა და აყვავების ხანაა³⁵. დმანისის სიონის ძველ ტაძარს სწორედ XIII საუკუნეში მიუშენეს კარიბჭე, რასაც კარიბჭის ხუროთმოძღვრული თავისებურებების გარდა, მისი ფასადის ერთ-ერთი წარწერაც ადასტურებს. აქ მოხსენებული მეფეთა მეფე გიორგი („ქ. სახელითა ღმერთისაჲთა და მეოხებითა წმიდისა ღმრთისმშ[ობელისაჲთა] ... [დაამყარენ ღმერთმან მეფეთა მეფობაჲ გიორგისი, რომელთა მიერ ღირს [ვი]ქმენ მე. [მიწად მათი, ეპისკოპოსი თექედოსი მამაჲ კალნაპეტის ძე, აღშენებად კარიბჭისა ამის სადიდებელ[ა]დ [ღმრთის დაცულისა მეფეთა მე]ფობისა მათისა და მოსახსენებელად ცოდვილისა სულისა ჩემისა ...“ და ა.შ.) გიორგი ლაშადაა მიჩნეული და, შესაბამისად, კარიბჭეც მისი

³³ ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართული ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისთვის, III-IV, თბ., 1962, გვ. 39; Г. Алибегашвили, Светский портрет სურ. 1, 2; ილ. 4, 10.

³⁴ Г. Алибегашвили, Светский портрет ილ. 10, 19; სურ. 3 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი . . . , გვ. 10-12; მ. ბულია, ისტორიულ პირთა გამოსახულებები.

³⁵ ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი..., გვ. 448.

ზეოზის წლებით თარიღდება³⁸. თუ კარიბჭე გიორგი ღაშას დროს აშენდა და თუ ტაძარიც XIII საუკუნეში მოიხატა, მაშინ რატომ არა გვაქვს უფლება ვივარაუდოთ, რომ დმანისის სიონის ნრდილო-აღმოსავლეთ პილასტრზე ღაშა გიორგის პორტრეტი იყოს გამოსახული. ნემი ვარაუდის სასარგებლოდ კიდევ რამდენიმე ფაქტი მეტყველებს. XIII საუკუნის დამლევის და XIV საუკუნის დასაწყისში დმანისში ქართული სამეფო სახლის ერთი შტო – სწორედ ღაშა გიორგის შთამომავალი დასახლდნენ.³⁹ ღაშა გიორგის აღმშენებლობით მოღვაწეობასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით გამოყოფენ ჯაფახეთს და, მართლაც, ამას იქაური ძეგლები ადასტურებს (გუჩია-ყაღას ხელიანი სტელა, ბარაღეთის ეკლესია, განძანის ქვემო ეკლესია, ანანაურის ეკლესიის დასავლეთი მინაშენის მოხატულობა). ეს გასაგებიცაა, რადგან ჯაფახეთი ღაშა გიორგის საუფლისწულო დომენი იყო⁴⁰. მაგრამ არანაკლებ საინტერესო სურათს იძლევა XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ქვემო ქართლი. ამ რეგიონის მთელი რიგი ძეგლები ღაშა გიორგის სახელთანაა დაკავშირებული. ფიტარეთისა და წულრუღაშენის ტაძართა წარწერებში, სათხის კანკელის, ფინეზაურის ხეობის სტელის, თეით დმანისის სიონის კარიბჭის წარწერებში ყველგან სწორედ ღაშა გიორგის სახელს ეკითხულობთ⁴¹. ღაშა გიორგის ზეობის წლებში აშენდა კაზრეთის სამების ტაძარი⁴², სათხის ღუთისმშობლის ძველ ეკლესიას (X-XI სს.-ის მიჯნა) მინაშენები მიუმატეს⁴³. XIII საუკუნის პირველ ნახევარში მოიხატა მთელი რიგი ტაძრებიც (დმანისი, კაზრეთი, სათხე, თეოდორეწმინდა, ფიტარეთი (I ფენა). ყოველივე ეს ცხადყოფს, როგორი ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება მიმდინარეობდა იმ დროს არა მარტო დმანისში, არამედ საქართველოს ამ რეგიონში საერთოდ. და ეხიდან ბევრი ძეგლი ღაშა გიორგის სახელთანაა დაკავშირებული ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ამ რეგიონის ძეგლთა შესწავლა ამ კუთხითაც – ღაშა გიორგის პიროვნებასთან მიმართებით.

დასასრულ, თუ დმანისის სიონში გიორგი ღაშა იყო გამოსახული, მაშინ ტაძრის მოხატვის თარიღი შეიძლება უფრო დაზუსტდეს ღაშა გიორგის მეფობის წლებით – 1207-1223 წწ. უფრო ზუსტად კი მისი ერთპიროვნული მმართველობის ხანით – 1213-1223 წლებით⁴⁴. რა თქმა უნდა, ეს რამდენიმე წელი (1207-დან 1213-მდე) არსებითი არ არის. უბრალოდ, რაკი მეფე აქ საიმპერატორო სამოსითაა გამოსახული და მისი პორტრეტი საგანგებო ადგილასაა მოთავსებული, ამიტომ ვფიქრობთ, რომ მოხატულობა თამარის გარდაცვალების (1213 წ.) შემდეგ და ღაშა გიორგის ერთპიროვნული (1213-1223 წწ.) ხელმწიფობის პერიოდშია შესრულებული. მოხატულობაც, თავისი სტილით მაინც, თამარის ეპოქის ძეგლების შემდგომი საყეხურია.

დმანისის სიონის მოხატულობის შესწავლამ მრავალი საინტერესო საკითხი წამოჭრა. პირველ რიგში, ეს ეხება დმანისის სიონის ახლომახლო მდებარე ძეგლებს – კაზრეთს, სათხეს, თეოდორეწმინდას, ფიტარეთს (I ფენა), ბოსლებს⁴⁵. ამ

³⁸ ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი..., გვ. 389.

³⁹ ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი..., გვ. 331.

⁴⁰ ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, სკანდიდატო ლისერტაცია, ხელნაწერი, გვ. 55-56.

⁴¹ ექ. თაყაიშვილი, სომხით-საორბელოს ძეგლების წარწერები, თბ., 1991, გვ. 24-25; დ. ბერძენიშვილი, დმანელი ამირას უცნობი წარწერა ფინეზაურის ხეობიდან, დ. ბერძენიშვილი, ნარკვევები, თბ., 2005, გვ. 26-34.

⁴² ე. დოლიძე, კაზრეთის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი, გვ. 46.

⁴³ ე. დოლიძე, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, Ars Georgica, 7, თბ., 1971, გვ. 155.

⁴⁴ საქართველოს მეფეები, თბ., 2000, გვ. 1444.

⁴⁵ თეოდორეწმინდის ტაძარში მოხატულობა მხოლოდ საკუროხეველის აფსიდში („მოციქულთა ზიარების“ სცენის ნაწილი და ეკლესიის მამათა ფიგურები) გადარჩა. მოხატულობა, საგარეოდ, XIII ს-ის პირველ ნახევარშია შესრულებული.

მოხატულობათა განხილვას აქ არ შეუძლები; ეს ამ წერილის მიზანსაც აღემატება და დასკვნების გამოტანისთვისაც თითოეული მათგანის სპეციალური კვლევაა საჭირო. უბრალოდ მინდა გამოვთქვა მოსაზრება, რომ, სემი დაკვირვებით, ეს ძეგლები XIII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ერთ ჯგუფს ქმნის. ისე ჩანს, რომ ისინი ერთმანეთის მიეოდლებითაა შესრულებული. ღმანისის სიონის მხატვრობა ამ ჯგუფში, სემი აზრით, ყველაზე ადრეულია (ყველაზე გვიანი ბოსლები უნდა იყოს). დანარჩენი მოხატულობები მისი „მიბაძვით“, თუ გავლენით იქმნებოდა, რაც ბუნებრივია, რადგან კულტურულ-პოლიტიკური ცხოვრების ცენტრი, საეპისკოპოსო, სამეფო ქალაქი ღმანისია. მაგრამ ეს „მიბაძვა“, რა თქმა უნდა, ბრმა გადმოდებას არ გულისხმობს, რაც კარგად აისახა თითოეული ამ მოხატულობის სტილშიც და საკმაოდ მრავალფეროვან იკონოგრაფიულ პროგრამებშიც. მოხატულობათა ეს ჯგუფი უფრო ფართოდ XIII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის უმნიშვნელოვანეს ძეგლებს (ბეთანია, ბერთუბანი, ტიმოთესუბანი, კინცეისის წმ. ნიკოლოზი, გარეჯის „ნათლისმცემელი“) უკავშირდება, ამავე დროს, ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების შემდგომ ეტაპსაც ასახავს.

Resume

Ketevan Mikeladze

The Murals of Sioni Church In Dmanisi

The church of the Virgin, known as Dmanisi Sioni is situated in historic city Dmanisi that was one of the most important cities of medieval Georgia. There are two different views on the date and architectural type of the church in scholarly literature (according to the first it is three-churched basilica of 6th century (G. Chubinashvili) and the second says that this is 9th century hall-type church with side annexes (T. Ardgevanidze). In 13th century the portal was added along the facade of the church).

The murals of Dmanisi Sioni are survived fragmentary in the apse and on the northern pillars. Despite of poor condition it is obvious that the murals are distinguished by heighty artistic quality.

The murals in the apse are arranged in two registers: the figures of the Apostles in upper zone; the image of the Holy Face flanked by the Bishops and deacons in the lower register. The bema walls were occupied by figures of the prophets (John the Baptist and Prophet Malachi are still visible). Much spoiled royal portrait is represented on the north-eastern pillar and the enthroned Virgin flanked by angels and the 'Abraham's bosom' on the north-western pillar. The figures in apse lower register are accompanied with old Georgian inscriptions. The inscription of the scroll of st. John of Baptist is readable as well.

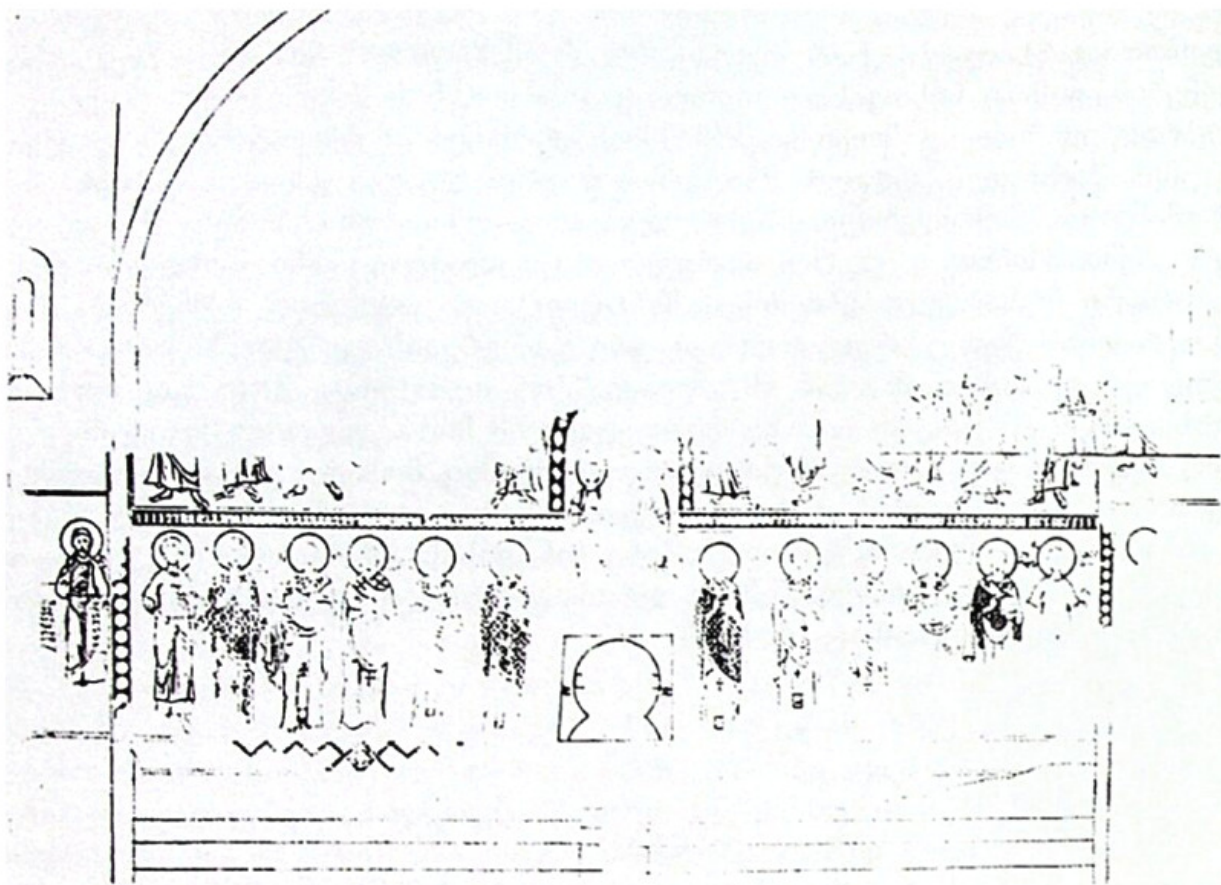
The system and the iconographic peculiarities of apse murals follow in general 12th-13th centuries' decorations. Very typical iconographical detail of the period is the image of the Holy Face depicted in the lower zone of apse between the Bishops.

Arrangement of composition is monumental and tectonic, while rendering of slightly elongated, monumental figures demonstrate the dynamic-decorative style of 13 century Georgian murals.

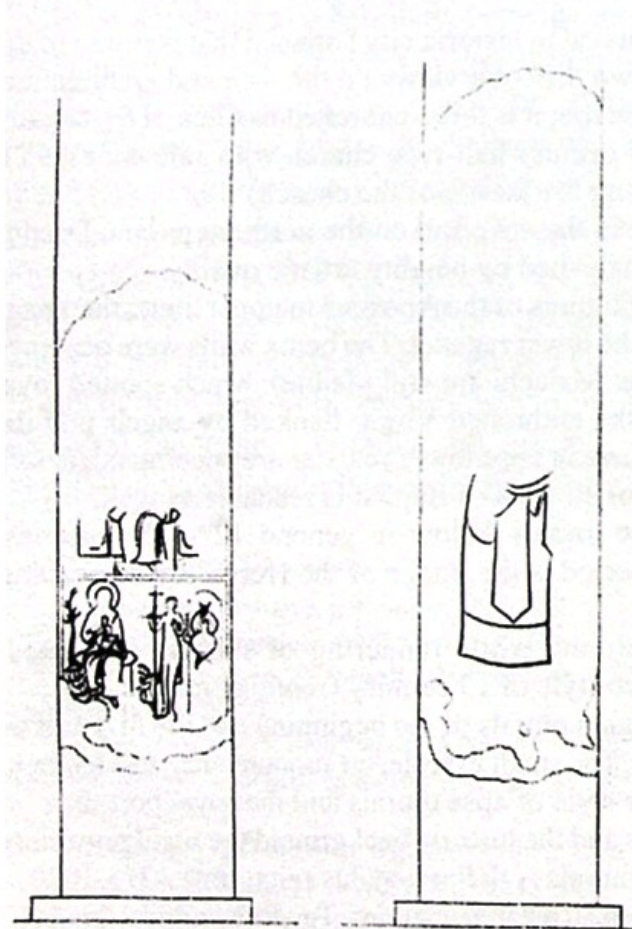
The style of the murals has much in common with Georgian murals of the beginning and the first half of 13th century. It seems that two artists worked in the church. The small in scale, un-monumental, less tectonic compositions on the north-western pillar differ from the style of apse murals and the royal portrait.

Taking into consideration the stylistic traits of the murals and the historic background the royal portrait is attributed to the King Lasha Giorgi and the date of the murals is defined by his reign time 1213-1223.

While working on Dmanisi murals very interesting murals (Kazreti, Satkhe, Tevdoretsminda, Pitareti, and Boslebi) of the same region (Kvemo Kartli) and of the same period attracted my attention. It seems that these monuments can be combined in one group with Dmanisi murals. All of them have much in common with Dmanisi. But the murals of the Sioni church in Dmanisi are the earliest and the most refined among them.



ნახ. 1. დმანისის სიონი. საკუროთხეველი. სქემა



ნახ. 2. დმანისის სიონი. ჩრდილოეთი კედელი. სქემა



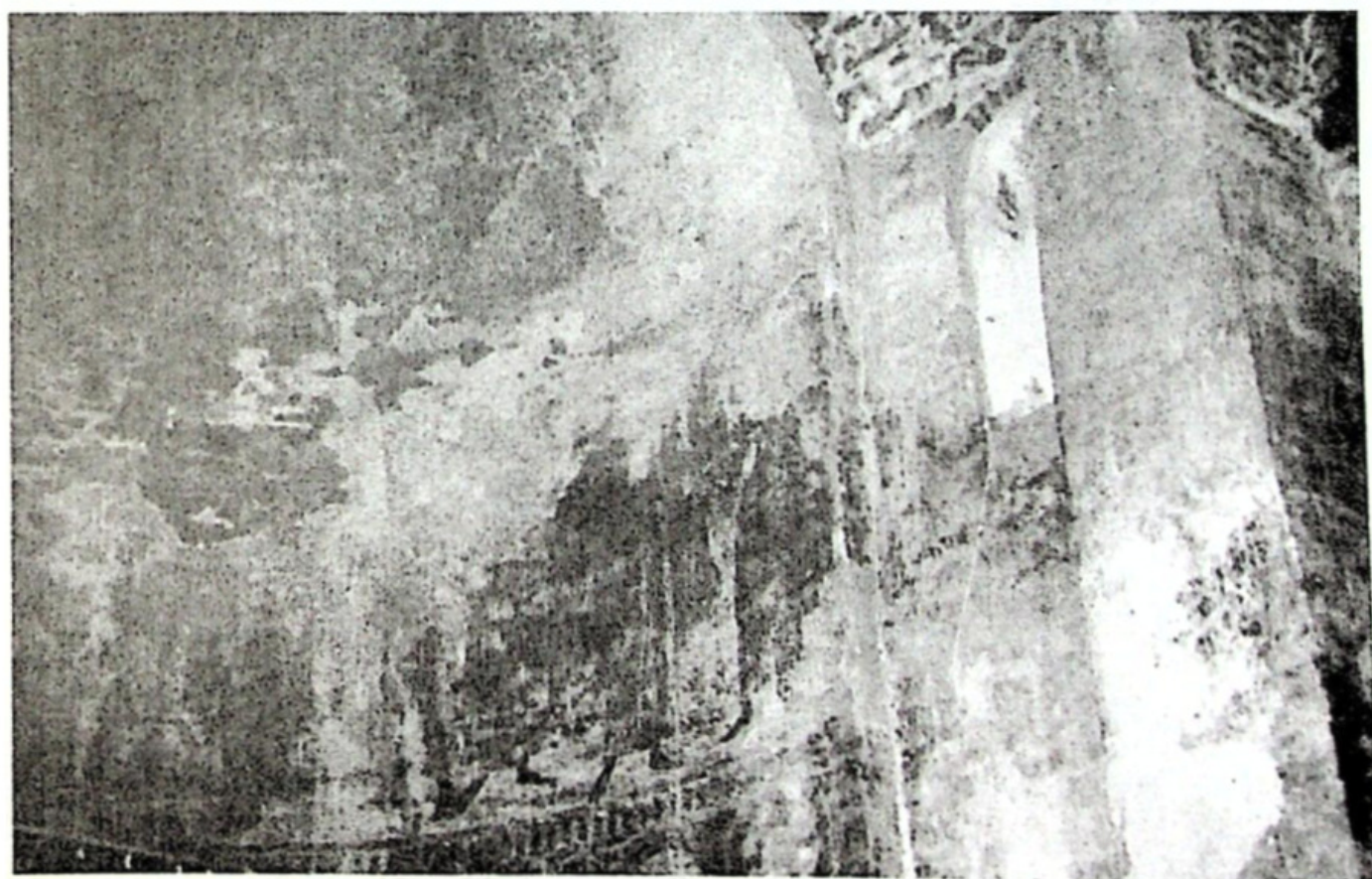
ნახ. 3. დმანისის სიონი. მალაქია. სქემა



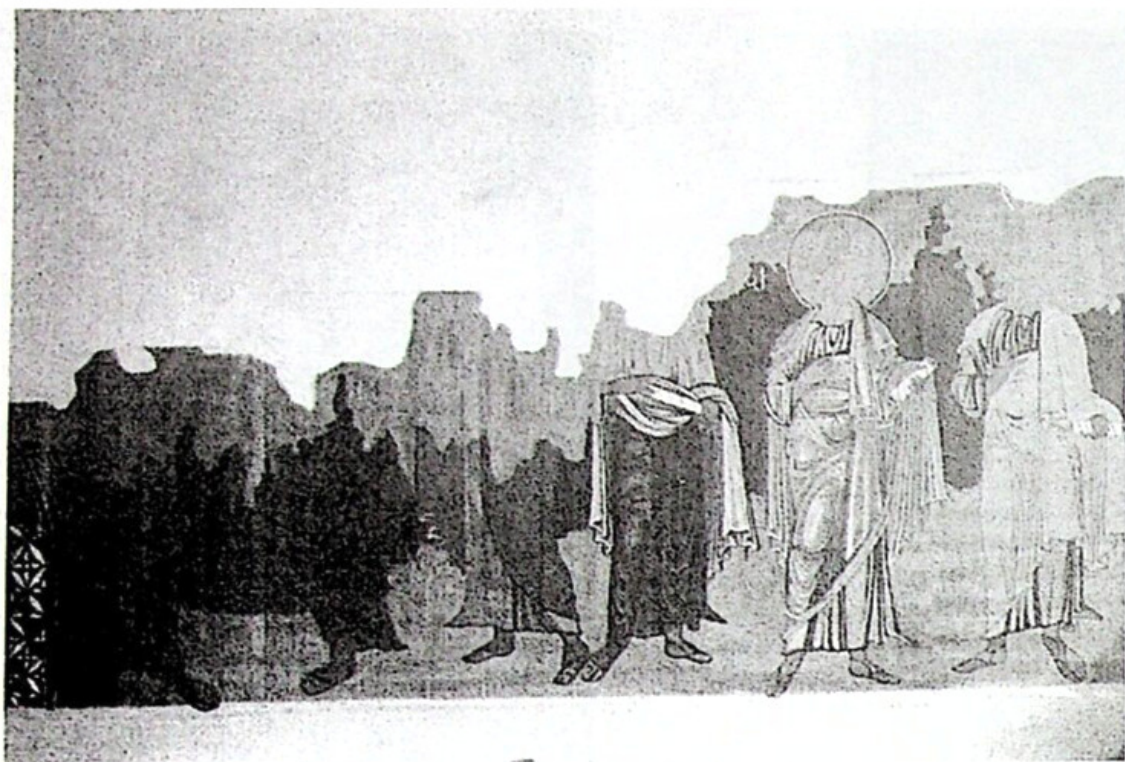
სურ. 1. დმანისის სიონი.
ჩრდილოეთი კედელი.
ასლი-რეკონსტრუქცია



სურ. 2. დმანისის სიონი. ჩრდილოეთი
კედლის პილასტრი. ქტიტორი



სურ. 3. დმანისის სიონი. საკურთხეველი



სურ. 4. დმანისის სიონი. საკუროხეველის აფსიდი. მოციქულები.
ასლი - რეკონსტრუქცია



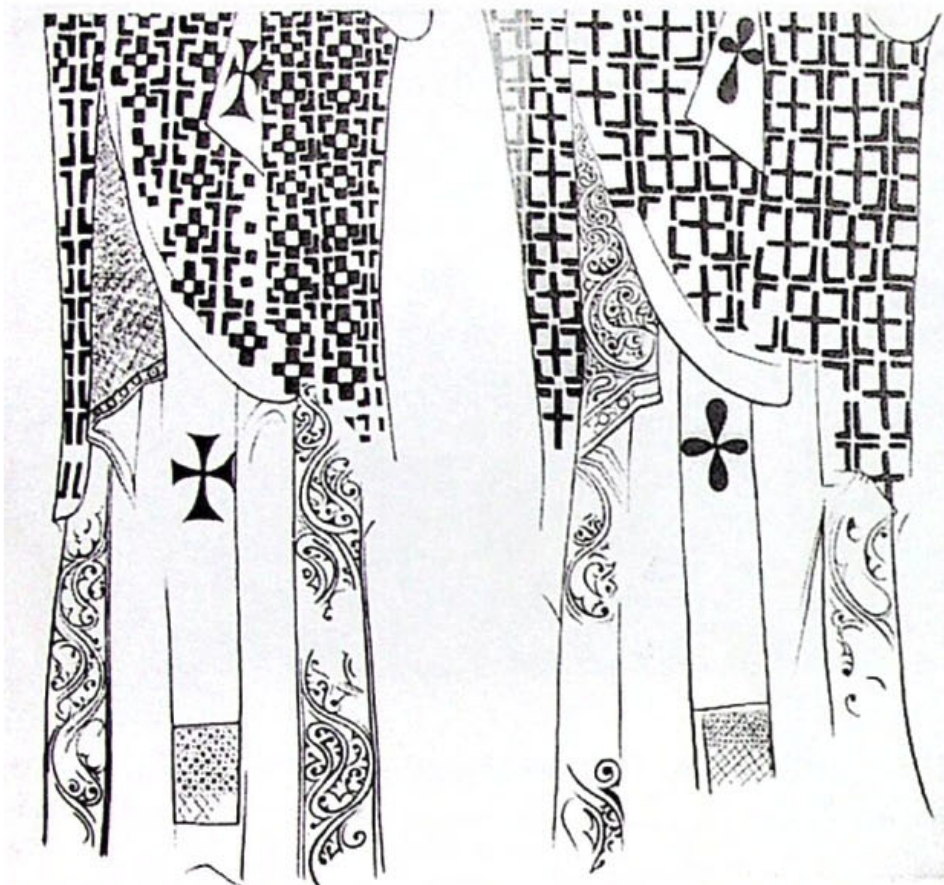
სურ. 5. დმანისის სიონი. საკუროხეველის აფსიდი. მოციქულები



სურ. 5. დმანისის სიონი. საკურთხეველის
აფსიდი. ასლი-რეკონსტრუქცია



სურ. 7. დმანისის სიონი.
საკურთხეველის აფსიდი. მოციქული



სურ. 8. დმანისის სიონი.
საკუროთხეულის აფსიდი.
ეკლესიის მამათა სამოსი.
სქემა



სურ. 9. დმანისის სიონი. საკუროთხეულის აფსიდი. ეკლესიის მამა

ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა

ხობის ტაძარი, თავისებური და მრავალმხრივ საეკლესიო ნიშნით ნეონი ხუროთმოძღვრებისა, XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე აუგიათ და იმავე დროსვე შეემკითა დახვეწილი ოსტატობით შესრულებული მხატვრობით¹.

გეგმით ტაძარი უგეშბათო ნაგებობაა. ნაგებობის კამარები შიგნით ჯვაროვან სივრცეს ქმნიან. გარედან კი მათი სახურავებით ჯვაროვანი მოცულობაა წარმოქმნილი. დროთა განმავლობაში შესაძინევი ცვლილებები განუცდია ტაძრის ხუროთმოძღვრებას. თავდაპირველი სახით მის აღდგენას გამორჩეული მეცნიერული აღლთით შესრულებული გამოკვლევა უძღვნა ლეუან რნეულიშვილმა². მკვლევარის აზრით, ტაძრის ინტერიერის ზოგადი ორგანიზაცია თუმც უცვლელი სახით არის წარმოდგენილი. მაგრამ თვით ხუროთმოძღვრული ფორმებია ცალკეულ დეტალებში იმდენად სახეცვლილი, რომ დიდად შორდება მის თავდაპირველ სახეს. ნეონთვის ამიტომაც არსებითია ეს ნაშრომი – სწორედ ამ ცალკეულ დეტალებსა სახეცვლილების თანმიმდევრული ნეონებით, არა მხოლოდ სხედასხეა ისტორიული პერიოდიდან შემორჩენილი მხატვრობის ქრონოლოგიური ფენების გამოყოფა ხდება შესაძლებელი, არამედ ისიც, ტაძრის ინტერიერის თავდაპირველი სახის ცვლილებების შესატყვისად თუ როგორ იქნა მოაზრებული მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა.

ინტერიერის დასაყდეთ ნაწილში მთავარი სივრცისგან დღეისათვის ღიადებით დაკავშირებული გვერდითი სათაესები თავდაპირველად დამოუკიდებელ სადგომებად – საძეალებად ყოფილა გამიზნული. ამიტომაც გამოყოფიან ისინი ყრუ კედლით მთავარ სივრცეს და ამიტომაც პქონდათ საკუთარი, თავთაფიანთი შესასულელი დასაყდეთი მხრიდან. ამ ორი სადგომის საპასუხოდ, ახლა უკვე, აღმოსაყდეთით ასევე მომცრო ზომის ორი სათაესია წარმოდგენილი, რომლებიც – როგორც ამჟამადაა – საკურთხეულს კი არ უკავშირდებოდნენ ერთადერთი ღიადით, არამედ ტაძრის მთავარ სივრცეს. ეს ორივე სათაესი აფსიდიანია, ორივეგან ტრაპეზი დგას და გასაგებია, რომ ორივე ღეთისმსახურებისთვის განკუთვნილი ცალკე სამლოცველო კაპელებია³. ასე რომ, ტაძრის მაშენებლისთვის თუ სამხრეთ და ჩრდილო-დასაყდეთით მოქცეული ეგეტერნი იქამინდელ ფეოდალთა სახლის წევრთა საძეალებად იყო გამიზნული, სამხრეთ და ჩრდილო-აღმოსაყდეთის ორი აფსიდიანი სადგომი – ამავე პირთა სულის მოსახსენიებელ სამლოცველო კაპელებად.

ხობის ხუროთმოძღვარი ქმნის დასაყდეთიდან გრძივ ღერძზე მიმართულ, სიმაღლით გამორჩეულ, ერთიან დარბაზულ სივრცეს, სადაც ცენტრი გამახვილებული კი არა, ოდნეადაც არ არის მინიშნებული. დასაყდეთიდან, ტაძრის ცენტრალური შესასვლელიდან, საკურთხეულისკენ მიმავალი მლოცველი საძეალებათა ორ ყრუ

¹ ვახტანგ ბერიძე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების ზაცნე, 1973, გვ. 72-88.

² ლეუან რნეულიშვილი, ხობის ტაძრის პირველადი სახის გარნევა. ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 253-266.

³ იქვე, გვ. 257-258.

კედელს შორის მოქცეული სიერციდან ხალხათი სიერცისკერ მიემართება. გზად სამხრეთისა და ჩრდილოეთ მკლავთა ღრმა უბეები ჩნდებოდა. რომელთაც „სიერცის მხატვრულ სურათში არ აქვთ დათმობილი მთავარი ნაეის ტოლფასი ადგილი. ისინი ამ უკანასკნელის დანაშაულია მხოლოდ და შიგა ანსამბლებიც ისე აღიქმებიან, როგორც მოცულობითი უბეები“⁴. დარბაზულ სიერცესთან მათი დაქვემდებარებული მდგომარეობის მიუხედავად, ტაძრის შიდა სიერცე შუაში მაინც იმდენად ფართოედება, რომ შესამჩნევად იჭრება გვერდითი მკლავების ამ მაღალსა და ფართო უბეებში, რაც ნებაუნებურად იწვევს ეურადღების სამი მიმართულებით მიმართუას (როგორც საკურთხეულისკენ, ისე სამხრეთისა და ჩრდილოეთ მკლავთა კამაროვანი უბეებისკენ). ოღონდ მაინც ნაწილობრივ და ისიც შედარებით მცირეოდენი ღრვით, რადგან ეურადღების ძირითადი ნაწილი ისე და ისე ცენტრალური ნაეის იმ ფართო სიერცისკენაა მიმართული, რომელიც უხვეულოდ ღრმა ბემითა და აფსიდის განიერი, გამორჩეულად მაღალი სამი სარკმლით უხეად განათებული საკურთხეულითაა დავეირგვინებული.

ასე თავისებურად მოაზრებული სიერცე ტაძრის ინტერიერისა, მომხატველი-ოსტატის მიერაც თავისებურად, ამასთან ხუროთმოძღვრულ ფორმებთან შესატყვისად არის მოფიქრებული. ნვენ აქ მხოლოდ იმ გვიანდელ, XVII საუკუნის შუა ხანებში შესრულებულ და დღეისათვის თითქმის სრულად შემორჩენილ მხატვრობას ეკუთვნის, რომელიც არსებითად განსაზღვრავს კიდევ ტაძრის დეკორის დღევანდელ მხატვრულ სახეს⁵.

ეს მხატვრობა, ვახტანგ ბერიძის ვარაუდით, 1640-1643 წლებს შორის შეიძლება მოექცეს – ლევან II დადიანის მთავრობის პერიოდში, როცა ხობის საეპისკოპოსო ტაძრის წინამძღოლად ნიკოლოზ (ნიკიფორე) ნოდოყაშვილია⁶.

⁴ ლევან რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 256.

⁵ ხობის ტაძარმა სამი სხვადასხვა დროის, არც იქ სრულად შემორჩენილი მხატვრობა შემოგვინახა. მოხატულობის პირველი ეტაპი, თინათინ ვირსალაძის გამოკვლევით, ტაძრის თანადროულია – XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე შესრულებული. ამ მხატვრობის კვალი სამხრეთ-დასავლეთშია საძვალემ შემოგვინახა მხოლოდ, რომლის სამხრეთ კედელზეც შერგილ დადიანისა და მისი მეუღლის – აგაძის თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცული – პორტრეტები იყო გამოხატული. დღეს კი, წმ. თანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ამსახველი სცენებია ძალზე ფრაგმენტულად შემორჩენილი. ეს მხატვრობა პალეოლოგოსთა, იმხანად ახლად დამკვიდრებული ხელოვნების გაუღებითაა შექმნილი. ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მან შესრულების დახვეწილი ოსტატობა და ისიც XIV საუკუნის სახეთი ხელოვნების სტილის ნიშნები ჯერ კიდევ ნაკლებგანვითარებული სახით რომ არის წარმოდგენილი (თ. ვირსალაძე, შერგილ დადიანის მოხატულობა ხობში. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის პირველი სამეცნიერო სესია, თბ., 1946; მოხსენების თეზისები).

ამავე პალეოლოგოსური სტილის ანარეკლია მომდევნო ეტაპზე – XIV საუკუნის გასულს შესრულებული მხატვრობაც. ეს მხატვრობა, რომელიც ეამე დადიანის მომცრო სიძის უგერსაა შემორჩენილი, იკონოგრაფიულად მაკხოვრის ენებათა ციკლს გადმოსცემს. პალეოლოგოსური სტილისთვის დამახასიათებლად ჩნდება კომპოზიციების რამდენიმე ხელონით წარმოდგენა; სიერცის პირობითი ჩვენება თუ მოცულობითი ფორმის წარმოქმნის ცდა; სცენებში მონაწილე პერსონაჟთა ხაზგასმული ემოციურობა; მათი სახეების მომწიფანო-მოწითალო ტონის ჩრდილებით დამუშავება; თეთრას მოკლე პარალელურ შტრიხებად ან მარაოსებრ დატანილი მონასმებით სახეების გაცოცხლება; სამოსის ურომანეთზე მწკობრად განლაგებულ ნაოჭთა დამახასიათებელი ნახატი – წერის ისეთივე ხერხები, როგორიც წაღენჯიხის მხატვრობაშია შენიშნული (Н.Г. Лордкипანიძე, Роспись придела Вмечк Дмдмхн в Хоби. Русь-Грузия, М., 1978, გვ. 131-144. მისივე, Роспись Цмтхмхн, თბ., 1985).

ხობის ტაძრის შემოკობის მომდევნო ეტაპი უკვე ნვენს მიერ განსახილველ XVII საუკუნეზე მოდის, თუშცა რამდენიმეგან უფრო გვიანი მხატვრობის კვალიცაა შესამჩნევი.

⁶ ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81-82.

ხობის ტაძარს ოდიშის მთავარი განსაკუთრებული გულისყურით ეკიდებოდა. სწორედ ამ გამორჩეული სრუნის შედეგია შენობის მოხატვა – ხატების შეწირვაც, სანაწილეო განახლებაც...⁷

ტაძარი დასაყდესო-საქართველოს კათალიკოსის ნიკოლოზ ნოღოყაშვილის რეზიდენციაა. სადაც წლების მანძილზე ამ ღირსეული საეკლესიო მოღვაწის, სწავლული თეოლოგის, გონიერი პოლიტიკოსისა და დიპლომატის თაოსნობით ფართოდ გაშლილია მრავალმხრივი საეკლესიო მოღვაწეობა⁸. მისი პორტრეტი, ეკლას დროის საქტიტორო გამოსახულებათაგან განსხვავებით, სრულიად უწვეულოდ საკურთხეულის წინ, ბეჭის ჩრდილოეთ კედელზეა დახატული (ნახ. 2). მას თავს აღვას მონაცრისფრო ფონზე გრაფიკულად გამოსახული მაცხოვრის კურთხევად მიმართული წელსემო ფიგურა. დღეისათვის ძნელად გასარჩევი, თანამდევნი მხედრული წარწერა ასე იკითხება: „ მე [] [ქმან] ხობელმან ნიკოლოზ დაეხატე იგი ესე საყდარი: ნემის: სულის: საცხოვნებლად“. წარწერით ნიკოლოზ ნოღოყაშვილი მხატვრობის დამკვეთია და, ალბათ, როგორც მღვდელმთავარი, მოხატულობის საკმაოდ რთული იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენელიც.

ფიგურა ქტიტორისა გამორჩეულად გაზრდილი მასშტაბისაა. ის სხვათაგან განსხვავებით ღია მოყვითალო თქრას ერთფეროვან ფონზეა გამოსახული და სვენსკენ, მკერეტელზე მომართული მზერით ფრონტალურად დგას. მარჯვენა უდრებად აქვს გაწვილი, მარცხენათი სამწყესოს მართვის უფლების სიმბოლოს – ეპისკოპოსის კეპოხის ეგრძნობა. მერთაღად, მაგრამ ჩანს კეპოხის თავზე ორი გვილი და მათ ზემოთ ჯვარი რომ არის ქრისტეს მიერ სატანის დამარცხების აღსანიშნად გამოსახული. ბერობის ნიშნად თავს კუნკელ-ბარტყული მოსავს – შავი ფერის თავსაბურავი, რომლის ორი ფრთაც მხრებზე ეფინება. შუაში მარგალიტის ჯვრით დამშვენებულ თავსაბურავს (რაც, ისევე და ისევე, მის მღვდელმთავრობას მოწმობს) მიუღის სიგრძეზე დაეყვება მონაცრისფრო ფერის ძვირფასი ქვები. კაბა ჩაღხია: ჩამოსის განიერი სახელოები სამღვდელმთავრო ფილონს აღნიშნავს. სამღვდელმთავროა ისიც, მკერდზე ხულოერ ფარად რომ აღინიშნება სწორკუთხა ფორმის ჩაქარგობა. ქვემოთ ფართოდ დაშვებული, მთელს სიგრძეზე მარგალიტის მწკრივით მართული მკეტი ნაცრისფერი მანტია მუხილებთან იკერება.

ნიკოლოზ ნოღოყაშვილი შეახნის წარმოსადგენი მამაკაცია, სახის მრგვალი თვალითა და ოდნავ წამოწეული ეერიმადებით; ფართოდ გახედილი მეტყველი თვალებით, სქელი წარბებით, მოკლე წვერითა და გრძელი უღეაშებით და, რაც განსაკუთრებით ხელება მკერეტელის თვალს, ღირსებით სავსე მკაცრი გამოხედვით. მნახველზე მომართული, თითქოსდა დაჟინებული მზერა ქტიტორისა ცხადლიე გეოაშქარაეებს აეტორს იმ სიტყვებისას, რომელიც მისივე ნებით ამოკვეთავს იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მთავარი ტაძრის საკურთხეულის პირდაპირ დატანილ ბრინჯაოს ფილაზე: „სდევით მტკიცედ და შეერყეულად და მომიხსენეთ მე, ცოდვილი ჯვარის მამა ნიკოფორე-ნიკოლოზი“.

⁷ განსაკუთრებით მრავლდება შეწირული ნივთები 1639-40 წწ. მახლობლად, ნესტან-დარეჯანის გარდაცვალების შემდეგ. 1640 წელს ლეკანი ნესტან-დარეჯანის სულის სათხად განაახლებს ხობის ტაძრის ბირდოხან დედოფლისეულ დიდ, მრავალნაწილედ ხატს „ჯამთა ვითარებისაგან მომღივას“. ალბათ, ამავე წლებში შეამკო ლეკანმა საწაწილე, რომელშიც ხობის წმიდათა-წმიდა ღმრთისმშობლის კვართი, წმინდა გიორგის, წმინდა მარინესა და წმინდა იოანე ნათლისმცემლის ჩაწილები ინახებოდა. ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 85, 86.

⁸ ნიკოლოზ ნოღოყაშვილის (ნიკოფორე ირბახი - 1585-1658) შესახებ დაწერ. იხ. კ. კაკულაძე, ნიკოფორე ირბახი, ღირსებატურელი მეპეიდრეობა, I, თბ., 1935; გ. აკოყაშვილი, ქართველი დიპლომატი ნიკოლოზ ნოღოყაშვილი - ნიკოფორე ირბახი, თბ., 1977

სახის წერის მანერა ამ ქტიტორისა XVII საუკუნის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, შესამჩნევად ერთფეროვანია: სახესე სარწულის ყრუდ დატანილ, ყაეისფერნარეე მორუხო ტონს ერთიანად ედება თეთრა. ნამუქებულ ადგილებში (ტუნსქეჟმოთ, თეაღის უპეებთან) ისევე სარწულის ფერი გამოკრთება. სახის ოვაღის გარშემო, განსაკუთრებით ნიკაის ქვემოთ, ღრმა წრდილი დაიტანება. ამ ერთფეროვანი მანერით შესრულებულ სახესე, აქა-იქ, ის კონკრეტული, სახასიათო დეტალებიც წნდება, რაც გარკვეულად აცოცხლებს ქტიტორის სახეს. თეთრას პატარა მონასმით გაცხოვლებული მეტეველი თეაღები ერთ ხა'სზე კი არ არის გაშლილი, არამედ მარჯვენა ოღნაე უფრო ფართოა, მეტად მომრგვალებულია თითქოს. ოღნაე უფრო გადიდებულია თეაღის კაკალიც და მზერაც, რომელიც ნეენსკენაა მომართული, უფრო წამიერია; წარბები შესამჩნევად შეატეორცნილია, უღეაშები სწორად გაშლილი. და კიდევ ერთი – სახის ამა თუ იმ ნაწილის მონახაზი შესამჩნევად მსხვილია და მოუხეშავეი, შეიძლება ითქვას, მკვეთრიც და, სულ ოღნაე, თითქოსდა საგანგებოდ უტრირებულიც.

ნიკოლოზ ნოლოვაშვილის პორტრეტში გამჟღავნებული სიცხოვლე რაღაც განწყობით დატვირთული შედარებითი კონკრეტულობა ნაკლებად თუ შეინიშნება იქვე, წრდილოეთ კედელზე, ახლა უკვე, ეკლესიით წარმოდგენილი ქტიტორის გამოსახულებაზე (ნახ. 7, სურ. 11). წარწერა აქაც მხედრულია: „ამაჲ. საყდრისა: აღმაშენებელი: ერისთავთ ერისთავთ: და მანდატართ (sic) უხუცესი დადიანი გი[ორგი] შეუნდ[ო]ს ღმ[ერ]თმ[ან]ს: ამინ“. წარწერით და ეკლესიითაც რომ არის წარმოდგენილი, გიორგი დადიანი აღმაშენებელია ტაძრისა. ტაძარი კი XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზეა აგებული. ქტიტორის გამოსახულება ტაძრის აშენების თანადროული რომ არ არის, ეს ერთი შეხედვითაც ჩანს – მისი ფიგურა, წარწერაც XVII საუკუნის ოსტატის ნახელავია. ეს ექვთ. თაყაიშვილისა და ეახტ. ბერიძის მიერ აღრევე იქნა აღნიშნული და ახსნილიც⁹. მათი აზრით, გიორგი დადიანის ფიგურა უეჭველად განახლებულია, უფრო სწორად, მეორედ დახატული ძველ, უკვე გადაცრეცილ კონტურზე სწორედ იმ დროს, როცა იქვე (სხვა, ძველი ფიგურების ნაცვლად) XVII საუკუნის მოხატულობის მთავარ დამკვეთს, სამეგრელოს მთავარს ლევან II დადიანს წარმოგვიდგენდნენ სახელეულთან ერთად. ეს ასეა, ოღონდ ერთი, არც თუ უმნიშვნელო დეტალია დასაზუსტებელი.

გიორგი დადიანი ტაძრის აშენების თანადროულად შესრულებულ, შერგილ დადიანისა და მისი მეუღლის ფიგურათა მსგავსად საკურთხეულისკენ სამი მეოთხედით კი არ არის ედრებად მიმართული, არამედ უფრო მოგვიანო პერიოდის (დაახლ. XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან მოყოლებული) საქტიტორო პორტრეტისთვის დამახასიათებლად, ფრონტალურად დგას. ქტიტორის სამოსიც (კისურთან სამკუთხად ამოჭრილი, თეთრი გულისპირით გაწყობილი და წელში ოღნაე გამოყვანილი გრძელი კაბა) იმავე მოგვიანო საუკუნეებისთვის დამახასიათებელ თარგზეა აჭრილი. გვიანისთვის დამახასიათებელია სამოსის ორნამენტული სახეც (ეარსკელაუისებრ ორნამენტით მომითული რომბები)¹⁰. იგივე ქტიტორის ფიგურის თანამდევ მხედრულ წარწერაზეც შეიძლება ითქვას. წარწერა ხომ მხედრულია და არა, ტაძრის აშენების დროისათვის დამახასიათებლად – ასომთავრული. ეს კი,

⁹ ექვთ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II, ტყ., 1914, გვ. 24; ეახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74, 77, 78.

¹⁰ ამგვარი სამოსი თითქმის ნეულებრივია როგორც სამეფისკარო რიგის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორებთან (მაგ., ნიკორწმინდის XVII საუკ. მხატვრობაში), ისე კედლის მხატვრობის იმ გვიანა ნიმუშებში, რომლებიც ხალხურ ხელოვნებასაა ნაზიარები (გელათის წმ. ელიასა და ილემის ეკლესიათა მოხატულობაში, წითელხეშიც და სხვა).

იმ ვარაუდის უფლებას გვაძლევს, რომ წარწერა გაცხივებული კი არ არის ამ გვიანა პერიოდში, არამედ იშვიათად შესრულებული.

დასასრულ, მთავარისა და არსებითის – ფიგურის შესრულების მანერის შესახებ. ამ მხრივ საგულისხმო სურათს გვაძლევს ერთიდაიმავე მხატვრული ფენის ორი ქტიტურის – გიორგი დადიანისა და ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის პორტრეტების შედარება. ორივე ფიგურა, მართალია, მკაცრად ფრონტალურად წარმოგვიდგება, მაგრამ თუ ერთგან – გიორგი დადიანთან – ფიგურა სტატიკურია, კედლის სიბრტყეზე სრულად „აკრული“, მეორეგან – შედარებით მოძრავია, შინაგანად შესამჩნევად დამუხტული. ამგვარ სხვაობას, არსებითად, ნახატის სხეულის სხვადასხვაგვარი ხასიათი უნდა წარმოქმნიდეს. ერთგან – გიორგი დადიანთან – ალბათ, რომელიღაც ნიშნულს მიღწეული და, ამდენად, შედარებით სუსტად გამოწერილი, ოღონდ უკვე სქემადქცეული და მეტ-ნაკლებად შესლუდული ნახატი. მეორეგან ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილთან – ის დამახასიათებელი ნახატი, რომელსაც სუსტი ნაკლებად თუ ეთქმის, თუმცა მოუხეშავი და, იმავე დროს, თავისთავადია, ძალდაუტანებელი, იქნებ თამამიც კი. აქედან ორი განსხვავებული შთაბეჭდილება: გიორგი დადიანთან სოგადობის პრინციპი მოქმედებს უფრო მეტად და გამოხედვაც ნეიტრალურია, განურჩეველი; ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილთან შედარებით კონკრეტულია, როგორც ითქვას, გარკვეულად რაღაც განწყობილებით დატვირთული, შეიძლება ითქვას, შემართულიც კი.

ერთსადაიმავე მხატვრულ ფენაზე ასახულ ქტიტორთა ამგვარი სხვაობა იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ერთი – ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი – უშუალოდ ნატურიდან არის შესრულებული და, ამდენად, მის პორტრეტში, შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებშიც, მიღწეულია ის თავისებური სიციხივლე, რაც ნაკლებად თუ ნახს იქვე წარმოდგენილ მეორე ისტორიულ პირთან. ეს მეორე, როგორც ითქვას, XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე მოღვაწე ისტორიული პირია – ხობის ტაძრის მთავარი ქტიტორი, ბედან (ბედიან) II-ის ძე გიორგი I დადიანი (დაახლ. 1270-1323 წწ)¹¹, რომლის პორტრეტი (იქნებ სახელუკლთან ერთად) ტაძრის აშენების თანადროულად (როგორც შერგილ დადიანისა სამხრეთ-დასავლეთით) სრდილო-დასავლეთ ეგვტერში უნდა ეოფილიყო გამოსახული. XVII საუკუნისთვის, როცა ტაძრის ძირითადი სივრცის მოხატვა განისრავეს, გიორგი დადიანის ფიგურა, როგორც ნახს, იმდენად იყო დაზიანებული, რომ შეუძლებელი შეიქნა მისი აღდგენა. ტაძრის ეს ნაწილი რატომღაც მეტად დაშავდა, თითქმის სრულად გაცამტვერდა სამხრეთ-დასავლეთი ეგვტერისგან განსხვავებით, სადაც არა მხოლოდ ქტიტორთა ფიგურები, არამედ ნათლისმცემლის ცხოვრების ამსახველი სცენებიცაა შემორჩენილი.

ხსოვნა „ამა საყდრისა აღმაშენებლისა“ – გიორგი დადიანის შესახებ, როგორც ნახს, ისე ძლიერი იყო, რომ ტაძრის მოხატულობით შემკობის თაოსანი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი ამ ისტორიული პირის პორტრეტს კელავ ნართავს XVII საუკუნის მოხატულობაში. ცნობილია ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის განსაკუთრებული დამოკიდებულება მათ მიმართ, ვინც რაიმე წვდილი შეიტანა ტაძართა შენებასა თუ მათ შემკობაში. მოხატულობით მისი თაოსნობით განახლებული ჯერის მონასტერი მისივე ნებით არა მხოლოდ წარსული საუკუნეების ქართულ მეფე-მთავართა გამოსახულებებით შემკო, არამედ იმ ისტორიულ პირთა პორტრეტებითაც, რომელთაც მატერიალური დახმარება აღმოუჩინეს ქართულთა მონასტერს¹². ასეა

¹¹ ეახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76-78.

¹² თამაზ ბერაძე, ოდიშის საერისთავო: სამეგრელო (კოლხეთი, ოდიში), თბილისი-ზუგდიდი, 1999, გვ. 139.

¹³ Т.Б. Вирсаладзе, Роспись иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели, тб., 1974, გვ. 40-43.

ახლაც.გიორგი დადიანის პორტრეტი XVII საუკუნის მხატვრის მიერ განახლებული კი არ არის, არამედ თავიდანვე დაახლოებითი ნიმუშის მიხედვით შესრულებული - იმჟამინდელ ქტიტორთათვის დამახასიათებელი დგომით, სამოსით, წარწერით და, რაც საგულისხმოა, არა იქ, სადაც თავიდანვე შეიძლებოდა ყოფილიყო გამოსახული, თავისივე ეგეტერის, ალბათ, ჩრდილოეთ კედელზე, არამედ მთავარ ქტიტორთათვის ტრადიციისამებრ განკუთვნილ, საკურთხეულის მიმდებარე ჩრდილოეთ კედელზე. ამასთან, ახლა უკვე ტაძრის ახლებურად მამკობის, სამეგრელოს მთავრის ლევან II დადიანის გეგმით.

ლევან დადიანისა და მისი სახლუელის (მეუღლე ნესტან-დარეჯანისა და შვილის მანუსარის) პორტრეტთაგან ამჟამად დრო-უამისაგან გაცრეცილი ფიგურების მკრთალი სილუეტები გაირჩევა მხოლოდ. კიდევ უფრო მეტად, თანამდევნი წარწერებითურთ არის დაზიანებული წელსზემოთ გამოსახულ თანამეცხედრეთა ის შეწყვილებული ფიგურები, რომლებიც ტაძრის დასაყდრეთ უბესაა შემორჩენილი (ნახ. 4). ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ნანს, რომ ყველა ეს ფიგურა XVII საუკუნის ოსტატის ნახელავია¹³. XVII საუკუნესვე განეკუთვნება ჩრდილო-დასავლეთი კედლის ბურჯის აღმოსავლეთ მხარეს დაცული სასულიერო პირის პორტრეტიც - ასომთავრული წარწერით: „კათალიკოს[ი] [ი]ლარიონ“. ილარიონ მღვდელმთავრის პიროვნების დადგენა, თვითურა ჯოჯუას საგულისხმო გამოკვლევით, მხოლოდ ახლაზან გახდა შესაძლებელი¹⁴. მეკლექარის ეარაუდით, ილარიონს აფხაზეთის საკათალიკოსო საეპარქო 1657 წელს მიუძღია. ლიხთიმერეთის მწყემსმთავრად მას მხოლოდ ერთი წელი მოუწია მოღვაწეობა. ამ ხნის მანძილზე მთელი მისი საქმიანობა ხობის მონასტერთანაა დაკავშირებული - აქაა მისი საკათედრო რეზიდენცია და გასაგებია, ხობის ეკლესიის ქტიტორთა შორის, სწორედ რომ ლევან II დადიანისა და მისი სახლუელის პორტრეტულ გამოსახულებათა მახლობლად - ისიც ყოფილიყო წარმოდგენილი¹⁵.

ეს თუ ასეა, მაშინ შეუძლებელია არ განხდეს კითხვა - 1657 წელს აფხაზეთის კათალიკოსად აღსაყდრებული ილარიონის პორტრეტული გამოსახულება როგორ მოხდა ხობის ტაძრის იმ რიგის მხატვრობაში, რომელიც იმავე XVII საუკუნის, ოღონდ შედარებით ადრეულ პერიოდში, 40-იან წლებშია ნიკიფორე ნოლოყაშვილის თაოსნობით შესრულებული (შუალედი ხომ საკმაოდ დროს - დაახლ. 15 წელს მაინც მოიცავს).

მოხატულობის ამ ადგილის ზერელე მოხილვითაც ნანს, აქ რომ ნალესობის ორი სხვადასხვა ფენაა ერთმანეთს დატანილი. ნანს (შედარებით თვალნათლივ კათალიკოსის გამოსახულების ქვედა, მარცხენა მონაკვეთზე) მოხატულობის პირველადი ფენის დაკეწილი ზედაპირი და, უკვე მომდევნოდ, მსუბუქი ნალესობით დაფარული ის ამჟამინდელი ზედაპირი, სადაც ილარიონ კათალიკოსის ფიგურაა გამოსახული¹⁶. სურათი ნათელია: აფხაზეთის კათალიკოსად ახლად არსებული

¹³ Г.В. Алинбегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, თბ., 1979, გვ. 126.

¹⁴ თ. ჯოჯუა, XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven 4-ის) ერთი მინაწერი და აფხაზეთის უცნობი კათალიკოსი ბართლომე (დაახლ. 1488-1519 წწ). საქართველოს სიძველენი, I, 2002, გვ. 131.

¹⁵ ამის უფლება ილარიონს კათალიკოსობის გარდა, იმათაც უნდა მოეპოვებინა, რომ მისი პოლიტიკური ორიენტაცია, რომელიც ლევან დადიანის გარდაცვალების შემდგომ განუთიარებულმა მოვლენებმაც გვიჩვენა, მუდამ ლევან II-ის მხარდასაჭერად იყო მიმართული. თ. ჯოჯუა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 131, სქოლიო 89.

¹⁶ მოხატულობის პირველადი ფენის მომდევნოდ შელესვისა და გადაწერის კვალი, აქა-იქ, სხვაგანაც ნნდება - განსაკუთრებით კი საკურთხეულში მანდილიონის გამოსახულებასა და წმინდა მამების ფიგურებთან არის თვალნათლივ შესამჩნევო.

მღელღელმათავარი თავს უფლებას აძლევს ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის თაოსნობით მოხატულ ტაძარში უკვე არსებული გამოსახულების სანაცვლოდ, და, რაც ასევე საგულისხმოა, მცირედენი დროის დახანებით, თავისი პორტრეტული გამოსახულება წარმოგვიდგინოს. ამგვარი რამ არც თუ იშვიათია ჩვენი კედლის მხატვრობის მოგვიანო დროის (XVI-XVII საუკუნეთა) სხვადასხვაგვარ ნიმუშებში - ამ მხრივ სამკაფალითაა წითელხევის, მარტვილის, გელათის მთავარი ტაძრის დასავლეთი მკლავისა და იერუსალიმის ჯერის მონასტრის მოხატულობანი¹¹.

ესოდენ მდიდარი ისტორიული წარსულის მქონე ტაძარმა ქტიტორთა მხოლოდ ეს რამდენიმე და ისიც, არც თუ სრულად შემორჩენილი პორტრეტი შემოგვიჩახა. ეს გამოსახულებანი აღრეული საუკუნეების საქტიტორო პორტრეტისგან განსხვავებით, შეიძლება ითქვას, მეტად ექვემდებარება საუფლო დღესასწაულთა ამსახველ სცენებს და, ამდენად, ნაკლებად თუ გამოირჩევა მთლიან მოხატულობაში. აღბათ, ამიტომაცაა ტაძრის ინტერიერის ამჟამინდელ მხატვრულ სახეს არსებითად მოგვიანო დროის ის მოხატულობა რომ განსაზღვრავს, სადაც თეოლოგიური ციკლია გაშლილი.

ხობის ტაძრის ხუროთმოძღვრულ თავისებურებაზე ხეშოთაც ითქვა. ითქვა ისიც, თუ რა შესამჩნევად მაღალია ამ თავისებური ნაგებობის შუანა ნაეი. მაღალია საკერთხეუელიც, ხაზგასმულად ფართო ბემით წარმოდგენილი (ნახ. 1-2, სურ. 1-2). მხატვრობა ტაძრის ამ მონაკვეთში ხუთ რეგისტრს ითვლის. კონქში ღმრთისმშობელია ერმით, ორ მთავარანგელოზს შორის დიდებით გამოსახული. ღმრთისმშობლის დიდება არა მხოლოდ სახოვნად, შეიძლება ითქვას, სრულიად უწვეულოდ, სიტყვიერადაც არის გამოთქმული - ბერძნულად შესრულებული უფლის ხათაყვანებელი სიტყვებით ხაზგასმულად დადასტურებული: „აგიოს, აგიოს, აგიოს“. ამას ისიც ემატება, საკერთხეულის მოხატულობის მეორე, შესამჩნევად ეწრო რეგისტრად ანგელოზთა თაყვანისცემა რომ წარმოგვიდგება, რომელსაც ორი სახის ზიარება მოხდევს.

მომდევნო რეგისტრად, ტრადიციისამებრ, ცენტრისკენ მიმართული წმინდა სამება გამოსახულებას - სამ-სამი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს. დასასრულ, საკერთხეულის სამი სარკმლის ქვეშ უწვეულოდ ეწროდ გაშლილი რეგისტრია, სადაც ორსავე მხრიდან ათით ტეტრამორფით შემოსაზღვრული მანდილიონია წარმოდგენილი.

საკერთხეულის ხუთ, არათანაბარ რეგისტრად დაყოფა, მისი საკმაოდ აზიდული პროპორციების მიუხედავად, შესამჩნევად ანაწევრებს სასურათე სიბრტყეს. უოველ რეგისტრზე სხვადასხვაგვარ მოძრაობაში წარმოდგენილ ფიგურათა მრავალრიცხოვნებაა. ფორმა დანაწევრებული უფროა, ვიდრე მთლიანი. ფერიც უსახურია, ჭარბად თეთრანარევი. ფონი საკონქო კომპოზიციისა ორფერია: ზეცვიერი ნაწილი მღვრიე ცისფერია, მიწიერი ზოლი კი, ღია აგურისფრად დაფერილი. ღმრთისმშობლის ფართო ტახტი უცნაურ რაკურსად ჩნდება კედლის სიბრტყეზე. ტახტი ძვირფასი ქვებით მორთული როდია მხოლოდ, მასზე მონაცრისფრო-ცისფრად დაფერილი და მოკლე-მოკლე სამყერი ზოლით მარტივად დეკორირებული საფენიც არის გადაფარებული. ღმრთისმშობლის სამოსი ტრადიციულია, ყერადოვნება გვიანი დროისათვის დამახასიათებელი: მაფორიუმი მეტი აგურისფერია, სტოლა კი თეთრანარევი მოღურჯო ფერისა. თეთრანარევია ერმის სამოსიც, მოყვითალო-მონაცრისფროდ მსუბუქად დაფერილი.

სამთავარანგელოზთა კუერთხითა და სყუროთი წარმოდგენილი მთავარანაგუ-

¹¹ Т. Н. Вирсаладзе, Русские иерусалимские... გვ. 86; ნ. ჩიხლაძე, XVI-XVII საუკუნეების ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი მარტვილის კედელში. შამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის წარწევები, III, გვ. 104-114; ი. ხუსკივაძე, ქართულ კედელთა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 84.

ლოზები უნეულოდ მჭიდროდ ეკერიან ღმრთისმშობელს. მათი შარავანდები მუქი მოყვითალო ოქრისფერია. ოქრისფერია სფეროებიც, ღორღონიც ძვირფასი ქვებით მდიდრულად მოოჭვილი. რაც შეეხება სამოსს, აქ, სვეულებისამებრ, ფერთა მარტივი მონაცვლეობაა: თუ ერთგან (გაბრიელ მთავარანგელოზთან) მოსასხამი ღურჯი, ხოლო კაბა თეთრანარევი მოწითალო ფერისაა, მეორეგან, პირიქით – კაბაა ღურჯით, ხოლო მოსასხამი ბაცი მოწითალო ფერით დაფერილი.

ანგელოზთა მსახურება-თაყუანისცემის ამსახველი სცენა, რომელიც სარტყელისებრ ეკერის საკონქო კომპოზიციას, მართალია, ცალკე რეგისტრად გამოიყოფა, მაგრამ კომპოზიციურად ისეა გაშლილი, რომ საკონქო კომპოზიციასთან ერთად იქნას მოაზრებული. ყოფი ამ ეიწროდ გაშლილი სცენისა, ახლა უკვე, სამყურად არის დაფერილი: ზეციერ მოცისფრო და მიწიერ აგურისფერთა შორის მოყვითალო ოქრას უსახური ზოლია ეიწროდ მოქცეული. ამგვარ ფონზე თითის წვერებზე შემდგარი, ოდნავ ნაცუცქეული, თეთრად მოსილი და სანახევროდ ყრთაგაშლილი ანგელოზები ერთმანეთის პირისპირ არიან გამოსახული – ოთხ-ოთხი, როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს.

საკურთხეულისკენ მიმართული მზერა ოდნავ ქვემოთ, სარკმელთა ორსავე მხარეს გაშლილი სცენისკენ გადაინაცვლებს, სადაც დღეისათვის მხოლოდ ნაწილ-ნაწილ შემორჩენილი ასომთავრული წარწერა ჩნდება: ჯერ – „...გატეხილი მოსატევებლად ცოდეთა[ა] ა[მინ]“, შემდეგ კი – „სუთ [სეთ] ამისგან ყოველთა ესე არს სი[ს]ხ[ლ]ი მოსატევებლად ცოდეთა [ამინ]“.

ზიარების ამსახველ ამ შესამჩნევად ფართოდ გაშლილ რეგისტრს, ფონად მთელს სივრცეზე გასდევს შუაში გამორჩეულად ამაღლებული სალხინებლის აღმნიშვნელი თაღი. მაცხოვარი მღვდელმთავრის სამოსით წარმოგვიდგება. მისკენ, ამ ფრიოსებრ გაშლილი კომპოზიციის ორსავე ფრთიდან მსუბუქი მოძრაობით მიემართება თეთრად მოსილი მოციქულთა ჯგუფი. ერთი შეხედვით, თითქოსდა ბუნებრივია მოციქულთა მოძრაობა, ერთიერთდამოკიდებულება, მოძრაობის მიმართულებით განვითარებული მსუბუქი რიტმი და მხოლოდ ერთგან, სადაც სარკმელთა რიგით კედლის სიბრტყეა დანაწევრებული, მომხატველმა ოსტატმა ეერ შეკლო წინა ორი ფიგურის – მაცხოვრისა და მის წინ ზიარებად მდგომი მოციქულის ერთმანეთთან დაკავშირება, რითაც შესამჩნევად დაირღვა ამ ორნაწილიანი სცენის ერთიანი კომპოზიციური ქარგა.

ზიარების სცენის ზომისაა ის მომდევნო რეგისტრიც საკურთხეულის მოხატულობისა, სადაც, როგორც ნეულებრივ ხდება ხოლმე, წმინდა მამების სამ-სამი ფიგურაა გაშლილი გრაგნილებით წარმოდგენილი. მათგან ორი, უშუალოდ სარკმლის მარცხნივ და მარჯვნივ მდგომი, ფრონტალურად ჩანს, მომდევნო – სამშეოსახედში. თანამდევნი წარწერები ამ ფიგურებისა ქართულია, ასომთავრული, ხოლო გრაგნილთა მინაწერები ბერძნულად შესრულებული. პირველი ორი, სამონასტრო მხატვრობის შესატყვისად, „წმინდა ანთონი“ [ანტონ დიდი, სამონასტრო ცხოვრების ერთ-ერთი დამაარსებელთაგანი] და „წმინდა საბაა“ [სამონასტრო ცხოვრების რეფორმატორი], რომელთაგან გრაგნილის წარწერა მხოლოდ ერთგან წმინდა საბასთან იკითხება: „ააგე სენაკი შენი [მონაზონო და სხეა სენაკს ნუ მიუახლოვდები]“. მომდევნოთაგან წარწერა ერთადერთგან იკითხება. ეს წმ. იოანე ოქროპირია, რომლის გრაგნილზეც ფრაგმენტულად ჩნდება ბერძნული წარწერა: „განსაკუთრებით ყოველად წმინდისა უბიწოსი, კურთხეულისა“¹⁸. რაც შეეხება მანდილიონს, ის, როგორც დაუინახავთ,

¹⁸ ხობის ტაძრის მოხატულობის ყველა ბერძნულენოვანი წარწერის თარგმანი მოტანილია თინათინ ყაუხჩიშვილის ნაშრომის მიხედვით: – „ბერძნული წარწერები საქართველოში“, 1951, გვ. 75-86.

საკურთხეველის მოხატულობის კონტექსტში მოაზრებული იკონოგრაფიული რედაქციით, თავიდანვე წარმოგვიჩენს ტაძრის მთლიანი მოხატულობის თეოლოგიურ საზრისს.

საკურთხეველის იკონოგრაფია, ერთი შეხედვით, ტრადიციული სქემის ფარგლებშია მოქცეული. ოღონდ დაკვირვებისას ისიც ნანს, გვიანი საუკუნეებისთვის არც თუ დამახასიათებელი რამდენიმე მოტივიც რომ არის ხაზგასმულად წარმონეწილი. ერთი ასეთი არგელაშთა მსახურება-თაყვანისცემაა. ნეკნს მხატვრულ სინამდვილეში განსაკუთრებით აქვს XIV საუკუნის მოხატულობიდან ცნობილი ეს ტიპიური პადეოლოგოსური მოტივი მსახურებისა, საკმაოდ გაერცვლებულია ბიზანტიური წრის ძეგლებში – სამაგალითოდ ტრაპეზუნდის აია სოფიის მოხატულობის გახსენებაც კმარა.

საგულისხმოდ ნიღება მანდილიონის თემაც. ორსავე მხარეს თითო შარავანდ-მოსილი ტეტრამორფით წარმოდგენილი პირი ღმრთისა საკურთხეველში, ტრაპეზის თავსუა განთავსებული¹⁹. გასათვალისწინებელია ისიც – ამ შემთხვევაში პირი ღმრთისა მხოლოდ მაცხოვრის სახეს კი არ გადმოცემს, როგორც ეს ბიზანტიურ სახეით ხელოვნებაშია დიდად გაერცვლებული, არამედ უფრო ფართოდ, მის მკერდსუეითა გამოსახულებას. ამგვარად მოაზრებული ხელთუქმნელი ხატის იკონოგრაფიული რედაქცია, არსებითად, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისთვისაა ნიშანდობლივი – განსაკუთრებით გაერცვლებულია იგი ნეკნი ტაძრების XII-XIII საუკუნეების მოხატულობაში (იქვსა – XII საუკ. დასაწყისი და ფაენისში – XII საუკ. პირველი ნახევარი, ტიმოთესუბანსა – XIII საუკ. პირველი ათწლეული და ოსაანში – XIII საუკ. დასაწყისი, შიომღვიმის ჯვართამაღლები ეკლესიის მოხატულობაში – XIII საუკ. შუა წლები და სხვა)²⁰. ეს ნიშნავს, რომ ხობის მოხატულობაში წარმოდგენილი პირი ღმრთისა არა მხოლოდ ტიპოლოგიურად ამკორებს ქართულ ძეგლებს, არამედ ქართულისთვისვე დამახასიათებელ განთავსების, ადგილის შერწყმის ტრადიციასაც (მათ ანალოგიურად ისიც ხომ საკურთხეველში, სწორედ რომ ტრაპეზის თავსუა წარმოდგენილი). ნეულებრივ ტრაპეზის თავსუე გამოსახული ხელთუქმნელი ხატი, უპირველეს ყოვლისა, მაცხოვრის მსხვერპლის მნიშვნელობას გულისხმობს²¹. თუმცა აქვე ისიც ხომ არის ხატი განკაცებისა ტეტრამორფების შორის რომაა გადმოცემული²², რითაც იგი თეოფანიურ იერს იძენს და რასაც, თავის მხრივ, ხაზს უსვამს, გვიანი საუკუნეების (XIV საუკუნისა და შემდგომი პერიოდების) მანდილიონებისთვის მეტად დამახასიათებელი, მაცხოვრის

¹⁹ ხელთუქმნელი ხატის ტრაპეზის თავსუე განთავსებას საგანგებო წერილი უძღვნა ქუთუ-
ვან მიქელაძემ: ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ ეკლესიის
მხატვრობაში. დიეტერაქურა და ხელოვნება, 3, 1991.

²⁰ ეკ. გელეჟანიშვილი, პირი ღმრთისა ქრისტიანული აღმოსაქვლეთისა და დასაქვლეთის
ხელოვნებაში (მანდილიონი და წმ. ეფრონიკას ხატი). ხელოვნებათმცოდნეობის სამეცნიერო
ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, 2003, გვ. 98.

²¹ ამ სიმბოლურ კონტექსტს მანდილიონის კონსტანტინეპოლში გადასქვლებისადმი მიძღვნილი
ქადაგების ტექსტი განმარტავს – ღიდმარხეის დროს უდესის ხატის სკოფილაკიონიდან საკურთ-
ხეველში გადატანა და ტრაპეზსუ დასქვნება სიმბოლურად დიდი გამოსქვლისას წმინდა ძღვენის
საკურთხეველში მიბრძანებას ექაუშორდება. ხატი მაცხოვრისა პირდაპირ მსხვერპლდაც კი
იწოდება.

²² ქართულ ძეგლთაგან ტეტრამორფებს შორის გამოსახული მანდილიონი გქხდება XII საუ-
კუნის ცალდაშისა და წეირმის მოხატულობაში; ამისთან, XIII საუკუნის ე.წ. ლობკოვის რუსულ
ხელნაწერში. აქვე ე.წ. მარია ტვერელის მანდილიონიც უნდა აღინიშნოს XV საუკუნისა.

შარაგნდის ჯერის ძეგლებში დატახილი, ძველი აღთქმის ტექსტის დაქარაგმებული ბერძნული წარწერა: „მე ვარ, რომელი ვარ“.

დასასრულ, თუ მთლიანობაში მოცია² სრებით საკურთხეულის მოხატულობას, მაშინ უმთავრესიც წარმოინდლება - ღმრთისმშობლის დიდებასთან ერთად (რაც საკურთხეულის მოხატულობაში გამოირჩეულადაა ხასგასმული) გამოსახული ხელთუქმნიელი ხატი განკაცებისა და მაცხოვნებელი მსხვერპლის ღოგმას ნათელყოფს³.

იგივე თეოლოგიური თემა ტაძრის მთლიან მოხატულობაში, შესაძლოა სიღრმისეული შრეების მეტი დატვირთვით, მაგრამ მაინც ნათლად არის გამოკვეთილი, თანმიმდევრულად განუითარებულიც.

მრავალი სიუჟეტური კომპოზიციის მომცველი, შესამჩნევად ღრმა ბემა ნეკნი ტაძრისა საგანგებო მნიშვნელოვნებით წარმოადგენს ერთმანეთის მოპირდაპირედ ფართო რეგისტრად გაშლილ ორ კომპოზიციას: ჩრდილოეთით - „ჯოჯოხეთის წარმოტყუენას“, სადაც, სხვათაგან განსხვავებით, ახლა უკვე, ასომთავრულით მონიშნული წარწერა „აღდგომა“ იკითხება, ხოლო სამხრეთით - „გვერდის განხილვას“ (იგივე „თომას დარწმუნება“) ანუ მოციქულთა მიმართ უკვე აღმდგარი და გამარჯვებული ღმერთის ხილვა-მოვლინებას. აღდგომის ხატება, როგორც ქრისტეს მოვლინების საბოლოო მიზნის განხორციელება, სახოვნად აგვირგვინებს საკურთხეულში ღმრთისმშობლის დიდებასთან ერთად იკონოგრაფიულად გამახვილებულ, განკაცებისა და მსხვერპლის თეოლოგიურ ღოგმას.

ორივე ხსენებული კომპოზიცია ფრიისებრ არის გაშლილი; ორივე ფრანტალურია; ორივეგან აშკარად ნიღება კომპოზიციური ცენტრის გამახვილება და მის ორსავე მხარეს მოქცეული ფრთების წინასწორობა.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყუენის“ სცენაში ასახული მაცხოვარი ნათების ორფერო სოლითაა მოცული, მსუბუქი მოძრაობით სამშეოთხედში შებრუნებული. ორივე ფეხით პადესის დანგრეულ კარიბჭეს ებჯინება, მარჯვენათი ადამი ამოქავეს ქვის სწორკეთის სარკოფაგიდან, მარცხენა ევასთეის ნაუელია. ორივე - ადამიც და ევაც წელსეით ნანან. მათ გარშემო, ამ თემის მომცველ გვიანპალეოლოგოსური ნიშნულებისთვის დამახასიათებლად, ერთმანეთის მიმართ სხეადასხეაგვარ მოძრაობაში ნიღებიან მეფე წინასწარმეტყველი დაუთი, სოლომონი, წმინდა იოანე ნათლისმცემელი და სხვანი და სხვანი.

იგივე კომპოზიციური წყობა „გვერდის განხილვის“ სცენაშიც მოიხილება. „დახშული კარიბჭის“ წინ ხელაპყრობილი ქრისტე ღვას. იქვე წელში ძლიერად მოხრილი თომა მოციქულია ქრისტესკენ მიმართული, რომელიც მოხრილი თითით ეხება მის ფერდს. მათ ორსავე მხარეს მოციქულთა მოძრავე ჯგუფია ფრიისებრ განლაგებული - ექეს-ექესი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს.

ფონი ორივე სცენისა თეთრანარევი ცისფერია. ამგვარ ფონზე რიტმული მონაცვლეობით ნიღებიან მოციქულთა სამოსის თბილი და ცივი ფერის დოკადური ლაქები: თეთრანარევი ღურჯი, სხეადასხეა სიძლიერის მოყვითალო და მოწითალო ოქრა და მხოლოდ ერთგან, მოხატულობის მხოლოდ მცირე მონაკვეთზე, უცხოოდ იკითხება უკიდურესად გაღიაებული მომწვანო ფერი.

ამ ორი, ბემისეული საუფლო სცენის სოგადი აღწერითაც ნანს, გვიანპალეოლოგოსთა მხატვრული შემოქმედებისთვის არცთუ დამახასიათებლად, რაოდენ მარტივია მათი კომპოზიციური ქარგა (ცენტრის გამახვილება, ფრთების შედარებითი

² ღმრთისმშობელთან ერთად წარმოდგენილი პირი ღმრთისა, ისევე და ისევე, შედარებით ადრეული დროის ძეგლებში იქებნება: XIII საუკუნის კაზრეთისა და ამავე XIII საუკუნის მიწურულის კონცეისის ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობაში.

წინასწარობა). ეპოქისეული კი აქ უფრო მეტად ფიგურების მკვეთრი მოძრაობითა და ფერთა ხაზგასმულად რიტმული მონაცვლელობით არის წარმონეწილი.

ყოველი მომღეწო სცენა სეენი მოხატულობისა, თითქმის უცვლელად, ამგვარივე სქემითაა აგებული.

ბემის სელა როგორც ამ ორი სიუჟეტური კომპოზიციის მიმდებარე, ისე ცენტრალური ნაგის კამარის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფერდი მთლიანად ეთმობა ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის („აკათისტოს“) ანუ „იბაკონისა“ და „იკოსნის“ მომცველ სცენებს²⁴ (ნახ. 2,4-5, სურ. 7). „აკათისტოს“ მთლიანი ციკლიდან კედლის ამ მონაკვეთზე მხოლოდ ექვსი სცენაა წარმოდგენილი. ორ თანაბარ რეგისტრად განლაგებული, თანაბარი სომის მომღეწო სცენები „ღმრთისმშობლის დაუჯდომელისა“ ცენტრალური ნაგის მთელს სიგრძესე გაგრძელება, ოღონდ ისტორიული თანამიმდევრობით, ერთმანეთის მომღეწოდ კი არა, არამედ შეპირისპირებულნი – ერთმანეთის პირისპირ ნაწილდებიან ბემისა და კამარის ჩრდილოეთისა და სამხრეთ ფერდზე. რასაც მხატვრობის ამ მონაკვეთების აღქმის პრინციპში თავისებური დინამიკურობა შემოაქვს. საგულისხმოა ისიც, რომ დაუჯდომელის პიძნის სახონად წარმოდგენა სეენი ტაძრის მოხატულობაში ხარების სცენის, ღვთაებრივი სიტყვის განსხეულების წინასწარუწყებით კი არ იწყება (შესაბამისად პირველი და მეორე იკოსითა და მეორე კონდაკით), არამედ „აკათისტოს“ მესამე კონდაკის („ძალი მადლისა“) დასურათებით – კომპოზიციით, რომელიც უბიწოდ ნასახვის სიმბოლურ ხატებას წარმოგვიდგენს. ამ თანამიმდევრობის „დარღვევით“ თავიდანეე ძირითადი მახვილი, რაც ტაძრის მთლიანი მოხატულობის არსებითი საწრისის ახსნისას კიდეე უფრო გამჟღავნდება, განდიდებული ღმრთისმშობლის სახეიმო წარდგინებასეა გადატანილი.

1. „ძალი მადლისა“ [კონდაკი 3]. ბერძნული წარწერით: „ძალი უზენაესისა“²⁵

²⁴ ღმრთისმშობლის სასაღალობელ-საგაღაობელის – ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის (ბერძნ. „აკათისტოს“) შექმნას VII-VIII საუკუნეებში ვარაუდობენ. მისი ქართული თარგმანი ეკუთვნის XI საუკუნის უცნობ მთარგმნელს, რომელიც საგაღაობელს ბიზანტიელ პიმნოგრაფს რომანოზ მელოდოსს მიაწერს (ხ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, თბ., II, 1949, გვ. 429).

ნაწარმოების სიუჟეტური ქარგა შესაგალი ნაწილით იხსნება („სეშთა მბრძოლისა ნემოსათეს...“). ესაა ქალწული მარიამისადმი მიძღვნილი, შედარებით მოგვიანებით წარმოქმნილი სამაღლობელი პიძნი, რომელიც ნაკლებად თეე უკავშირდება ნაწარმოების ძირითადი ტექსტის შინაარსს (ხ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 425). თვით ნაწარმოები თორმეტი დიდი (იკოსი) და თორმეტი მცირე (კონდაკი) სტროფისგან შედგება. ასე რომ იბაკონებისა და იკოსთა საერთო რიცხეე, ბერძნული ანბანის ასოთა რაოდენობის შესატყვისად, ოცდაოთხია. აქედან 12 სტროფი ისტორიული თანამიმდევრობით წარმოგვიდგენს ხარებიდან მორქმალე განვითარებულ მოელენებს, მომღეწო 12 სტროფი კი დოგმატური ხასიათისაა, სადაც ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის ორმაგი ბენების საიდუმლოს გამჟღავნებით, არსებითად, ხსნის ქრისტიანული ბუნებაა წარმონეწილი. უნდა ითქვას ისიც, რომ ყოველ იკოსს რეჟერენად გასდევს სადიდებელი სიტყვები: „გიხაროდენ სასალო უსაქლო“, ხოლო კონდაკებს – „აღიღუკია“. იკოსთა სწორედ რომ ამ გარკვეული წესით განმეორებული სიტყვების, ამ, თეე შეიძლება ითქვას, მისამღერის მეშვეობით დაუჯდომელის მთელ ტექსტში ხატონად წნდება ხარების – ღვთაებრივი სიტყვის განკაცების სახარებისეული თემა. ღმრთისმშობლის სამაღლობელ-საგაღაობელი დაუჯდომელის შაბათის იგაღობება ცისკრად (დიდი მარხვის შეიდეულის შაბათს, ხარების დღესასწაულის დასაწყისში).

„აკათისტოს“ ტექსტი იხ. მაგ. „დაუჯდომელი უფროისად კურიხეულისა დიდებულისა დუდოყლისა სეენისა ღმრთისმშობლისა და მარადის ქალწულისა მარიამისა“, დოცენი, ახალციხე, 1995, გვ. 123-136.

²⁵ „აკათისტოს“ სცენათა განმარტებით ბერძნულ წარწერათა ქართული თარგმანები მოტანილია თინათინ ყაუხჩიშვილის დასახ. ნაშრომის მიხედვით.

წმინდა ქალწული ტახტზე ზის. მის ორსავე მხარეს თითო ანგელოზი დგას, რომელთაც ღმრთისმშობლის ზურგს უკან მოქცეული, დიდი და ფართო სახეეველი (აეკლესიასა შინა რისამე ოთხკუთხა გადასაფარებელი) უკირაეთ სრულად გახსნილი ზემოდან ქექმთ.

2. „მხედველი წმინდა“ [კონდაკი 2]. ბერძნული წარწერით: „წმინდა ღმრთისმშობელი მხედველი“.

წმინდა ღმრთისმშობელი ტაძრის ფონსეა გამოხახული. ის ხელის დამახასიათებელი ჯესტით ზის მთაყარანგელოზის წინაშე. გაბრიელ მთაყარანგელოზი მარჯვენით აკურთხებს, მარცხენა ხელის მოძრაობა არ გაირჩევა.

3. „ანგელოზი წინამდგომი“ [იკოსი 1]. ბერძნული წარწერით: „ანგელოზი წინამდგომი“.

მოქმედება ქალაქის ფონსეა გაშლილი. წმინდა ღმრთისმშობელი ჟესზე მდგომია გამოსახული. ზეცით გარდამოსული მთაყარანგელოზი ღმრთისმშობლის წინაშე დგას და მარჯვენით აკურთხებს. მარცხენა ხელის მოძრაობა მთაყარანგელოზისა აშკარად არ იკითხება.

4. „ცნობისა უცნაურისა“ [იკოსი 2] ბერძნული წარწერით: „უცნაურის ცნობა“ (სურ. 5)

მთაყარანგელოზი ტაძარში დგას და მარჯვენით ზეცას მიანიშნებს. მარცხენაში შროშანის ტოტი უპერია. მის წინაშე წმინდა ქალწულია დახოქილი - ორივე ხელი მორხილების ნიშნად მკერდს უხვევია.

ბემაში ასახულ ამ ოთხ სცენათაგან პირველი, როგორც ითქვა, ანგელოზთა მიერ ღმრთისმშობლის, „ღვთაებისა დაუტყვევლისა დამტყვევლის“ განდიდებაა: ხოლო მომდევნო სამი - ხარების სცენის სიუჟეტური ვარიაციაა, სადაც განსაკუთრებით გამახვილებულია განკაცების თემა.

ბემიდან თხრობა ტაძრის კამარის სამხრეთ ფერდ'ზე გადაინაცვლებს. პირველი მათ შორის მესამე იკოსია.

5. „მქონებელი ღვთის-შემწენარებლისა“ [იკოსი 3].

ტაძრის ფონსე ერთმანეთს ხედებიან და ერთმანეთს ესაუბრებიან წმინდა მარიამი და წმინდა ელისაბედი.

6. „ღვლევისა შინაგან მქონებელი“ [კონდაკი 4] (სურ. 6).

მოქმედება ინტერიერშია გაშლილი. წმინდა მარიამი იოსების წინაშე დგას. იოსებს მარჯვენა წმინდა მარიამისკენ აქვს გაწედილი. მხერით კი - კამარის ცენტრში „ჯერის ამაღლების“ გასწვრივ გამოსახული „ცის სფეროს ამაღლების“ კომპოზიციისკენ არის მიმართული.

7. „ესმა მწყემსთა“ [იკოსი 4]. ბერძნული წარწერით: „ესმა მწყემსთა (ანგელოზთა მგალობელთა)“,

ეს იკოსი ისევე გამოისახება, როგორც მოგვთა თაყვანისცემის გარეშე წარმოდგენილი „შობა უფლისა“. მოხატულობის ამ მონაკვეთის დაზიანების მიუხედავად, ნახს მთების სილუეტები; წვილი და ბაგის ბინადარნი; წმინდა ღმრთისმშობელისა და იოსების ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფიგურები. კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე ორი მწყემსის ფიგურაც გაირჩევა.

8. „ღმრთიუმეაღლისა ეარსკელავისა“ [კონდაკი 5]. ბერძნული წარწერით: „ღმრთიუმეაღლისა ეარსკელავისა (მხედველნი მოგუნი.....)“

ზეცით გადმოღის უფლის ეარსკელავის სხივი, მის ქვეშ მთების ფონსე ამხედრებული მოგეები ეარსკელავს მიანიშნებენ ერთმანეთს.

9. „იხილეს ერმათა ქაღდეველთა“ [იკოსი 5]. ბერძნული წარწერით: „იხილეს

ერმათა ქალღმერთისა ხელთა "ხელა ქალწულისათა"

წმინდა ქალწული მღვიმის წინ ზის, ხელთ ჩეილი უკერია. მის უკან იოსები დგას. მოგეები ძღვენს მიართმევენ მოელენილ ღვთის ძეს. მოგეთა მიერ ჩეილისადმი ძღვენის მირთმევა ხაზგასმულად ჩვენზე, დემონსტრაციულად მჭერეტელზეა გამიზნული.

10. „ქადაგ ღმერთშემოსილ-ქმნილნი“ [კონდაკი 6]. ბერძნული წარწერით: „ქადაგ ღმერთშემოსილ-ქმნილნი მოგუნი“

მსხვილი ხელით მოჩანს მოგეთა მასშტაბური, ბაბილონის ბჭესთან გვერდიგვერდ ფრონტალურად მდგომი სამი ფიგურა. რომელთაც ცალი ხელი ზეაწედილი აქეთ. მათ ორსავე მხარეს შედარებით მომცრო ორ-ორი თავაწეული ფიგურა დგას, რომლებიც მზერით ზეცისკენ არიან მიმართული.

მომღეენო მე-6 იკოსისა და მე-7 კონდაკის, მე-7 იკოსისა და მე-8 კონდაკის მომცველი ილუსტრაციები ბემის სამხრეთისა და ჩრდილოეთ ფერდზე, ზემოთ უკვე ნახსენები წესით, თანმიმდევრული შეპირისპირებითაა გამოსახული.

11. „გამობრწყინდა რა ეგვიპტეს“ [იკოსი 6]. ბერძნული წარწერით: „გამობრწყინდა რაი ეგვიპტეს შინა“.

წარმოდგენილი სცენა ისევეა გამოსახული, როგორც „ეგვიპტედ ლტოლვა“. ამხედრებული წმინდა ღმრთისმშობელი ჩეილით; ლტოლვილთ მეგზურად ანგელოზი მიუძღუება; იოსები, რომელსაც პატარა ხონია მხარსე გადებულ ჯოხზე აქვს ჩამოკიდებული, ფეხდაფეხ მისდევს სახედარს.

12. „ეგულებოდა რა სვიმეონს“ [კონდაკი 7]. ბერძნული წარწერით „მირქმა“.

წარმოდგენილი სცენა იმგვარადვეა წარმოდგენილი, როგორც „მირქმა“. კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია საღხინებელი, რომლის მარჯვნივ და მარცხნივ ორ-ორი ფიგურაა: ჯერ, მარჯვნივ - სვიმეონისკენ ხელგაწედილი ღმრთისმშობელი და მის უკან მდგომი იოსები; შემდეგ კი - ჩეილითურთ წინ გადახრილი სვიმეონი და მის უკან მდგომი ანა წინასწარმეტყველი. ანას გრაგნილზე ბერძნულად იკითხება: „ამ ერმამ დაამტკიცა ცა და ღელამიწა [ახალი აგებული გუენუნა გამოჩნდა რაი ამგებელი]“.

13. „ახალი აღგებული“ [იკოსი 7].

წარმოდგენილი სცენა იმნაირადაა გადმოცემული, როგორც მაცხოვრის ამაღლება. ნათების ზოლით გაბრწყინებულ მაცხოვარს ორი ანგელოზი აამაღლებს. ამაღლებულ მაცხოვარს თვალს მიაღვენებს მოციქულთა ჯგუფი.

14. „უცხოთა შობისა“ [კონდაკი 8].

აღსაყდრებული ჩეილელი ღმრთისმშობელი ღირს მამებთან ერთად არის გამოსახული. ღირს მამათა ერთი (მარჯვენა) ჯგუფი წმინდა ღმრთისმშობლისკენ ეედრებად არის მიმართული.

მომღეენო თხრობა ბემიდან ცენტრალური ნაეის კამარის სამხრეთისა და ჩრდილოეთ ფერდზე გადაინაცვლებს და იქვე გასრულდება.

15. „ყოელად იყო ქეექანასა ხელა“ [იკოსი 8].

სცენა ტრადიციისამებრ ორ რეგისტრად არის გაშლილი: პირველი, ზედა რეგისტრი მაცხოვრის ამაღლების კომპოზიციის მომცველია; მეორე რეგისტრი კი - ანგელოზთა დასს წარმოგვიდგენს ემანუილით.

16. „ყოელი ბუნება ანგელოზთა“ [კონდაკი 9]. ბერძნული წარწერით: „ყოელი სიბრძნე“.

მოების ფონზე ფრონტალურად წარმოდგენილი ანგელოზთა დანი სურათებით.

17 „რიტორთა მრავალ-ხმათა“ [იკოსი 9]. ბერძნული წარწერით: „რიტორთა მრავალთ“.

ამ იკოსის ამსახველი სცენა დრო-ჟამისაგან ყველაზე მეტად არის დაზიანებული. აქა-იქ რამდენიმე მამაკაცის ფიგურისა და მათი ქედების კონტურული მონახაზი გაირჩევა მხოლოდ (თინათინ ყაუხჩიშვილი მათ ბერებად მიიჩნევს).

18. „ცხოვრება რა სოფლისა“ [კონდაკი 10].

ბერძნული წარწერით: „ცხოვრებაჲ რაჲ სოფლისა ინიჲ (შემოქმედმან)“.

ქალაქის ფონზე კუროთხევად გაშლილი ორივე ხელით გამოსახული მაცხოვარი მოციქულთა ჯგუფით.

19. „სილუდე ხარ ქალწულთა“ [იკოსი 10]. ბერძნული წარწერით: „სილუდე ხარ ქალწულთა (ღმრთისმშობელი ქალწული)“.

ჩვილელი ღმრთისმშობელი მავედრებელ ქალწულთა ჯგუფთან ერთად არის წარმოდგენილი. ღმრთისმშობლის მეკრდთან გამოსახული მაცხოვარი ორივე ხელით აკუროთხებს წმინდა დედათა ჯგუფს.

20. „გალობა ყოველი იძლევის“ (კონდაკი 11). ბერძნული წარწერით: „გალობაჲ ყოველი იძლევის“.

ღრუბელთა ფონზე ფართოდ გაშლილი ორივე ხელით დგას მაკუროთხეველი მაცხოვარი. წინ საწიგნე უდგას, რომელსედაც საღუთო სჯულია გადაშლილი.

ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის 24 სტროფის ილუსტრაციიდან ჩვენი ტაძრის ცენტრალური ნაჲის ბემაჲსა და კედელ-კამარებზე, როგორც დაუინახეთ, 20-ია წარმოდგენილი. ეს იმდენად დიდო და მნიშვნელოვანი ნაწილია მთლიანი მოხატულობისა, რომ საკუროთხეველის მხატვრობასთან ერთად, არსებითად განსაზღვრავს კიდეც ტაძრის ინტერიერის იდეურსა და, მეტიც, საბოლოო მხატვრულ სახეს.

ეს ციკლი მთლიან მოხატულობაში სხვა მხრივაც გამოირჩეულია: ჯერ ერთი – მეტად თუ ნაკლებად მაინც სურათოვნების პრინციპით აგებული, მსუბუქ ხაზოვან წარწერებში მოქცეული სცენები ღმრთისმშობლის დაუჯდომელისა, ერთიანი დეკორატიული „ხალისის“ მხოლოდ შემადგენელ ნაწილებად კი არა, დამოუკიდებლადაც იკითხებიან (ამიტომაცაა ამ საკმაოდ მაღალი ცენტრალური კამარის ორსავე ფერდზე გაშლილი „აკათისტოს“ საგალობელთა ილუსტრაციები ასე თავისუფლად, ძალდაუტანებლად მოსახილველი). და მეორე – მთლიან მოხატულობაში ხსენებული ციკლის ილუსტრაციებს შედარებით მეტად გამოარჩევენ სხვა საუფლო სცენებში არც თუ ასეთი ინტენსივობით გამოყენებული მუქი მოწითალო ტერაკოტას სიჭარბით წარმოქმნილი, სახეიმოდ მეღერი ფერადოვნება.

„აკათისტოს“ კიმნის ილუსტრაციები ჩვენს სახეობის ხელოვნებაში მხოლოდ მოგვიანებით, XVI საუკუნიდან არის ცნობილი – სამინიატურო ხელოვნების ძეგლებში შედარებით ფართოდ ასახული²⁶, ტაძართა მოხატულობაში კი მხოლოდ

²⁶ ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ე.წ. ორბელიანისეულ ნუსხას და მის ილუსტრაციებს, სადაც არა მხოლოდ კონკრეტული, სოგადი სახის მრავალი საეურადღებო საკითხიცაა აღმჩენი, საგანგებო წერილი უძღვნა ნინო გიორგობიანი: ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის დასურათების ისტორიისათვის გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში. საქართველოს სიძეულენი. 4-5, 2003, გვ. 237-258.

სამგან (ახალი შუამთის, გელათის მთავარი ტაძრისა და ხობის მოხატულობაში) წარმოდგენილი³⁷. ამ სამთაგან შედარებით გამორსეული სწორედ რომ ხობის ტაძრის მოხატულობაა. სადაც შესრულების თუმცა თავისებურ; მაგრამ სხვათაგან არც თუ დიდად განსხვავებულ მხატვრულ მანერასთან ერთად, „აკათისტოს“ სტროფების ილუსტრაციები თითქმის სრული სახითაა წარმოდგენილი. ეს შემოთავ ითქვა - საგაღობელთა 24 სტროფიდან აქ ხომ 20-ია სახვითად ასახული³⁸.

„აკათისტოს“ საგაღობელთა ეს ოცი სტროფი საუფლო დღესასწაულებს არა მხოლოდ მოთხსენიებს, ასურათებს კიდევ (ხარება იქნება ეს, შობა თუ მირქმა) და გასაგებია, ჩვენი ოსტატი ამ სცენებს ტაძრის მთლიან მოხატულობაში რომ აღარ უბრუნდება. მოხატულობის დანარსენი, ინტერიერის ცენტრალური სივრცის შედარებით მომცრო მონაკვეთები - ჩრდილოეთისა და სამხრეთ მკლაეთა კედელ-კამარები, ახლა უკვე, სამართლმადიდებლის წმინდანთა ცალკეული გამოსახულებებისა და საუფლო ციკლის მომღერო სცენებისთვის არის განკუთვნილი.

სამხრეთი მკლაეთა სამხრეთ კედელზე (ნახ. 6, სურ. 4) სამი რეგისტრია: ზედა, რომელიც სარკმლის ორსავე მხარესაა გაშლილი, მრავალფიგურიათა კომპოზიციას გადმოცემს. მის ქვემოთ მედალიონთა მწკრივის მომცველი რეგისტრია წმინდანთა ნახევარფიგურებით. მათგან ორი - ევსტრატე და ავქსენტი, - სარკმლის მარცხნივ წნდება; სამიც - ევგენი, მარდარი და ორესტი მათ სამხრეთში. ბოლო, დამასრულებელი რეგისტრი ტაძრის ამ მონაკვეთის მოხატულობისა ჯერ

³⁷ ახალი შუამთის ჯვაროვან-გუმბათიანი ეკლესიის XVI საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაში „აკათისტოს“ თემა დახვედრით მკლაეთა ქვედა სამ რეგისტრზე უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. ამჟამად შემორჩენილია მხოლოდ სამი სცენა: „ღმრთისმშობლის თავიანთსცემა“, „უბიწოდ მოსახეა“ (ეკლესიის ანგელოზთა შორის) და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“.

³⁸ აქვე თქმის ორი სცენა გელათის მთავარი ტაძრის XVI საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაშიც დასაყდრით კედელზეა გაშლილი - ცენტრალური სარკმლის ქვემოთ, გვირგვინებულ სიმეტრიულად წარმოდგენილი: „ეცხოსა შორისა მხილველნი უცხო ვიქმნეთ სოფლისა“ და „ზღუდე ხარ ქალწულთა, ღმრთისმშობელა“. - იხ. ირ. მამიაშვილი, ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის პიშის ილუსტრაციები გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 3, 2002, გვ. 57-62.

³⁹ მკვლევართა ვარაუდით, სქემები, რომლებიც საფუძვლად დაედო „აკათისტოს“ ილუსტრაციებს IV-V საუკუნეების საიმპერატორო იკონოგრაფიიდან მომდინარეობს და მხოლოდ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, არსებითად, XIII-XIV საუკუნეებიდან მოულობს ფართო ასახვას. ეს ის საუკუნეებია, როდესაც ღმრთისმშობლის განსახილველად ახდენს სამართლმადიდებლის სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ჩამოშენებზე. სწორედ ამ პერიოდიდან წნდება ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის დახურთხებათა პირველი ჩამოშენები (პანაგია ოღიმიხოტისა ელასონში - XIII საუკ. ბოლო მეოთხედი, წმ. ნიკოლოზ ორფანოსის ეკლესია თესალონიკში - XIV საუკ. დამდეგი, პანტოკრატორის ეკლესია დენანაში - XIV საუკ. 40-იანი წლები და სხვა; მოსკოვის საისტორიო მუსეუმის ეკლესია დაეიონის XIV საუკ. 50-იანი და 60-იანი წლების ორი ხელნაწერი და სერბული დაეიონი 1370-1395 წლებისა ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ილუსტრაციებით).

აკათისტოს გამოსახულებათა შესახებ: Ерминия или наставление в живописном искусстве составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографистом, 1701-1783, Труды киёвской духовной академии, 1868, I, გვ. 559-563. ამასთან: А. Панадопуло-Касрамева, Акафист. Византийский временник, 1903, 10; მისივე, О настоящем положении вопроса об Акафисте, იქვე, 1910, 25.

T. Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance. Cahiers Archéologiques, XII, 1972.

В. Джурич, Византиске фрејске у Бугославију, Београд, 1975.

J. Lafontaine-Dosoguc, Les cycles de la Vierge dans l'église de Decani, Enfance. Dormition et Akathiste. Decani et l'art Byzantin au Milieu du XIV siècle, Београд, 1980.

მასშტაბურად გამოსახულ, ცალკე მდგომ ფრონტალურ ფიგურას წარმოგიდგენს - იკონოგრაფიულად, ალბათ, წმ. იოანე ოქროპირს: შემდეგ კი, სარკმლის ქვემოთ, წელსეუთი გამოსახულ, სამშეოთხედში მობრუნებულ ღმრთისმშობელს ერმით. ღმრთისმშობელისა და წმინდა მამის გამოსახულებათა შორის საკმაოდ უარყო არეა მოხატულობისა, სადაც აუცილებლად იყო რაღაც გამოსახული. მაგრამ დღეისათვის ეს მონაკვეთი ისეა დაზიანებული, რომ შეუძლებელია მასზე რაიმეს თქმა. რაც შეეხება პირველ რეგისტრად ასახულ, სემოხსენებულ მრავალფიგურიან კომპოზიციას, ის თავიდან ერთ სიკვნიად - „ამაღლებად“ იკითხება, მაგრამ დაკვირვებით ნანს, რომ „ამაღლება“ (ნათების სოლით გაბრწყინებული მაცხოვარი - მის ქვემოთ მისკენ მომართული თორმეტი ფიგურა, რომელთაგან მოციქული თერთმეტია, ერთი კი - ღმრთისმშობელი) მხოლოდ სარკმლის მარცხნივაა გაშლილი. მარჯვნივ კი - ისევ მოციქულთა ჯგუფია, რომელთაც მაცხოვარი მოეძღვით. საეარაუდოდ, რადგან კომპოზიციის ეს მონაკვეთიც არაა პირვანდელი სახით შემორჩენილი - აქ, იქნებ, ამაღლებამდე ელეონის მთაზე მაცხოვრისა და მოციქულთა ღოცვა იყოს ასახული: სახარებისეული ეპიზოდი, რომელიც წინ უძღვის ამავე ელეონის მთიდან მაცხოვრის ზეცად ამაღლებას.

სახარებისეულ ეპიზოდთა თხრობა თანმიმდევრულად გრძელდება სამხრეთისავე მკლავის სხედასხვა მონაკვეთზე - ჯერ კამარის ცენტრალურ არეზე (ნახ. 8, სურ. 9), სადაც ყოელისმპერობელის, სახარებითა და მაკურთხეველი მარჯვენით წარმოდგენილი, წელსემო ფიგურა წნდება: შემდეგ კი - კამარის ორსავე ფერდზე: მარცხნივ „ღმრთისმშობლის მიძინება“ ანგელოზის მიერ იოფანესათვის ხელების დაჭრის ეპიზოდით, ხოლო საპირისპირო, მარჯვენა ფერდზე „ტაძრად მიყვანება“ - თხრობითობით გამორჩეული კომპოზიცია იერუსალიმელ ქაღწულთა გუნდით, ანასა და იოაკიმეს ფიგურებით, წმიდათა-წმიდაზე ანგელოზის მიერ მარიამის გამოკვებითა და სხვა ამ რიგისავე იკონოგრაფიული დეტალებით.

მოხატულობა ინტერიერის ამ მონაკვეთზე საბჯენ თაღებსაც შემორჩა: სამხრეთ-აღმოსავლეთით წმინდანების კოხმანისა და პანტელეიმონის მთლიანი ფიგურებია წარმოდგენილი, სამხრეთ-დასავლეთით კი - დამიანესა და, ალბათ, პანტელეიმონის მასწავლებლის ერმოლაოსისა. რაც შეეხება სამხრეთი მხარის პილასტრას - მოხატულობა მის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე იკითხება მხოლოდ: იესო ქრისტე აქ ისეა გადმოცემული როგორც მღვდელმთავარი (არქიეპისკოპოსი) დიდი.

რამდენიმე სიუჟეტურ კომპოზიციას წრდილოეთი მკლავის მოხატულობაც გვთავაზობს (ნახ. 7), ოღონდ კედლის სიბრტყესე მათი განლაგება, სამხრეთ მკლავთან შედარებით, სხვაგვარადაა მოაზრებული.

სარკმლის თავზე ძველადთქმისეული სამი ერმა გამოსახება ანგელოზით, ბერძნული თანამდევით წარწერით - „წმ. ანანია“, „წმ. აზარია“, „წმ. მისაელ“. წელსემოთ წარმოდგენილი, სამივე ფრონტალურად ნანს, მათ მარჯვნივ და მარცხნივ, წრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე „ჯვარსე მიმსჭვალვის“ შედარებით იშვიათი იკონოგრაფიული ვერსიით წარმოდგენილი კომპოზიცია იკითხება: დასავლეთით კი - „გარდამოხსნა“ - მრავალფიგურიანი სიკვნი, მასში მონაწილე ყველა ძირითადი პერსონაჟით (ფრაგმენტულად შემორჩენილი ბერძნული წარწერა სკვნისა ასე იკითხება: „მთასულა“). მათ ქვემოთ კიდევ ერთი რეგისტრია ვიწროდ გაშლილი, სადაც წმინდა არმენაკს შეგრაგნილი მაცხოვარია გამოსახული. კარის თავზე, ლუნეტში მსხვილი ხედით წნდება ფრთოსანი წმ. იოანე ნათლისმცემელი - გვიან შუა საუკუნეებში წარმოიქმნილი სახე „წმინდა იოანე წინამორბედი ანგელოზი უდაბნოისა“. მკერეტელზე მხერით მომართულ წმინდანს ხელთ გაშლილი გრაგნილი უჭირავს ბერძნული წარწერით: „აჰა (კრავი ღმრთისად)“; იოანე, 1, 29. წმ. იოანე ნათლისმცემელი ცენტრალური ნაჲის კამარაზეც არის ასახული, ოღონდ ამ შემთხვევაში ღანკანზე

დასვენებული თავისივე მოჭრილი თავითაა წარმოდგენილი.

წრდილოეთი მკლავის კამარის ორსავე ფერდზე (ნახ. 8) ორი სიუჟეტური კომპოზიციაა ენების ციკლიდან; აღმოსავლეთით „ჯვარცმა“ (ბერძნული წარწერით: „იესო ნაწარვეელი მეუფე პერიათა“ და „ჯვარცმა ქრისტესი“) დასავლეთით - „საფლავად დადება“ (ბერძნული წარწერით: „საფლავთან ტირილი“). საგულისხმოა, რომ ნიკოდიმოსი ზურგზე მოკიდებული კიბით აქ არის გამოსახული და არა, როგორც წვეულებრივ ხდება ხოლმე, „გარდამოხსნის“ სცენაში⁷.

ამ ორი სცენის შუაშა მონაკვეთზე ფართოდ შარავანდმოსილი ფიგურა იკითხება მაცხოვარისა - ბერძნული წარწერით: „თქვენთან (არს) დიდისა განზრახვისა ანგელოზი“ (ესაია 9,6). არშოასაყთ გაშლილი ბერძნული წარწერა კამარის ამ ცენტრალური ფიგურის ზემო რეგისტრის გამმოჯნაე სოლსაც დაუქეება. წარწერა ასე იკითხება: „ადამიანის ცხოვრების დარაჯი“.

ტაძრის ცენტრალური ნაგის დასავლეთი კედელი მთლიანად ეძღვნება „განკითხვის დღის“ ამსახველ კომპოზიციას (ნახ. 3, სურ. 3). ამ მასშტაბურად გაშლილი სცენიდან ამჟამად არც თუ სრულად იკითხება კამარის ცენტრალური ნაწილი „ვის შეგრაგნის“ ეპილოდით. შედარებით უკეთ გაიჩნევა მოხატულობის ძირითადი მონაკვეთი - მთავარანგელოზთა დასით გარშემორტყმული მაცხოვრის, ღმრთისმშობელისა და წმინდა იოანე ნათლისმცემლის მაცედრებელი ფიგურებითა და პეტრეპაპის მომცველი კომპოზიციით („საყდარი განმსადებელი“ ორსავე მხრიდან სამ-სამი მთავარანგელოზითაა წარმოდგენილი, ქვედა მონაკვეთზე კი ადამისა და ევას ფართოშარავანდმოსილი წელსემო ფიგურებია ასახული). სცენის დაზიანების მიუხედავად ჩანს, რომ აქ ორი თუ სამი სხვადასხვა დროის მხატვრობის კვალია შერჩენილი, რომელთაგან XVII საუკუნისა, აღბათ, ყველაზე მკირეა. შედარებით ძნელად შესამჩნევი თუმცა ნეწიოვის არსებითი ამ შესთხვევაში მინც ისაა, ტრადიციისამებრ დასავლეთ კედელზე გამოსატყელი „განკითხვის დღე“, როგორც დავინახავთ, ორგანულად რომ არის მოქცეული XVII საუკუნის მთლიან იკონოგრაფიულ ნანაფიქრში⁸.

აქვე, დასავლეთი მკლავის ორ მოპირდაპირე კედელზე სადღესასწაულო ციკლის ორი სცენაა ფართოდ გაშლილი: სამხრეთით - „ეკრისცვალება“, ხოლო წრდილოეთით - „სულიწმინდის მოფენა“, რითაც „სრულ იქმნა“ ხობის ტაძრის XVII

⁷ ჯვარცმელის ჯვარს შესდგარი ნიკოდიმოსის „გარდამოხსნის“ სცენის ამ აჯკოლებული მონაწილის, განიწენა „საყდრად დადების“ სცენაში არ უნდა გაგვიკორდეს ნიკოდიმოსის ზურგს მოგდებელი კიბე ხომ ისე უნდა გავიგოთ, როგორც შესმიანება ძველადოქმისეული იაკობის კიბისა. ამიტომაც მას ორივე სცენაში ერთნაირი დატვირთვა შეიძლება აქონდეს - შედარებით მეტად, იქნებ, მაინც „საყდრად დადების“ სცენაში, რადგან „გარდამოხსნაში“ თავად გოლგოთის ჯვარი მოქმედებს, აქ კი კიბე, აღდგომის ხატების გასამსაფრებლად, ისე აღიქმება, როგორც ადამის მიერ დაკარგული, ზეცად აღმოცენებული გზის გაკვალვის წინასახე.

⁸ ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მთლიანი მოხატულობიდან დასავლეთი კედლის მრავალფიგურია კომპოზიციას თინათის კირსაღდაბის შენიშვნით „ნათელი მჭახე ფერები და მშრალი მკვეთრი ნახატი გამოარჩეეს“ („XIII საუკუნის შერგილ დადიანის ღრთინდელი მხატვრობა ხობში“, ხელნაწერი). სხვათაგან იგი სხვა მხრივაც გამოჩნეულია - კომპოზიციური წყობით, ფიგურების პროპორციებით; ხოლო რამდენიმეგან დამუშავებითა და ტიპაჟითაც კი, თავიდანვე ჩანს, ეს მხატვრობა XVII საუკუნისეული რომ არ არის - შედარებით ადრეულია, იქნებ, სულაც, ნეწი მონუმენტური მხატვრობის ისტორიის უკეთესი პერიოდისა. ოღონდ ისიც ხომ არის, ფერების სიმჭახე და მკვეთრი ნახატის სიმშრალე რამდენადმე ადრეული მხატვრობის მოგვიანო პერიოდში განახლებასა და გაჯიხივებაზე რომ უნდა მიუთითებდეს. იგივეს უნდა მიანიშნებდეს მღვდელმთავრის სამოსის ფრაგმენტული ნახატი, რომელიც კომპოზიციის მარცხენა მონაკვეთსაა შემორჩენილი; ასომთავრულის გვიანი საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი პალეოგრაფიით გამოჩახული რამდენიმე ასო-ნიშანი; კედლის თაღს მყოფებული ორნამენტული ზოდი, რომლითაც უდიერად იკვეთება ზედა რიგის ანგელოზთა თავები და სხვა. აქ, როგორც ჩანს, ბევრი ისეთი სხვაც არის გახარკვენი, რაც მხოლოდ საგანგებო კვლევის შედეგად უნდა გამოვლინდეს.

საუკუნის მოხატულობა.

კელელთა მოხატულობა თუქ, კი იმ ორმა აფსიდთანა სადგომსაც შემოგვინახა, რომლებიც იმეამინდელ ფეოდალთა სახლის წყურთა სულის მოსახსენიებულ სამლოცველო კაპელებად იყო გამოისრული, მაგრამ ეს მოხატურობა სერულე მოხილეთაც ჩანს, რომ გვიანია - აშკარად XVIII საუკუნისა. მისი იკონოგრაფიული პროგრამაც დამოუკიდებლად არის მოასრუებული, რითაც უკვე საბოლოოდ ემიჯნება XVII საუკუნის შემოსახელებულ მოხატულობას¹.

ტაძრის ძირითადი სიერცის მომცველი მოხატურობის აღწერით ჩანს, რომ შინაარსობრივად ის თუმცა საკმაოდ რთულად არის შედგენილი, მაგრამ თვით იკონოგრაფიული პროგრამა ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილ ტაძარში, ძირითადად, ღმრთისმშობლის არსებითაა განსაზღვრული: ყოველი სიუჟეტური კომპოზიცია ან ღმრთისმშობლის ცხოვრების რომელიმე ეპიზოდს ასახავს უშუალოდ, ან სცენის სიუჟეტური ქარგის განვითარება ხდება ღმრთისმშობლის მონაწილეობით ანდა დედა ღმრთისაა სცენის სასრისის განმსაზღვრელი.

საკურთხეულის კონქი ორ მთავარანგელოზს შორის წელიწად ღმრთისმშობელს

¹ საკურთხეულის მიმდებარე ამ ორი აფსიდთან სადგომის მოხატურობა ასე წარმოგვიდგება:

სამხრეთ-აღმოსავლეთით განთავსებული კაპელის კონქისმიერ კომპოზიცია მაკურთხეველი ევსტიო ჩვენსკენ, მკურნებლისკენ მომართულ ემიჯნულებს წარმოგვიდგენს (მის გაშლილ წიგნზე ფრაგმენტულად წარწერა გაირჩევა: „...მე...ურ...ო... დი...მეწირ... აღმოგვიყვანე ქვეყნით გუგურე...“). სარკმლის ორსავე მხარეს თითო მთავარანგელოზი დგას - გაბრიელი დაბარემით, მიქაელს კი - მარცხენა ხელი წელზე შემორტყმულ მახვილზე უდევს. ორივე მთავარანგელოზს სფერო უჭირავს ემიჯნულისკენ გაწვდილი ხელით.

მათ გვერდით ორი მეფე წინასწარმეტყველია გამოსახული გრძელი გრაცნილებით. დავითის გრაცნილზე იკითხება: „მოდიო და იხილეო საქმენი ღმრთისა“, სოლომონთან „სიბრძნე უწყარან უფალს წმინდანს“ გაცულითა და... მისა...“ მოხატულია ქვედა რეგისტრით, სადაც ერთმანეთის გვერდგვერდ მცირე ინტერვალით გამოსახული ხუთი სერაბიმი იკითხება.

ბემა „ძველი ღმრთაჲ-ს“ მრავალფეროვანი კომპოზიციით წარმოგვიდგება. ცენტრში წელზემოდ გამოსახული მაკურთხეველი თვით „ძველი ღმრთაჲ“ გამოსახება ჯერული, ოქროსფერი შარავანდით, მარცხენაში კოსმოსის ღმრთიური სიმბოლო - ჯერით დაგვირგვინებული სფერო უჭირავს მზის, მთვარისა და ვარსკვლავების გამოსახულებით. მოყვითალო ოქრით დაფერილი სფერო მკერდთან უნანს, რომელსედაც სელიწმინდაა მტრუდის სახით გამოსახული. ძველი ღმრთაჲს წათებას ოთხზის გამეორებული ტექსტი დაუყვება გარშემო: „წმინდა არს...“ ცენტრის ორსავე მხარეს, კამარის მარცხენა და მარჯვენა ფრთაზე პროფილში, სამელოთხედსა და ანფასში გამოსახულ ანგელოზთა გუნდია უცნაური თავსაბურავებით. რამდენიმე მათგანი გვირგვინოსანია.

ბემის საბჯენ თაღზე - მარცხნივ და მარჯვნივ - ორი წინასწარმეტყველი - მოსე და აარონი ჩნდებიან. მოსეს ზეცის გახსნილი სეგმენტებიდან გამოწვდილი მარჯვენა სჯულის კანონს აწვდის. გრაცნილზე იკითხება: „და შეიყვარო უფალო“.

სრული-აღმოსავლეთით განთავსებული კაპელის საკურთხეულის კონქში ოთხხატედი - ქრისტეა („უფალი ძალთაჲ“) მახარებელთა სიმბოლოებს შორის. მაცხოვარი წელზემოდ გამოსახება, მარჯვენით აკურთხებს, მარცხენაში მოოქვილი სახარება უჭირავს. შარავანდის ჯერის მკლავთა შორის მრავალი სხივია გაშლილი. ქრისტეს სახის იკონოგრაფია უჩვეულოა.

კონქის ქანობზე თითო წინასწარმეტყველია: ესაია და ეზეკიელი. ორივე სამელოთხედში დგას, ორივეს ხელთ ძირს დაშვებული, გახსნილი გრაცნილი უჭირავს. ორივე წვეროსანია, შთაბეჭდავად წარმოდგენილი.

მეორე რეგისტრად ეკლესიის მამები ყოფილან გამოსახული. ჩანს, რომ ცენტრალური სარკმლის მარცხნივ და მარჯვნივ მდგომნი ფრთხილურად უნდა ყოფილიყვნენ წარმოდგენილნი. მათ გვერდით მდგომნი კი - სამელოთხედში. რამდენიმე ფრაგმენტული წარწერა ასე იკითხება: „ეგნატე ღმერთშემოსილი“, „...არე...“ - წ-ე ბოანე მოწყალე...“

ამ კაპელიდან საკურთხეველში შესასვლელად ტიმანის თაღზე „ღმრთისმშობელი პლატიტერა“ გამოსახება.

წარმოგიდგენს. კონქის ქვემოთ ღმრთისმშობლისადმი ანგელოზთა მსახურება-თავეანისცემაა ასახული. საკურთხეველის ბემის უმეტესი ნაწილი და მთავარი ცენტრალური სიერცე ინტერიერისა თითქმის მთლიანად ეთმობა – ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილ სამადლობელ-საგალობელთა ამსახველ სცენებს.

დასავლეთი კედელი „განკითხვის ღღეს“ წარმოგიდგენს, სადაც ღმრთისმშობლის მნიშვნელოვნებით გამოირჩეული ფიგურა კომპოზიციის იმ ზედა, ცენტრალურ ნაწილში წნდება, რომელიც „ვედრებად“ არის მოაზრებული. ქვემოთ კი, ამავე კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთზე ეურადღებას იპყრობს პირველი ადამიანების დიდრონი შარაყანდებით წარმოდგენილი ფიგურებიც – ისინი, ამდენად, უკვე დახსნილი არიან. განკაცების ძალით ცხოვნებულნი, რაც ღმრთისმშობლის, „ახალი ევას“, მეოხებით მოხდა.

დასავლეთი მკლავის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედელთა ქვედა რეგისტრების სცენათაგან ერთი „ფურისცელება“, მეორე – „სულიწმიდის მოყენა“. ფურისცელება ქრისტეს როგორც ღმრთეების, ისე მისი კაცების მანევრებელია. სულიწმიდის მოყენა – მიწიერი ეკლესიის დაფუძნებაა. ეკლესია კი, როგორც ქრისტეს სხეული გაიგივებულია ღმრთისმშობელთან (ღმრთისმშობელი სახეა ეკლესიისა).

სამხრეთი მკლავის კედელ-კამარათა სამი სიუჟეტური კომპოზიციიდან ორი უმჯაღოდ ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლიდანაა აღებული, ერთიც იმ საუფლო სცენას ეთმობა, რომლის მონაწილაც ღმრთისმშობელია.

ჩრდილოეთი მკლავის მოხატულობა ენების ციკლს გადმოსცემს. გამოსახულია ის სიუჟეტური კომპოზიციები, რომლებიც ღმრთისმშობლის მონაწილეობით ვითარდება და სადაც ხრულად ელინდება მაცხოვრის კაცებრივი ბუნება. განკაცების გზით აღსრულებულ აღდგომას წარმოგიდგენს საკურთხეველის ბემის ორი საუფლო სცენაც. ეს ნიშნავს, რომ აქ ხაზგასმულია ღვთაების განკაცების იდეა – განკაცებით აღსრულებული ხსნა ცოცხით დაკვეთილია. ხსნა კი შეუძლებელი იქნებოდა თუ არა ღვთა ღმრთისა, რომლის მეოხებითაც ღმრთი გარდამოხდა ზეციდან მიწად („სულისაგან წმიდისა და მართამისაგან ქალწულისა“).

დასახრულ, ღმრთისმშობლისაგან განუყოფელი ხსნის ქრისტიანული იდეა კიდევ ერთხელ და, ამჯერად, შეიძლება ითქვას, სრულიად ორიგინალურად არის ასახული დარბაზის კამარის კეხზე (ნახ. 2, სურ. 8). ამ ოთხი სიმბოლური გამოსახულებიდან მახსტაბით გამორჩეული „ფურის ამადლება“ (ღვთაებრივი ღიღებით გარდასახული კოხმოსი), რომელსაც თანმიმდევრულად ენაცვლება „სფეროს ამადლება“ (იგივე „ცანი“ – კოხმოური ხისაყის სიმბოლო), წმინდა იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება ღანკანსე დასვენებული თავისივე თავით (ადამიანური მსხვერპლის ღიღების სიმბოლო) და ჯანგისფერნარევი წითლით აფურადებული, ფართოდ შეწყვილებული ხაზით დატანილი კუთხეზე შეყენებული კეადრატი (უფლისაგან გამოხსნილი, გამოსყიდული მიწის სიმბოლური გამოსახულება). „ცანიც“ და მიწის აღმნიშვნელი კეადრატიც გახსნილია – ორივე ერთი და იგივე ორნამენტული არშიით გადაკე-თილი. ორნამენტული არშია, ორივეგან, ისეთი კაშკაშა ფერთაა შესრულებული, რომ, ნებაუნებურად, ზეციდან გარდამოსული სხივის ასოციაციას იწვევს. ხომ არ შეიძლება ნათების ამგვარი ხატება, ნათლისღებისას ზეცის გახსნისა და ნათლის მოყენის დაკონიურ იკონოგრაფიულ მიზნისებად ვიგულისხმოთ². მით უმეტეს, რომ

² ცის გამოსახულება („ცანი“) დაკავშირებულია ღვთის ხილვის სცენებთან. უფალი, რომელიც ცის მიღმაა მხოლოდ ცის გახსნით ხდება ხილვადი. Lexikon der christlichen Ikonographie. B. 2. Rom, Freiburg, Basel, Wien. 1994. გვ. 695.

„ნათლითა შენითა ეიხილეთ ნეენ ნათელბ“. ფსალმუნი 35.2. „მოხედე გაჩათლებად ყოველთა გამოჩინებითა შენითა“. იამბიკონი გაცხადებისანი, გვ. 642.

მათ შორის წმინდა იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებაა წარმოდგენილი.

ასე რომ, ღმრთისმშობლის სახელზე წარმოქმნილ მხატვრობაში ასახულია არა მხოლოდ ღმრთისმშობლის „აკათისტო“ - „იბაკონი“ და „იკონი“, არამედ შერწყმულია ის საუფლო სცენებიც, სადაც დედა ღმრთისა განდიდებულია, როგორც მხსნელი და მეოხი, - შემაერთებული ზეცასა და ქვეყნის მთელგმას შორის („მარიამ მხოლოდ ხიდი ღმრთისა მომართ მოსულისა“).

მხატვრობის დეკორატიული ხასიათის მიუხედავად, მთლიან მოხატულობაში აშკარად გამოკვეთილია ძირითადი იკონოგრაფიული იდეის მომცველი შინაარსობრივი მახეილები. ტაძრის თავისებურად მოაზრებული ინტერიერის შესაბამისად, მხატვრობაც - მასში ასახულ სცენებში დატეხილი აზრის თანმიმდევრული განვითარებით, ძირითად თეოლოგიურ საზრისზე მრეელის ყურადღების გასამახვილებლად - ხაზგასმულად მიმართულია ჯერ გრძივი ღერძისკენ, შემდეგ კი განივად გაშლილი უბეებისკენ. კამარის მოხატულობის დასაყდურითა და აღმოსაყდურით მიმართული შუანა რეგისტრი (გახსნილი ზეცის სეგმენტი, წმ. იოანე ნათლისმცემელი, სფეროს ამადლება ანგელოზთა მიერ, ჯერის ამადლება), თუ შეიმღება ითქვას, ხიდივით უკავშირდება საკონქო კომპოზიციას - ღმრთისმშობლის ხატებას. ამ „ღერძულობას“, ამ აშკარად გამოკვეთილ ცენტრულობას გარკვეულ დინამიკურობას ანიჭებს გვერდითი ორიენტირები - სამხრეთისა და ჩრდილოეთი უბეების კამარის ცენტრში გამოსახული, მასშტაბურობით გამორჩეული „ხატებანი“ - „ქანტოკრატორი“ (სამხრეთით) და „ლიდისა ზრახვის ანგელოზი“ (ჩრდილოეთით).

ხოების ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა, მართალია, მეტად თავისებურად არის მოაზრებული. მაგრამ ისე, რომ მის არცერთ მოხატულებზე არ დაირღვეს მართლმადიდებელი ეკლესიის წიადში შემუშავებული დეკორის ერთიანი სისტემა.

სცენებზე დაკვირვებით ჩანს, რომ საუფლო ციკლის ამსახველი კომპოზიციები არსებითად ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემითაა წარმოდგენილი. მათში დაკეღეული ის დროისმიერი ცელილებები, რომლებიც აქა-იქ შემოგვხვდა იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ოდნავადაც ვერ ცელის მოხატულობის ძირითად შინაარსობრივ ქარგას. საგანგებოდ გამოსაყოფი მხოლოდ ის ნაკლებტრადიციული გამოსახულებებია, რომლებიც ეკლესიის მხატვრობის მოგვიანო ნიმუშებშია შედარებით ფართოდ წარმოსენილი.

ერთი ასეთია წმინდა ნათლისმცემლისა და წინამორბედის იოანეს უდაბნოს ანგელოზად მოწვედილი გამოსახულება. ამ წმინდანის ნაკლებტრადიციული, მხოლოდ გვიანი საუკუნეების სახით ხელოვნებაში შენიშნული ხატება ორგანიზდება ჩვენს მოხატულობაში. ორივეგან იგი ფრთოსანია - ანგელოზის ფრთებით გამოსახული, ოღონდ თუ ერთგან, ცენტრალური ნაყის კამარის კეხზე, ღანკანზე დასვენებული თავისივე მოკვეთილი თავითაა წარმოდგენილი, მეორეგან, ჩრდილოეთი ეკლესიის ნამკეტ კედელზე. ფართოდ გაშლილი გრაფიკითა და ზეადმართული მარჯვენით.

წმინდა იოანე წინამორბედის ამგვარ გამოსახულებას „საფუძვლად უდევს შეხედულება წმინდა იოანეს აღამიანთა ჩვეულებრივ არსებობას აღმატებულსა და ანგელოზებრივ ყოფას მიმსგავსებულ ცხოვრებაზე“¹¹, მეტიც - აქ სიტყვა-სიტყვით, პირდაპირი მნიშვნელობითაა გაგებული მაღაქია წინასწარმეტყველის მიერ თქმული: „აჲ, მოეაუღენ ჩემს ანგელოზს და გაამსაღებს გზას ჩემს წინაშე; უცერად მოვა თავის ტაძარში უფალი, რომელსაც თქვენ ეძიებთ, და აღთქმის ანგელოზი, რომელიც

¹¹ ქართული სახელოვნებათმცოდნეო ტერმინოლოგიის მასალები, IV. ლიტერატურა და ხელოვნება, 4. 1998, გვ. 106.

გსურთ. ასა მოდის, ამბობს საბაით უფალი" (3.6). უფლის ანგელოზის მოვლინების ძველადღაობისეული წინასწარუწეება ახალ აღთქმაში მახარებელთა მათესა და მარკოზის მიერ წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახით არის გაცხადებული: „რადგან ეს არის იგი, ეისთვისაც დაიწერა: ასა, მე ეგზავნი ჩემს ანგელოზს შენს წინაშე, რომელიც განამზადებს შენს გზას შენსავე წინაშე“ (მათე 11, 10; მარკოზ 1, 2).

წმინდა იოანე ნათლისმცემელი არა მარტო განმზადებულია უფლის გზისა, არამედ იდეალური მეუღაბნოე ასკეტიც, ამიტომაც ორგზის გამოსახება თაყიდანვე სამონასტრო კომპლექსად გამოისწეულ ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობაში. თუ ერთგან ნათლისმცემლის მოკეუთილი თაყით გამოსახვა ხაზგასმულად მოუთითებს მის მოწამებრივ აღსასრულს, მეორეგან - ენების ციკლისკენ მიმართული მარჯვენითა და გრავნილით გადმოცემული - მაცნედ, ტარიგის მოვლინების მაუწყებელ ხატებად არის დანახული.

წმინდა იოანე ნათლისმცემლის უდაბნოს ანგელოზად წარმოდგენა თუმცა XIII საუკუნეშივე დამოწმებული, მაგრამ შედარებით ფართოდ მხოლოდ პოსტბიზანტიური პერიოდის ხატწერულსა თუ კედლის მხატვრობის სხეადასხვა რიგის ძეგლებშია ასახული. ამ მხრივ მრავალი მაგალითის მოტანა შეიძლება (ათენის XVII საუკუნის ცნობილი ხატი; ამავე საუკუნის სერბული ხატი; ზომებით გამორსეული, XVII საუკუნის პირველ ნახევარში შესრულებული ხატი თრაკიიდან; XVIII საუკუნის ხატი თბილისის ხელოვნების მუზეუმიდან და სხვა)⁴. აქ ყველგან დაკანონებული სახით ნიღება წმინდანის იკონოგრაფია: ასკეტიური სახე, განუნილი თმა-წვერი, დაშვებული ფროები (აუცილებლად ოქრასფრად დაფერილი), ბეწვიანი ტყავის მოსასხამი, გაშლილი გრავნილი, რომელსედაც მისივე სიტყვები იკითხება მათეს სახარებიდან: „მოისწაიუთ, ეინაიდან მოახლოედა ცათა სასუქიველი“ (3.2). სხეაობა მხოლოდ მის ატრიბუტშია - ის ან თასია, ან კათხა, ან ჩივარა, ანდა სამირონე შუშა.

წმინდა იოანე ნათლისმცემელი ამგვარივე იკონოგრაფიით სვენი მხატვრობის თანადროულ, ნაკერალექმის მცირე დარბაზული კედლების მოხატულობაშიც ნანს. წმინდანი აქაც კამარის ცენტრალურ მონაკეუთსე და აქაც მსხვილი ხელითაა მოცემული: აქაც წელსემოთ, დანკანსე დასვენებული თაყისივე მოკეუთილი თაყით გამოსახება და, რაც მთაყარია, ყოელისმპერობელ მაცხოვართან ერთად არის წარმოდგენილი: თუ წმინდანის ფიგურას კამარის ცენტრალური მონაკეუთის მარჯვენა ფერდი აქეს დათმობილი, პანტოკრატორს საპირისპირო, მარცხენა ფრთა. ეს საგულისხმოა, რადგან ხობის ტაძრის ცენტრალური ნაეის კამარის კეხსე თაყისივე მოკეუთილი თაყით უდაბნოს ანგელოზად წარმოდგენილ ნათლისმცემლის გვერდით გამოსახულია ქრისტიანობის ტრიუმფის სიმბოლო - „ჯერის ამაღლება“. „ქრისტე ყოელისმპერობელი“ კი ჩრდილოეთი მკლავის კამარის ცენტრალურ მონაკეუთსე ნიღება, რითაც გარკვეული იდეური დატვირთვით ეპასუხება სამხრეთ მკლავსე განთაგებულ, ენების ციკლში ნართულსა და ზუსტად ამგვარსავე აღგილსე. ამგვარივე მასშტაბით გადმოცემულ „დიდისა ზრახეისა ანგელოზის“ ფიგურას. ძველი და ახალი აღთქმის კავშირი ამ შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, ხატოვნად არის გაცხადებული.

მხოლოდ მოგვიანო საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი და, ამდენად, ნაკლებტრადიციულ გამოსახულებად მინსეული „დიდისა ზრახეისა ანგელოზი“ წინასახეა მაცხოვრისა - იგივე ღოგოსი განკაცებამდე, სამებაში უფლის განზრახეის განმცხადებელი. ესაია წინასწარმეტყველის თქმით: „რამეთუ ერმა იშეა ნეენდა ძე და

⁴ Lumières de l'Orient Chretien (Icônes de la Collection Abon Adal), Geneve, 1977.

ამასთან: Μᾶθης ἑατζηοακης, Οικονομικὲς ζωγραφικὲς θῦραι.

მორეკლამა ნეენ, რომლისა მოაქრობა იქმნა მხარხა ზედა მისისა და ქვეიან სახელი მისი - დიდისა განსრახვისა - ანგელოზი, საკვირეულო თანაგანმზრახი ღმერთი ძლიერი, ხელმწიფე, მოაქარი მსჯელობისა, მასა მერმეთა საუკუნეთა (9, 6. თგოვე იხ., მაღაქია 3, 1).

კაცთა მოღვსის ხსნის წინასწარმაუწყებელ ანგელოზს მაცხოვრის იხილადუბითა და ჯერული მარაქანდით გამოსახავენ - უმთავრესად წველზეთ. ფრთაგანმდის, მას ღიაქონთა თეთრი სამოსი მოსაქს და ზოგჯერ სამთავარანგელოზი ქვეროხითაც წანს.

ამ იკონოგრაფიული სახის წარმომავლობას ძველი აღთქმის „სამეზის“, აღმოსავლეთი საქრისტიანოს სახით ხელთვნებაში XI საუკუნისთვის უკვე ფართოდ გაურცელებულ გამოსახულებათა იმ ერთ-ერთ ეარიანტს უკავშირებენ, სადაც უფალი ორი ანგელოზის თანხლებით თავადაც ანგელოზად არის წარმოდგენილი, ამასთან ისე, რომ მისი ცენტრალური ფიგურა სხვათაგან მასშტაბითაც გამომჩეულია, ჯერული მარაქანდითაც, გრაგნილითა თუ ნებით მრევლისკენ მიმართული კეხით. ანგელოზის ამგვარი სახე, კელეხის მამების ნააზრევით, როგორც გარეგნულად, ისე თავისი არსობით უკვე თავისთავად შიანშიებს მაცხოვარს⁸.

ანგელოზის ამგვარი გამოსახულება კელდის მხატვრობის მოსტბიხანტიური პერიოდის არა ერთ ძეგლზეა დამოწმებული - ათონისა და ბაღკანეთზე, ნეენში - გრემსა და ახალ შუამთაში - პასტოფორიუმებში; ნეკრესში - ბემის თადის ცენტრალურ მონაკვეთზე. წარმოდგენილია იგი სობის ღმრთისმშობლის ტაძრის ნრდილოეთი მკლავის კამარის ცენტრალურ მონაკვეთზეც და, რაც მოაქარია, იქ, სადაც ფრთოსან ასკეტად წარმოდგენილ წმინდა იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებასთან ერთად ენების ამსახველი ციკლის სამი სიუჟეტური კომპოზიციაც არის გადმოცემული: „ჯვარს გაკერა“ „ჯვარცმა“ და „გარდამოხსნა“. მოხატულობის ამ ერთი მოღვიანისგან თითქოსდა დამოუკიდებელი მონაკვეთის ამგვარი იკონოგრაფიული გააზრებით უკიდურესი სისრულითა წარმოშინდება განკაცების, ენებისა და ხსნის წინასწარგანგებულება.

თუმცა ქრისტიანობის ამ უზენაესი თემის ხატება მხოლოდ ამ ციკლის ასახვით როდი გასრულდება. ამავე თემის თავისებურ პასუხად ჩნდება სამხრეთი მკლავის მოხატულობის, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ასევე დამოუკიდებლად მოაზრებული მონაკვეთის იკონოგრაფია. მკლავის კამარის ცენტრალურ არესზე „ქრისტე ქოულის-მპერობელი“ ზუსტად ისეთივე კომპოზიციური ქარვითაა გამოსახული, როგორც „დიდისა ზრახვისა ანგელოზი“. კამარის დამრეც მონაკვეთებსა და ნამკერ კელელზე კი, ასევე თანმიმდევრულად ჩნდება სამი სიუჟეტური კომპოზიცია: „ტაძრად მიევენება ღმრთისმშობლისა“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“ და „ამადლება“. ეს საუკუნისხმოა, რადგან სამივე სცენა ისე შეიძლება გავიაზროთ, როგორც სასუფეველთან მისვლის ხატებანი: ჯერ ტაძრად მიევენება, როგორც მიახლოება ღვთის წიადთან, შემდეგ მიძინება, რაც იგივე ამადლებაა ღმრთისმშობლისა; დასასრულ, თავად ამადლება მაცხოვრისა ე.ი. მისი ასედა „მარჯვენით მამისა“. ასე რომ, ერთხადათმავე ხუროთმოძღვრულ ღერძზე, ერთმანეთის საპირისპიროდ გაშლილ სამხრეთისა და ნრდილოეთი მკლავთა მოხატულობა თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენს ხსნის მიმდინარეობასა და მის განსრულებას: თუ ანგელოზი ღიდი ზრახვისა სამებაში

⁸ერცლად ეს საკითხები განხილულია აქვს ნინო წახლაძეს წერტილში: მაცხოვარი - „დიდისა ზრახვისა ანგელოზის“ გამოსახულებები ქართულ ხელოვნებაში, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 3, 2002, გვ. 118-125. ამასთან იხ., Н.П.Кондаков, Иконография Господа бога и Спаса нашего Иисуса Христа, Лицевой иконописный подлинник, 1, 1905.

Н.К. Малиновым, К истории композиции встоправстий „Тронны“. Seminarium Konilakovianum, II, Praha, 1928.

უფლის განსრავების განმცხადებელია. პანტოკრატორი, რომელიც ეფელაზე ხატონად განასახიერებს ზესთა-სეკვას - დაგვირგეინებაა, აღსრულებია სამების ნებისა.

ტადრის ამ ერთმანეთის საპირისპირო სივრცითი მონაკვეთების მხატვრობაში წარმოსწილ იკონოგრაფიულ კავშირებს არა მარტო ეპასუხება, სრულყოფის კიდევ მაცხოვრის კიდევ ერთი, შედარებით ნაკლებტრადიციული გამოსახელება. ეს, სამხრეთი მკლავის პილასტრაზე, ხაეპისკოპოსო საკოხითა და ჯერუდი ომოფორით წარმოდგენილი მაცხოვარია - „მეუფე მეფეთა“ და „მღვდელმთავარი დიდი“ (ხერ.8).

მესიის უზენაესი ხელმწიფობა და მღვდლობა ფსალმუნშიეა გაცხადებული: „დაიფიცა უფალმა და არ მოინანიებს: შენ ხარ მღვდელი უკუნისამდე მეღქმისუღესის წესით, უფალი შენს მარჯვნივ...“ (109). ფსალმუნის ტექსტიდან ჩანს, რომ იერუსალიმში, მეღქმისუღესის ქალაქში მეფეს უნდა პქონოდა საგანგებო მღვდლობის უფლებარმქმელიც განასხევებდა მას აარონის შთამომავალთა უფლებისაგან. აარონს, მღვდელმთავართა შორის უპირეუდესს, ძველადოქმისუელი გადმოცემები თუმცა სამღვდელმთავრო კასტის ფუქსმდებლად და მამამთავრად მიიწევს, მაგრამ მას მეფობის უფლება არასოდეს ღირსება. სწორედ ეს არსებითი განსხევებაა აარონსა და მეღქმისუღეს შორის, რომელსაც საეკლესიო ტრადიცია მეფური და მღვდელმთავრული ღირსების ერთობლიობის იდეალურ განსახიერებად განიხილავს. მეღქმისუღესის აღმატებულ უფლებებზე ისიც მეტყველებს, რომ მან არა მარტო პერ-ლეინო შეაგება გამარჯვებულ აბრაამს, არამედ აქერთა კიდევ ღმერთ ელიონის სახელით. მეტიც, მომღვწო ეპისოდებშიე ღმერთიც აქერთა აბრაამის გამარჯვებისთვის (შესაქმე 14, 18-20). ამიტომაცაა იგი ეფელას და ეფელაფერს აღმატებული მესიის წინასახე ამღუნად, გასაგები ხდება პეულე მოციქულის მიერ ებრაელთა მიმართ საგანგებოდ აღნიშნული: „სადაც წეწეა წინამორბედად შეეცა იესუ, და წესისამებრ მეღქმისუღესისა, მღვდელმთავარი გახდა უკუნისამდე (620) - „და გეეავს მღვდელმთავარი დიდი ღმრთის სახლში“ (10, 21). იგივე შედარებით დასრულებული სახით, ტიმოთესადმი მიმართვამიც ჩანს: „რომელსაც თავის ღრთს გამოსაწენს წეტარი და ერთადერთი მბრძანებელი, მეუფეთა მეფე და უფლებათა უფალი“ (6, 15). ასე რომ, მაცხოვრის როგორც მარადისი სეკიური მღვდლის იკონოგრაფიული ხატება ორგვარი სახეულებით არის გამჟღავნებული: „მეუფე მეუფეთა“ და „მღვდელმთავარი დიდი“. ამგვარი ხატებით წარმოდგენილი სახეითი ნიშეშები გეიანბისანტოერსა და, განსაკუთრებით, კოსტბისანტოერი ხანის ეედლის მხატვრობასა და ხატწერის მრავალ ძეგლზეა დამოწმებული*.

ქრისტე როგორც მარადისი სეკიური მღვდელი შეიძლება შემოგეხედეს სიარების საკერთხეულის ხეენებში (მაგ., XIII-XIV საუკუნეების ბენაკის მუხეუმის დაფარნა, სადაც ტრაპეზის უკან მდგომი, სამღვდელმთავრო სამოსით მოსილი ქრისტე ბარძმითაა წარმოდგენილი - სიარების შემოკლებული რედაქცია, რომელიც ქერებისთა ჩართვით სეისტორიულადაც გათასრება; იგივე წმინდა ნიკოლოზ ორფა-ნოსის 1310-1320 წლების მოციქულთა სიარების ორსაე კომპოზიციამიც ნნდება და სხეა). გეხელება იგი „ეედრების“ ამსახეულ კომპოზიციებშიც (მაგ., ტირსიოოს პეტ-რეპეულეს XIV საუკ. ეედების მხატვრობასა და XIV-XV საუკუნეების მოხრაზე მესრელებულ ხატზე სოფის ეროენელი გაღერეიდან; XVI საუკ. გასუდის მოხატულ შემოქმედის მაცხოვრის ეედების საკონქო კომპოზიციამი და სხეა)†; თუმცა ეფელაზე გაერელებული ის კომპოზიციებია, სადაც მაცხოვრის ამ სახის გამოსახელება

* ამ ნიშეშთაგან უმრავლესი მთხმობილია ჩინო ჩისლავეს საეერადლებო ნაშრომში: მესროეა-ნის ეედების საკონქო გამოსახელების იკონოგრაფიისთვის“. აკად. შ. ასორანაშვილის სახელობის ხატროეულის ხელეწეების სახეღეწიერი მუხეუმის ნარკეეები, V, 2001, გე.83-92.

† შდრ., Reallexicon zur byzantinischen Kunst, I, 1966, Stuttgart, გე. 127.

ცაღკე მდგომ ყოვერადაა წარმოდგენილი. სამეფო ტახტზე დაბრძანებულსა და მზერით მრეულისკენ მიმართულ მაცხოვარს ამ შემთხვევაში წმინდა მამების მსგავსი ჯერულომოფორიანი სამოსი მოსავს, თავს მღვდელმთავრის მიტრა აღვას, ზედაღმართული მარჯვენით აკურთხებს, ხოლო მარცხენათი გადაშლილი წიგნი უკერია.

საგულისხმოდ ნნდება წიგნის წარწერაც. ზოგან მათეს სახარების ტექსტის ის ფრაგმენტია მოხმობილი, რომელიც ზიარების საიდუმლოს გვიმჟღავნებს: „მიიღეთ და სჭამეთ: ესე არს, ხორცი წმიდ... ასეთ ამისგან ყოველთა: ესე არს სისხლი წმიდ ახლისა აღთქმისა, მრავალთათვის დათხეული მისატყვებლად ცოდვათა“ (26, 26-28). ზოგან კი - მათეს სახარების ხსენებულ ტექსტს მკირვოდენი ფრაგმენტიც ემატება იოანეს სახარებიდან: „მეუფება წმიდ არა ამის ხოფელისაგან არის“ (18, 36).

მაცხოვრის ეს იკონოგრაფიული სახეა ათონიდან შემოდის საქართველოში და საკმაოდ სწრაფად ერცეულდება ზიარებისა თუ „დიდი გამოსხელის“ კომპოზიციებში: გელათის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში („დიდი გამოსხელა“), აღვანში („ზიარება“), ნეკრესსა („ზიარება“ და „დიდი გამოსხელა“) და გრემში („დიდი გამოსხელა“)*. ეს თემა პოპულარულია წვენი ტაძრების XVII საუკუნის მოხატულობებშიც. კორცხელის სამკეფოლოს კონქში მაცხოვარი „მეუფე მეუფეთა და მღვდელმთავარი დიდი“ ანგელოზთა თანხლებით წარმოგვიდგება. ეხედავთ მას გელათის მთავარი ტაძრის ზაქარია ქვარიანისეული ეგვტერის საკურთხეულის კონქშიც და ნოქალაქევის ორმოცი მოწამის ეკლესიის მოხატულობაშიც. გამოსახულია იგი ნიკორწმინდის ტაძრის საკურთხეულშიც, სადაც „დიდი გამოსხელის“ კომპოზიციითაა წარმოდგენილი.

ხოზის XVII საუკუნის მოხატულობაში ამ სახის მაცხოვარი ორგან გამოსახება: ჯერ საკურთხეულის „ზიარების“ კომპოზიციით, სადაც მღვდელმთავრებას აღასრულებს მაცხოვარი - „მღვდელმთავარი დიდი“ - შემდეგ კი განცალკევებულად - სამხრეთი მკლავის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე. ტახტზე მჯდომ გვირგვინოსან მაცხოვარს ორივე ხელი კურთხეად აქვს განპირობილი, მსურა კი - ტაძრის ცენტრალური ნაგის შიდა სიურცისკენ აქვს მიმართული, სადაც მრავალი ხცენით წარმოდგენილი, ღმრთისმშობლის „აკათისტი“ - „იბაკონი“ და „იკოსნია“ ასახული.

პოსტბიზანტიური პერიოდის მხატვრულ შემოქმედებაში გაერცელებულ, არცთუ ტრადიციულ გამოსახულებათა მიმოხილვით შედარებით უკეთ გამოიკვეთა ხოზის ტაძრის მოხატულობის შინაარსობრივი ქარგა. მისი ძირითადი თეოლოგიური საზრისი. ამასთან, თითქოსდა გაირკვა კიდევც მოხატულობის რთული კონტექსტის მქონე, და ამდენად, საკმაოდ ძნელად ამოსაცნობი იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურება, რაც გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს ამ გეიანი ეპოქის აზროვნების გამოხატვის წესზე - იმჟამად ხომ სწორედ შინაარსის დაწერილობანებელი თხრობა, მისი ხასგასმული მრავალმნიშვნელოვანება იკერობს, ადრეული ხანისათვის უწვეულოდ, წვენს და, აღბათ, მომხატველთა გულისეურს.

რაც შეეხება მონასტრის ინტერიერის დეკორის მხატვრულ გადაწყვეტას, აქ უწვეულო არაფერია - ხოზის XVII საუკუნის მოხატულობა თავიდანვე, თეაღის ერთი გადაელებითაც ქართულ ნიადაგზე დამკვიდრებული გეიანპალეოლოგოსური მხატვრული ტრადიციის თავისებური ანარეკლია. ზოგადად თუ ვიტყვით - აქ გარკვევით ნანს პალეოლოგოსური ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია, ოღონდ „შედარებით გაუხეშებულ მხატვრულ მანერასთან ერთად, ნახატი მეტი მანერულობითა და დეკორატიულობით ხასიათდება“*.

* М.Г. Вачнадзе. Казетинская школа живописи XVI века и ее связь с Афонской живописью. Международный IV симпозиум посвященный грузинскому искусству. тб., 1983.

* თინათინ ვირსალაძე, საკუთრიკეს ფრესკული მხატვრობის ფრაგმენტები. საქართველოს სიუელენი, 2, 2002, გვ. 176.

მონასტრის მხატვრობა სრულად მოიცავს ინტერიერის კედელთა ყოველ მონაკვეთს. ხოუვეტური კომპოზიციები მჭიდროდ აესებენ თითქმის თანაბარი 'ხომის' თახკეთხა სეგმენტებად დაყოფილ ცენტრალურ სიერცეს. ტაძრის კამაროვანი გადახურვის ხაღტეები და თაღების პროფილები კი ორნამენტით ან ერთიან რიგზე გაწყობილი წრეებით შემოსაზღვრულ წმინდანთა გამოსახულებებითაა დაფარული.

სრდილოეთისა და სამხრეთ კედლებზე განლაგებული სცენები თუმცა ურთიერსიმეტრიულია, მაგრამ არქიტექტონიკა მათი მოხილვისას, სიურცის დანაწევრებულობის, ადგილ-ადგილ დაქუცმაცებულობის გამო ნაკლებად თუ შეიგრძნობა. აქა-იქ გასრდილი მასშტაბის ფიგურებიც ნნდებიან (ქრისტე ყოელისმპერობელი, წმ. იოანე ნათლისმცემელი, ფართომკლაუიანი ჯეარი „ჯერის ამადლების“ კომპოზიციაში), რომლითაც, მართალია, წარმოქმნილია მხატვრული მახეილები, მაგრამ ამდახატულ გეომეტრიულ ნარნოებში უსაეროდ გაჭედილ ფიგურათა საერთო სიბრტეოვანება, მათი დამუშაების გრაფიკულობა არა მხოლოდ სამოსის, თვით ფონად გაშლილი არქიტექტურის ორნამენტული გამოხატეა შესამნეად ანელებს მონუმენტურობას, მაშინ როცა აშკარად ძლიერდება თხრობითი ელემენტი და მოდიანი მოხატულობაც უფრო მეტად ხაღინისებურობის მხატვრული ელფერით იტეირთება.

დეკორატიული ხასიათისაა თვით კომპოზიციური წეობა სეენი ტაძრის მხატვრობისა. ეს საკერთხეეღსაც ეხება, რომელიც, სეეულებრიე, ეეელაზე უფრო მონუმენტურია ხოლმე მოდიანი მოხატულობაში. საკონქო კომპოზიცია თუმცა დიდი 'ხომისაა და, ასე თუ ისე, საგანგებო მნიშუნელოვნებით წარმოდგენილი ფიგურებითაა ასახედი. მაგრამ მონუმენტურობის ეეექტი აქ მაინც ნაკლებად თუ წარმონნდება. ეს ასეა, რადგან რიგ სხეა ფაქტორებთან ერთად, საკონქო თეების პერსონაჟთა შეთაესება ქეედა, ქეეე თთხ რეგისტრად გაშლილ, არა თუ მცირე 'ხომის, მეტწილად მჭიდროდ შეკრულ ჯგუეებად წარმოდგენილ ფიგურებთან (რაც ერთნაირად ეხება როგორც ცალკე მღვდმ, ისე ხოუვეტურ კომპოზიციათა ფიგურებსაც) აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხეეეაშიც, ანელებს მონუმენტურობას და საკერთხეელის მოხატულობაც უფრო მეტად მაინც დეკორატიულ სახედ აღიქმება.

სეენი ტაძრის მოხატულობის დეკორატიული სახოენება სულ მოლად ტიპიური როდია – ის ნოეანსისშიერი თაეისებურობის აშკარა სერეილით არის მომხატეელოსტატთა მიერ დანახედი. დამახასიათებელია ამ მხრიე ბეების მოხატულობა, სადაც შესამნეად დარდეეულია ინტერიერის სხეა, დანარსენ მონაკეუთებზე განთაესებულ სცენათა განაწილების პრინციპი. ეს იმით ნანს, რომ ბემასა და კედელ-კამარებზე ასახულ სცენათა რეგისტრების დონე ერთმანეთს არ ემთხეეა – თუნდაც იმიტომ, რომ აქ განსაკუთრებით დიდი 'ხომის სცენებიც ნნდება („ჯოჯოხეთის წარმორეეეენა“ და „გეერდის განხილეა“), რომლებიც კომპოზიციურ საერდენს უქმნიან მის სეემით გაშლილ სცენებს. ამასთან, ბეების ცენტრში წარმოდგენილია სეენი მონუმენტური მხატვრობისთეის ტრადიციული თემა – „ჯერის ამადლების“ კომპოზიცია, რითაც მომხატეელოსტატს ამ დარბაზეულ სიერცეში შემოაქეს გუმბათური ხერათმოდერებისთეის სეეული ცენტრირების პრინციპი. ბეების სცენათა ამგეარი განაწილება სხეათაგან მათ გამოყოფას ემსახურება და ტაძრის გამორნეულად დიდი 'ხომის ბემაში გაშლილი მხატვრობაც (ცხადია, მხოლოდ პირობითად), დამოუკიდებელ მნიშუნელობას იენს.

ბემაში გაშლილი მხატვრობის ამ თაეისებურად გამოულენილ დამოუკიდებლობას იკონოგრეფიაც გეიაშკარაეებს – არა მხოლოდ ქეედა რეგისტრზე ურთიერთსა-პირისპიროდ გაშლილი, სხეათაგან 'ხომებითაც გამორნეულ საუეულო სცენათა ასახეა, არამედ „აკათისტოს“ მიზანდასახული ილუსტრირებაც. მოხატულობის პროგ-

რამის შემდგენელის მიერ ბემისეულ სცენათა არჩევისა თუ განაწილების პრინციპი „ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის“ გულმოდგინე კითხვის შედეგია. და მართლაც, ბემის მოხატულობაში, კამარის ორსავე ფერდზე ასახულ „აკათისტოს“ სცენათაგან დამოუკიდებლად, სრულად წარმოიხინდა განკაცების თემის დასაწყისი ეპიზოდები. „აკათისტოს“ ტექსტი იმის საფუძველს იძლეოდა, რომ უფლის ანგელოზის მიერ ღმრთისმშობლის ხარება სამჯერ ყოფილიყო ასახული ბემის მხატვრობაში (იქონი 1, 2, კონდაკი 2)¹⁰. წინასწარუწყების სასრისის მომცემელ ამ სამ სცენას თანმიმდევრულად ენაცვლება ჯერ „ეგვიპტედ ღტოლვა“ (დაუჯდომელის მიხედვით ეგვიპტეში უფლის მიერ ქმნილი რამდენიმე სასწაულოთ განკაცებული უფლის გაცხადება), შემდეგ „მირქმა“ (მაცხოვრად გაცხადება), მომდგენოდ – „ამაღლება“ (მაცხოვრის მიწიერი ისტორიის დასასრული, სრული დიდებით მისი გაცხადება). ეს ნიშნავს, რომ საერთო შთაბეჭდილებით მაინც ხალისისებრ გაშლილ ნეენს მოხატულობაში, მოსაიკის დარად და თითქოსდა დამოუკიდებლად, ცალკეული სურათოვანი კომპოზიციებიც ნნდებიან, რომელთაც მხოლოდ იკონოგრაფიული კი არა, მხატვრული კომპენტარის ფუნქციაც ენიჭებათ. სწორედ ამის შედეგი უნდა იყოს ის, რომ მთლიან მოხატულობაში მოხალოდნელი ერთფეროვნებაც იქნა დამღვეული და თავისებური მხატვრული სურათიც შენარჩუნებული. კედლის სიბრტვეზე მოხატულობის ხალისისებრი განფენა, ნეენს მეგლში აშკარად გამოხატული თავისებურებით და ამდენად, შეიძლება ითქვას, გვიანპადეოლოგოსური ხელოვნების მხატვრული სურათისთვის ნაკლებდამახასიათებლად არის წარმოქმნილი. თუ ტიპიურ გვიანპადეოლოგოსურ მხატვრობაში კომპოზიციები მაქსიმალურად დეცენტრალიზებულია, შემოქმედია, მოუხვენარი, ნეენთან სიმეტრიულია, ასე თუ ისე თანაბარი. შედარებით მშვიდად განვითარებული. შთაბეჭდილება ისეთია, გვიანპადეოლოგოსური მხატვრული შემოქმედება, ნეენს შემოხვევაში, თითქოსდა სედლებულია რაღაც სხვაგვარ საფუძველს, მეტიც – მომიატეული ცხტაცისთვის ეს უფრო დასწავლის შედეგად ათვისებული ხელოვნებაა, ეიდრე შემოქმედებითად დაბადებული.

ბემის სიუჟეტურ კომპოზიციითა სემოადნიშნული სიმეტრიულობა კედელ-კამარათა მხატვრობაშიც დამახასიათებლად აშკარავდება. თუ ერთგან შესამნივეად გამოკუთილია სიმეტრიის ღერძი, რომლის მიმართაც თანაბრად ნაწილდებიან გამოსახულებები, მეორეგან – კომპოზიციურ სიმეტრიას წარმოსახეითი ღერძი განსახლერავს და აქაც გამოსახულებები ასევე თანაბარსომიერად არის მის მიმართ განლაგებული. მხოლოდ იშვიათად ფრიზისებრ გაშლილი კომპოზიციებიც გეხედება, ოდონდ ისე, რომ ფიგურები არა მხოლოდ განსხვავებულ მოძრაობაში, განსხვავებული მანძილითაც არიან ერთმანეთის მიმართ წარმოდგენილი, რითაც თავიდან აცილებულია მოხალოდნელი სიმშრადე და ერთფეროვნება.

მაგალითად, „შობის“ ამსახველი სცენის ცენტრალურ მონაკვეთზე ბავას მიწოდლილი ნეილი და ბოსლის ბინადარნი ნნდებიან. მათ ორსავე მსარეს ორ-ორი ფიგურაა: ჯერ ღმრთისმშობელი და მართალი იოსები, შემდეგ კი – მწვემსის ორად-ორი ფიგურა. ურთიერთსიმეტრიულია არა მხოლოდ ფიგურების განლაგება, არამედ ფონად გაშლილი მიუების, მხატვრობის პადეოლოგოსური ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი, დატეხილი კონტურით აღნიშნული დამრეცი სედაპირები. უანგისფერნარევი მოწითალო ფერით დაფერილია როგორც ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულად გაშლილი და მონახაზის მხრივაც ერთმანეთის ანალოგიურად

¹⁰ ხომის მონასტრის მოხატულობა ამ მხრივ თავისებური არ არის. პეტერბურგის რესულ მუზეუმში დაცულ XVI საუკუნის ხატს, რომელიც ღმრთისმშობლის დიდებას წარმოკიდგენს, არსებად დაუქება „აკათისტოს“ ციკლის მომცემელ სცენათა ილუსტრაციები. მათგან სამში, ნეენი მხატვრობის ანალოგიურად, ხარების ეპიზოდია ასახული.

მონაშნული მოები, ისე სცენის შუაშია მონაკეთსე წარმოდგენილი ბაგა, რითაც კიდევ უფრო აშკარა ხდება კომპოზიციის სიმეტრიულობა.

კომპოზიციათა ამგვარი, სრულყოფილ მარტივი სქემა შინაარსობრივი სხვაობის მოუხედავად, თითქმის უცვლელად მეორდება საუფლო ციკლის ყოველ სცენაში.

„მორქვის“ „აჯარცმის“ „მიძინებისა“ თუ ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის დიდების ამხაზევლ სცენათა კომპოზიციების ხასხასმული სიმეტრიულობა გასაგებია - ამის უფლებას მათივე შინაარსობრივი ქარგა და იქონივრათული ტრადიცია იძლეოდა. მაგრამ როგორ აიხსნას კომპოზიციათა სიმეტრიულობა ისეთ სცენაში, სადაც ცხენებსე ამხედრებულ მოგვთა ცაღმსრთე მომართული მოძრაობაა წარმოდგენილი; ან „ტაძრად მოეყანებისა“ თუ „განკითხვის დღის“ მრავალფიგურიან სცენებში, სადაც კომპოზიციური ფრთების თანაფარდობა მარტივი ხერხით, ფიგურების მასშტაბის ცვალებადობით არის მიღწეული. მომხატველ ოსტატთა ეს თავისებური „სოჯოტე“ იმას ხომ არ მიაჩნებოდა, პაღეოლოგოსური სახითი ხელოვნების (აღბათ, მაინც სამინიატურო ხელოვნების) სანიმუშო მასაღა თავისივე მხატვრული ხელის შესატყვისად და, ამდენად, ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციასთან მიახლოებით რომ აქეთ მოასრებოდა. ან იქნებ ასეც ითქვას - ამგვარი რამ წენის მოხატულობაში თავისებურების წარმონენისკენ მოსანდასახელი სწრაფეა უფროა, კიდრე ოსტატთა მხატვრული ფანტაზიის სიმწირის, სიღარიბის ნაყოფი. ამის გაგებას მხატვრობის ფორმისმიერი მახასიათებლების განხილვა გაგვიადვილებს.

სენი სახითი ხელოვნების XVII საუკუნის ძეგლთათვის ნიშანდობლივი წერის მშრალი და ხისტი მანერა ხობის მონასტრის მოხატულობაში თუმც მეტ-ნაკლები თავისებურებით, მაგრამ მაინც დამახასიათებლად არის გამოვლენილი. თავისებური ისაა, რომ ნახატი, გვიანპაღეოლოგოსური ან ათონური სკოლის მხატვრული შემოქმედებისთვის დამახასიათებლად, „აკადემიური“ როდია, ოღნაე თითქოსდა მეტად თავისუფალია, უკიდურეს გამოყვანილობას ასე თუ ისე მოკლებული. ფიგურისა თუ საგნის მომნიშვნელი ძირითადი კონტური სხვათაგან არ გამოირჩევა - ისეთივე სისქისაა, როგორც ფორმის გამოსაგლენად გამოშნული, სამოსის ზედაპირს დატანილი, სხედასხეა სიძლიერის ხასხები. ფორმა ხასოენადაც არის დამუშავებული და ჩანრდილეთა და გაღიადფერებითაც. ეს ორივე ხერხი, მეტ-ნაკლები სხეობით, თითქმის ეველა ფიგურასე ერთგვაროენად არის მოხმობილი. ამ მხრე სენი ძეგლი თავისი დროის ერთი დამახასიათებელი ნიმუშთაგანია. საერთო პირობითობისა და სიბრტეობრიობის ფონზე შესამინეია დასაგლური ხელოვნების გამოძახილი - ხელის მტეენების რამდენადმე მოცულობით დამუშავებაში, სამოსის ნაკეცებსეც, სადაც ჭარბად თეთრანარევი მოცისფრო ჩრდილებია აქა-იქ ჩაერული¹. გაღიადფერება დატანილია XVII საუკუნისთვის დამახასიათებელი ღია მონაცრისფრო ტონადობით. საკურთხეულის კონქის ღმრთისმშობლის ფიგურასე, რომელიც თითქმის დაუსიანებლად შემორნა მოხატულობას, მეხლის ამობურცულობა თეთრათი კი არა, სწორედ რომ მონაცრისფროს გაღიადფერებით მიიღწევა, ჩრდილის ეფექტი კი ღერჯის ნამუქებით. სხეაგან ეს წესი უფრო სქემატურად გამოთეენება, იმის მოუხედავად, რომ ამობურცულობა ეველგან ერთი და იმავე სახითი ხერხით არის გამოვლენილი. სამოსის დანაოგება აღნიშნულია როგორც სამკუთხედებად მონაშნული, ისე დაწერილმანებული ორნამენტისებრი ნახატი. დროის შესატყვისად აქაც ნნდება სახეების, პირობით ტერმინს თუ მიემართაეთ, შუქ-ჩრდილით დამუშავება. თუმცა ამასთანავე არც მათი გაღმოცემის გრაფიკული ტენდენციაა უარყოფილი. წენს ძეგლში შედარებით შეცუილი სახით ნნდება პაღეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენის შედეგად დამკვიდრებული ის მკეთური სამკუთხა ჩრდილები თეაღის ებე

¹ Т.Б.Вирсаладзе, Роспись иерусалимского... გვ. 72.

ებთან, რომლებიც უკვე სქემატური სახით იყო მონიშნული კედლის მხატვრობის XVI-XVII საუკუნეების სხვადასხვაგვარ ნიმუშებში (ამ მხრივ სამაგალითოა გელათის მთავარი ტაძრის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა). თვალის უკეებს ახლა მოვლს სიგრძესე ეიწრო მონახმისმიერი ღაქა დაუქქება მხოლოდ, სხეა მხრივ აქ ისეთივე სურათია, როგორიც წეწნი ტაძრების ამავე დროისა და რიგის მოხატულობებში (თუნდაც ნიკორწმინდისა და ნაკურაღუქმის კედლისათა კედლის მხატვრობაში). სახე ექუღან მუქი წადლისფერი ოქრათაა ერთფერად დაფერილი და მხოლოდ ცალ მხარეს, ეურიდან ნიკაპამდე წნდება ხახის მოღელღირებისათვის გამოწწული, დოქასთან თანდათან გამოწათუბული ერთიანი წამქქებული ღაქა. თმები ახალგაზრდა მამაკაცებთან მუქი მოწაუი ფერით ერთიანადაა ბრტყლად დაფერილი, მოხუცებთან კი მოკლე-მოკლე მოხრილი ხაწებით ცალღისებრ მონიშნული. ხისტი ხაწებით აქა-იქ შუბღის ნაოჭებიც არის აღწიწწული. თვალის ოქაღისებრ მონიშნული ფართო კრილი, ფორმის ამოქეანის მიწწწით, ზემო მხრიდან წაწრღიღუღია, რომელსაც შუბღის მოვლს სიგრძესე რკაღისებრ გაწღიღი, წარბების აღწწწწწწული ფართო მონახმისმიერი ხაწი გადაქღწწწება. სწორკუთხა მსუბუქი წრღიღი, როგორიც XVI საუკუნის ხალხურად სახუღღებულ ძეგლებში გამოქეანიღ ფიგურებზეა შეწწწწული, ნიკაპთანაც წნდება. წრღიღები - ეს წწწწწწწა ითქვა - იღება სელის მტეწწწებზე, მკლავების მოწრის აღღიღებში, მუხღის თაუებზე. ამ წრღიღებს ღაქისებრი მონახმით შესრუღებულ სქემატურ ხაწებთან ერთად, წეწნი ოსტატი ფორმის გამოქღწწწის, სიბრტეიდან მოცუღლობის ამოქეანის შთაბეჭღიღების წარმოსაქწწწწად იქეწებს, ოღონდ, ამასთან, გრაფიკულად მათი დამუწაუების ტეწწწწწწაღ ხომ საგრძწწწაა, ხისტი ხაწებით ხახის ნაწიღების დამუწაუება, რასაც შეუძღებღია ხაბოღოთ შეღუგზე არ ეწიქმღა. XVI საუკუნის წეწწი წამეწისკარო მხატვრობაშიც შეწწწწული და XVII საუკუნისთვის უწწწო ფართოდ გაერცქეღებული მოღელღირების თაუისებურად მოაწრებღული წეწი აქაც მეტ-წაქღები სქემატურობით არის გამოქეწწებული, რაც აშკარად აწაწეწრებს ფორმას და რის შეღუგადაც მოღიწწწაა დარღეეღული - სიხადეწს, უბრაღოებას მოქღებღი, მანერუღობის ეღეეერთ არის აქა-იქ აღბეჭღიღი (განსაკუთრებით ხაწიქწწა ამ მხრივ იმ რამღწწწიუ პერსონაუის ფიგურა, რომელთაც „ჯოჯოხეთის წარმოტეწეწწისა“ და „გეერღის განხიღეის“ სცეწწათა მომცეეღი კომპოწიციები წარმოეეიღეწეს).

დამუწაუების ხსეწებღი ხერხების სქემატურობის მოუხეღაეად სიქეწწწერ კომპოწიციებში მოქმედ პერსონაეებს გაეწწწაღ ახადი, წწწარე საუკუნეებისათვის უწეეუღო თეისებები - ისინი აშკარად უწწწო „ხორციეღწი“ არიწ და თეით XVI საუკუნის მხატვრობისთვისაც არც თუ დამახაწიათეღული წწწა და სიქეწწიეე აქეღ. ეს, რასაკეირეეღია, იღუწწორუღი ხეღოეწების მატეწწაღუღობა არ არის, მაგრამ აღარც ეღასიკური შუა საუკუნეების სრუღი განსუღიერებაა. მათმა ქმეღებამ ამიტომაც შეიძინა კონერეტუღობა. შესაბამისად, ამა თუ იმ სცეწის პერსონაეები მოძრაობას კი არ მიგეწწწწებენ მხოლოდ, არამედ მოძრაობენ და სოგჯერ საქმაოდ მქეუთრადაც (ანგეღოწები „ჯერის ამაღღების“ კომპოწიციებში, „იოსებისაგან მარიაღის ეეეღრების“, „მობისა“ თუ „მოგეთა თაუეანისცეწის“ სცეწათა პერსონაეები). დროითი კონერეტუღობა, რაც აშკარად შესაძწწწეეა წეწნი ექღეისების XVII საუკუნის მოხატუღობათა დასაეღუთ ქართულ ნიმუშებში, სწორედ ამ ორი სიახღის წეღობით გახდა შესაძღებღი.

ფერადღოეწება წეწნი ტაძრის მოხატუღობისა ეეეღაზე უკეღ გეიწწკარაეებს ორი სხედასხეა ოსტატის ხელს. საკურთხეეღისა და ცეწტრადღური კამარის ორსაე ფერდსე ფერები მეტწიღად თბიღია - მუქი მოწწწაღო ტერაკოტა; სამხრეთისა და წრღიღოუთი უბეების ეეღელ-კამარებზე შეღარებით (კიეი - თეუთრანარეეი ღურჯი ფერისა, და მაიწც საერთო შთაბეჭღიღებას მოღიწწ მოხატუღობაში მუქი მოწწწაღო ტერაკოტა განსაზღერაეს - მხოლოდ იმის გამო კი არა, კიეი ღურჯი ფონი რატომღაც მეტად და ბეერ აღღიღსეც; რომ არის დაწიანებღი, არამედ მოწწწაღო-თიხისფერის, ამ

მკვეთრად გამოხატული თბილისი ფერის ფერადოვანი ინტენსიუობის, აქტიურობის გამოც (მთლიან მოხატულობაში თითქმის ასეთივე ინტენსიუობის მოწითალო-თიხისფერის განმსაზღვრელ ფერად დასახვა დამახასიათებლად წნდება შემოქმედის ბაზილიკის მოგვიანო დროის მხატვრობაში). ისე კი, თავიდანვე, ფონის ეს ფართო, თბილი და ცივი ლაქები თანაბრად უნდა ყოფილიყო კედლის სიბრტყეზე განაწილებული და მოხატულობის საერთო ფერადოვნებაც ამ ორი ფერის დაპირისპირებაზე უნდა ყოფილიყო აგებული⁴². ხოლის ამ გვიანა მხატვრობაში სხვა, თუგინდ ღისონანისური ფერი არ არსებობს – ნაოჭთა აღმნიშვნელი მუქი წრდილები, შარაქანდთა ოქრა თუ სამოსთა ღვინისფერი ამ ორ ძირითად ფერს ემორჩილება. ადგილ-ადგილ ნაკრული მომცრო მონაცრისფრო ლაქები და გაღიაფერების სხვა ნათელი წერტილები, რომლებიც ამა თუ იმ კომპოზიციითა ფონად მოცემულ არქიტექტურასა და მათში მონაწილე პერსონაჟთა სამოსს დაუყვება, ქვედა რეგისტრის ქტიტორებისა და მხატვრობის ზედა მონაკვეთებზე წარმოდგენილ წმინდანთა გასამთლიანებლად გამოიყენებული ხერხია მხოლოდ და არა რაიმე ფერადოვანი ნაირგეარობა.

ერთი მხრივ, ტერაკოტა და ოქრა, მეორე მხრივ კი – თეთრანარევი და, ამდენად, უკვე მონაცრისფრო ცისფერი და ღურჯი. ამ თბილი და (კივი ფერების თანაარსებობა იმდენად თანაბარმნიშვნელოვანია, რომ არცერთის პირველობა არ იგრძნობა. ასე რომ, ამ შეწონილობაში ფერადოვნებას მოწითალო-მოღურჯო შეიძლება ეუწოდოთ (ამის დამახასიათებელი მაგალითია კამარის საღატეებზე განლაგებულ წრეებში წარმოდგენილ წმინდანთა ნახევარფიგურების ფონები, რომლებიც ზუსტი თანმიმდევრობით იცვლება: წითელი, ღურჯი, ღურჯი წითელი და ა.შ.). უმთავრესი მაინც ისაა, ტაძრის ინტერიერის პირველი მოხილვისთანავე ის ფერადოვანი მთლიანობა რომ შეიგრძნობა მოხატულობისა, რომელსაც, ფერთა ამგვარივე შეხამების მიუხედავად, შედარებით მოკლებულია ამავე პერიოდის ჩვენივე სხვა მხატვრული ნიმუშები – ნიკორწმინდა თუ ნაკურალეში. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ ტაძრის მხატვრობით შემკობაში აშკარად წნდება ორი სხედასხვა ოსტატის ხელი. ამ ორ ოსტატთან ესა თუ ის ფერი, მართალია, სხედასხვაგვარად მოიხმარება მოხატულობის მათ მიერ შესრულებულ მონაკვეთებზე, მაგრამ მაინც ისე, რომ შენარჩუნებულ იქნას ტაძრის დეკორის ფერადოვანი მთლიანობა.

მოხატულობის ძირითადი ნაწილი პირველი ოსტატის ნახელავეა – საკურთხეველი, შეიანა ნავის დასაყდეთი უბე, მისი წრდილოეთი და სამხრეთი კედელი, წრდილოეთისა და სამხრეთი კედლების შედარებით მომცრო მონაკვეთების მხატვრობას. მას სხვა, მეორე ოსტატის ხელი ატყვია. ტაძრის მომხატველთაგან ამ ორს, მხატვრული სტილის თავისებურებათა ერთგვაროვნების მიუხედავად, არა მხოლოდ ოსტატობის დონე, ნიმუშებისადმი სხედასხვაგვარი დამოკიდებულებაც განასხეავენ.

მოხატულობის ძირითადი ნაწილის შემსრულებელი უფრო გაწაფულ ოსტატად ჩანს და მის შემოქმედებაშიც უკეთ აირეკლება ეპოქისეული მხატვრული ტენდენციები. ყველგან, რასაც მისი ხელი ატყვია, აშკარად შეინიშნება გარკვეული სწრაფვა სიღრმისეული ხედის წარმოდგენისა. სურათის წინხედზე მოცემული ფიგურები სხეულითა და სახის მოძრაობით სამშეოთხედში დგანან, სიღრმეში ამიტომაც იჭრებიან სხედასხვა დონეზე გადგმული მათი ფეხები თუ მოხრილი მუხლისთავეები, რაც უკვე თავისთავად, არღვევს ჩვეულ სიბრტყოვანებას. ფიგურათა ამგვარ პოზიციას სრულად ესიტყვება სწორედ ამ პირველ ოსტატთან მეტი გულმოდგინებით გამოვლენილი

⁴² ის მჭრქალი, პასტელური ფერადოვნება, რომელიც ქვედა რეგისტრითა სიუვეტურ კომპოზიციებს შემორჩა დროის, ფერის გამოხუნების, მისი გაცრჯვის შედეგია მხოლოდ და არა ესთეტიკური მანერა.

მოღვაწეობის პირობითი ხერხი. მოხატულობის მეორე სატატოან შედარებით, მეტადია გამართული ფიგურათა პროპორციები და სიუპეტურ კომპოზიციათა პერსონალებიც მხოლოდ ასაკით კი არა, ტიპაჟის მხრივაც განირსეჟიან ერთმანეთისგან. ამ სატატოან ნახატის სიმკეთრეც შერბილებულია თითქოს და ფერადოვნებაც, მაწითალო-თბილი ფერის სიკარბის გამო, შეუდარებლად უფრო ნათელია, განსაკუთრებით კამარებზე - ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ციკლის ილუსტრაციებში.

მეორე სატატის ნაკლები გაწაფულობა თავიდანვე ხელება თვალს - ისიც, ფონის ფერადოვნებად მეტწილ შექმნეჟეებში თეთრანარეჟი ღურჯი რომ არის შერნეული. კომპოზიციები, ახლა უკეჟ, ურანტადურად, ფრისხებრ არის სასურათე სიბრტეჟზე გაშლილი - მრავალფიგურიაი კი არ არის მხოლოდ, არამედ ფიგურებიოაა შესამინეჟად გადატურთული. ემოციური და ნათეური სასეებით გამორნეულ პერსონაჟთა პროპორციები ნაკლებგამართულია, მეტეც - ამ მეორე სატატოან, XVII საჟეჟნის მხატერობისთვის არც თე დამახასიათებლად, ერთსადაიმაჟე სეჟნაში ერთმანეთისგან საგრძნობლად განსხეეჟებული მასშტაბის ფიგურებიც მოქმედებენ. და კიდე - იჟ, სადაც მკიდროდ შეკრული ჯგუფებია გადმოეჟქმლი, ფიგურები ერთმანეთის შემდეგ კი არა, ერთმანეთსეა წარმოდეჟნილი.

ორიჟე სატატოან, ამჟეარი სხეაობის მოჟხედაჟად, დამახასიათებლად გამოიეჟეება გეიანპალეოლოგოსური მხატერული სტილის ეჟელა ის თავისებურად მოაწრეჟული ნიშან-თეისება, რის შედეგადაც, საბოლოოდ, ერთ მოღვაწიობაში წარმოსდეჟება ამ არც თე მკირე ზომის დარბაზის დეკორის მხატერული სისტეჟა.

ხობის ტაძრის XVII საჟეჟნის 40-იანი წლების მოხატულობა მოწეჟელ ბერძენთა მიერ კი არა, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგეჟენეჟნოს, ადგილობრივი სატატების სელოთ უნდა იჟოს შესრულებული. ეს იმ ფორმისმიერ ნიშან-თეისებათა თავისებურების ელფერით ნანს, რომელიც დაეჟირეებისთანაჟე აშკარაჟდება სეჟნი მხატერობის როგორც ერთ, ისე მეორე სატატის ნახელაჟად მინეჟელ სიუპეტურ კომპოზიციებში. სხეაგვარად როგორ აიხსნას - კომპოზიციურ სეჟმათა სრელოად ნათელი, ცენტრირებული აგებულება: ფერადოვნების ისეთი განეცდა, როცა უერთა შეხამებას, თითქოსდა კონტრასტული დაპირისპირების მოჟხედაჟად, შედარებით ერთიანი ფერადოეანი „სიმშეიდე“ განსაზღვრავს; არა „აკადეჟიური“, არამედ ოღნაე თითქოსდა მეტად თავისუფალი ნახატი: გახსენება იმ იკანოგრაფიული რედაეციებისა, რომლებიც აღრიდანე დამეჟიდრეებულიეო სეჟნის მხატერულ შემოქმედებაში. ეს თე ასეა, მაშინ ისიც ხომ შეიძლება ითჟეას - ხობის ტაძრის ამ მოგეიანიო დროის მხატერობაში საეარაუდო ნიმუშების იმგეარი გარდასახეა ხდება, რომ რაც შეიძლება მეტად იჟნას არიდებული პალეოლოგოსთა მხატერობის ქართული ხელოვნებისთვის შეუთავსებელი ნიშან-თეისებები.

ხობის ტაძრის სამი სხეადასხეა დროის მოხატულობა სეჟნის ეჟეჟანაში პალეოლოგოსად წოდებულ მხატერულ სტილის დამორნილებული ხელოვნების ეჟელა ძირითადი ეტაჟის მომეჟეელიცაა⁴. თე შერგილ დადიანის ეგეტერის მოხატულობა (XIII-XIV საჟე. მიჯნა) ხსენებული მხატერული სტილის გაერეჟელების დასაწეისს წარმოგეიდგენს, ეაჟე დადიანის ეგეტერში (XIV საჟე. ბილო მეოთხედი) იგი სეჟნის ნიადაგზე უკეჟ მომწიფებული და ფართოდ ფეხმოკიდებული ნანს. მომღეჟნო ეტაჟზე (XVII საჟე. 40-იანი წლები) - ნიკიფორე სოლოჟაშეილის მიერ მოწეჟული სატატები მის

⁴ ეგელისხმობთ ხობის ტაძრის მოხატულობის იმ შრეებს, რომლებზედაც დღეს უკეჟ და ბეჟითებით შეგეილია მსჯელობა. ზეოთაჟ თუნდაც „განკითხეის დღის“ კომპოზიციასთან დაკეშირებით გამოინდა, რომ მოხატულობის ზოგეერთი მონაკეჟი შესაძლოა ძეგლის ისტორიის ჯერჯერობით უეწიბ ფერცლებს მოიცაჟდეს. ეს უოჟელიეე შემდგომ ელეჟას მოიხიოეს, რომლის დროს ტეჟნიერი მეთოდებიც უნდა იჟნას გამოეჟენებული.

მოსტოხანტიურ გასქემატურებულ ნაირსახეობას გეთავაზობენ. სამივე ისტორიულ საუკუნურზე ხდება პალეოლოგოზური მხატვრული სტილის არა მხოლოდ გადმოღება, არამედ ჩნდება, თუმც სხვადასხვაგვარად, მისი ათვისების მცდელობაც. თვით XVII საუკუნეშიც, აღმოსავლეთ საქრისტიანოს საეკლესიო ხელოვნების სასოგადო კრიზისის ხანაში, ამგვარი არამექანიკური დამოკიდებულებისა და საკუთარი ხედვის გამჟღავნების წყალობით ქართველ ოსტატთა ნახელავი იწარმოებდა სიცხოულესა და ერთგვარ გამომსახველობას.

Resume

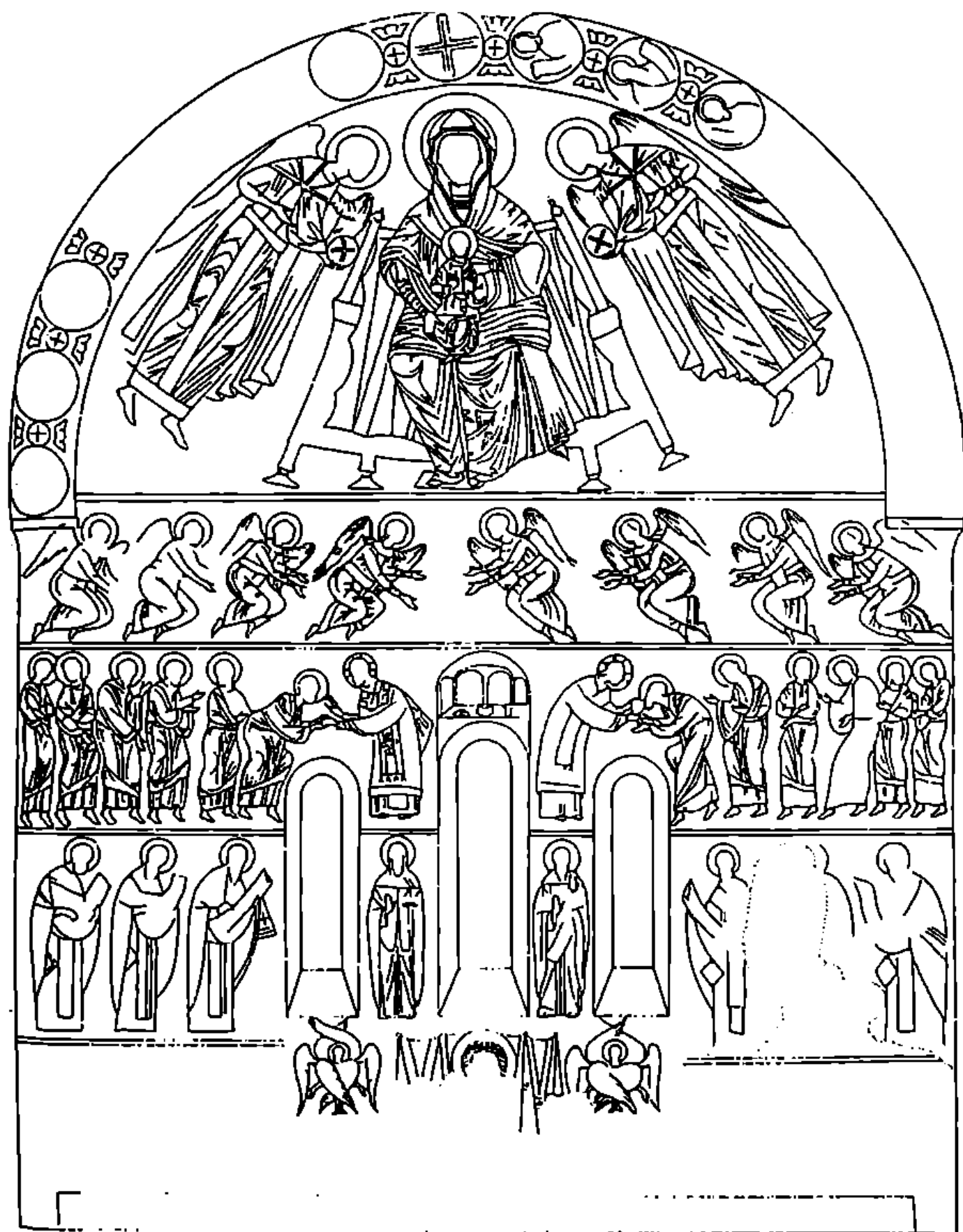
Yuza Khuskivadze

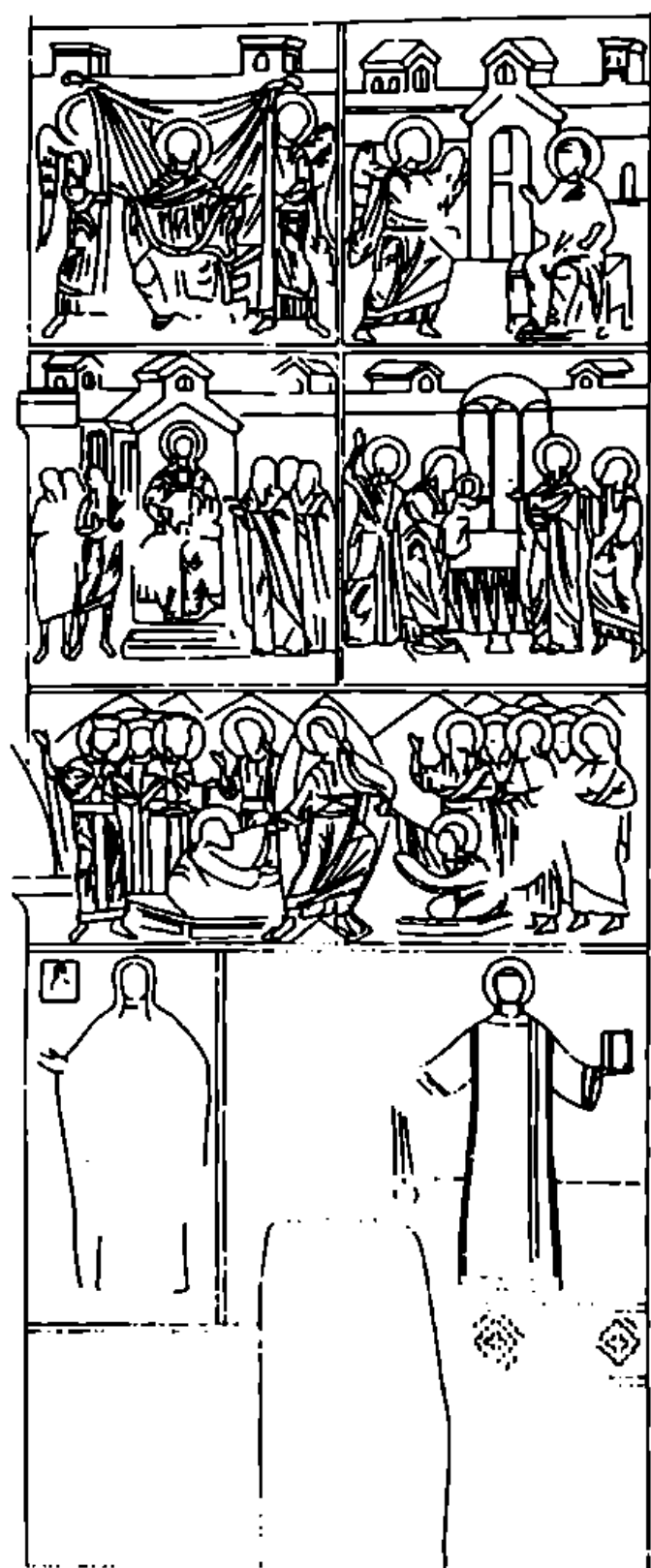
17th C. Murals of the Khobi Church

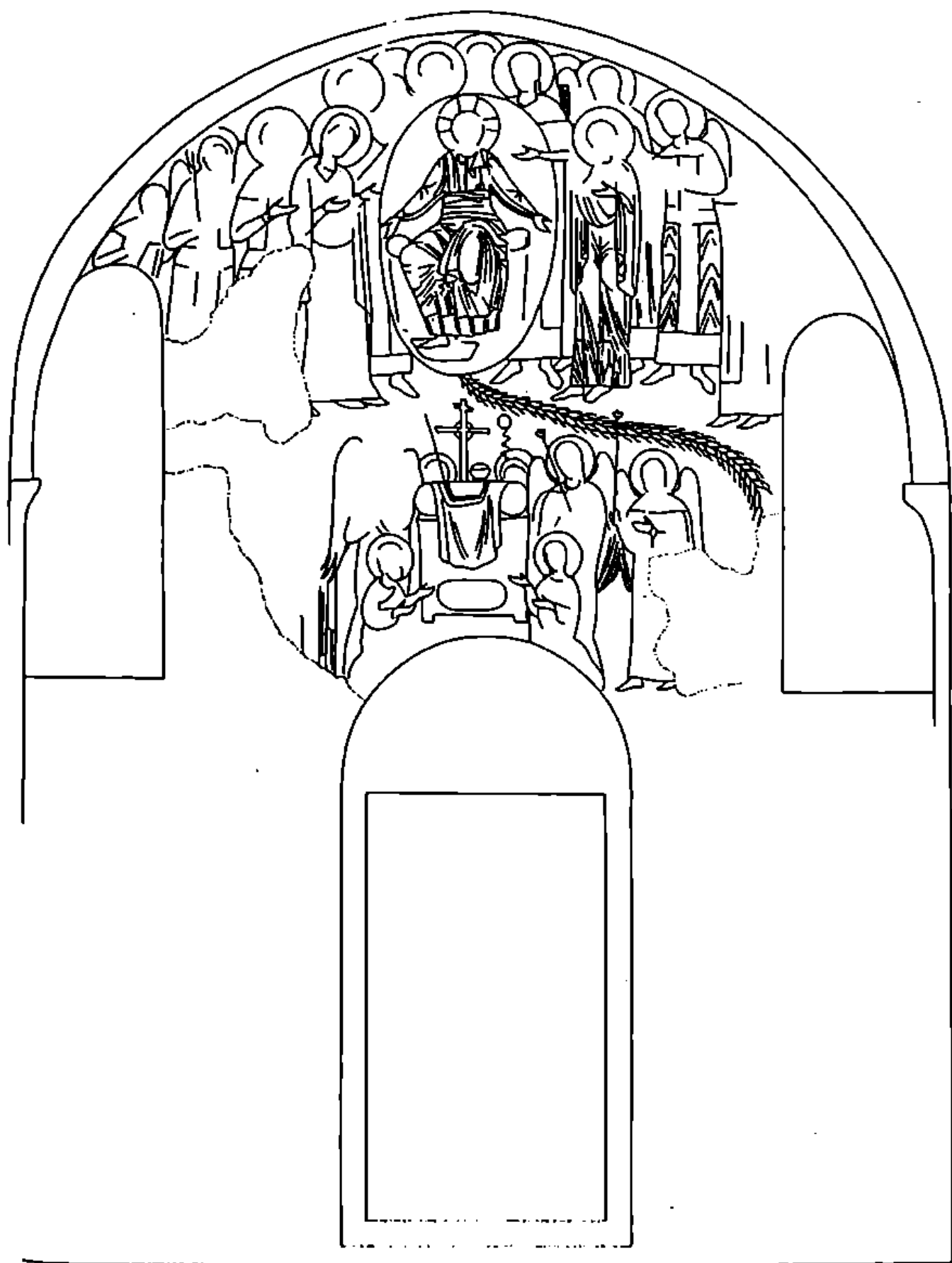
Khobi church, built on the turn of the 13th c. to the 14th c., has preserved several chronological layers of mural painting. The oldest of them, synchronous to the erection of the church, is seen in the south-west part of the peculiar, domeless cross-like space (life cycle of St. John the Baptist, portraits of Shergil Dadiani and his wife); next is the late 14th c. painting in the south-east annex, commissioned by Vamek Dadiani for his burial; murals of very late date (18th c. ?) are discernible in the diaconicon and sacristy, while the major part of the main space was painted in the 17th c. Based on the donor portraits (Nicholas Cholokashvili, Bishop of Khobi, Levan II Dadiani and his wife, Nestan-Darejan), its date is limited to 1640s. Portrait of George I Dadiani, builder of the church, was also executed at the same period. A bit later, in 1657, Ilarion, Catholicos of western Georgia, had also commissioned his own portrait. Date of execution of the Last Judgement on the west wall is not yet ascertained – several intermingled layers are definitely discernible here.

17th c. layer contains: the Virgin with the Child flanked by the flanked by the Angels (with the inscription glorifying the Lord – "Hagios, Hagios, Hagios") in the conch, venerating Angels in the next register, lower – Communion of the Apostles, below – Holy Bishops and in the last register – Mandelion between the Tetramorphs. Walls of the chancel bay bear Harrowing of Hell (south) and Doubting Thomas (north). Chancel bay vault is occupied by the illustration of Akathystos Hymn – 20 of the 24 stanzas are visualised in individual compositions, determining general concept and artistic identity of the murals. South wall of the south cross-arm bears Ascension with the episode of Christ praying with the Apostles on the Mount Eleona (upper register), while below – individual images of the Saints and the Virgin with the Child are depicted. On the vault of the cross-arm represented are: Pantocrator (in the centre), flanked by Dormition and Presentation of the Virgin, on the vaults and pilasters – Saints and Christ the High Priest. In the north cross-arm, above the window, Three Babilonians in the Furnace are represented, flanked by the Nailing to the Cross and Deposition, below – the Saviour wrapped in the sudarion, above the door – St. John the Baptist Angel of the Desert; on the vault – the Angel of the Great Council, is in the centre, flanked by the Crucifixion and Entombment; uppermost – Ascension of the Cross, "the Heavens", St. John the Baptist with his cut head on a dish and the "Beam" crossing a square set on an edge.

The murals, which are overwhelmed by the Glorification of the Virgin and the ideas of Incarnation and Salvation, are executed in the Late Medieval artistic "language", formed by the transformation of the Paleologan modes. But symmetrical compositional arrangement (unusual for the epoch), colour gamut (with its predominant terracotta and blue), individual details, all reveal hand of the Georgian masters (two seem to be leading), who, similar to the previous epochs (cmf. Earlier chronological layers in Khobi), managed to transform any "imported trend".



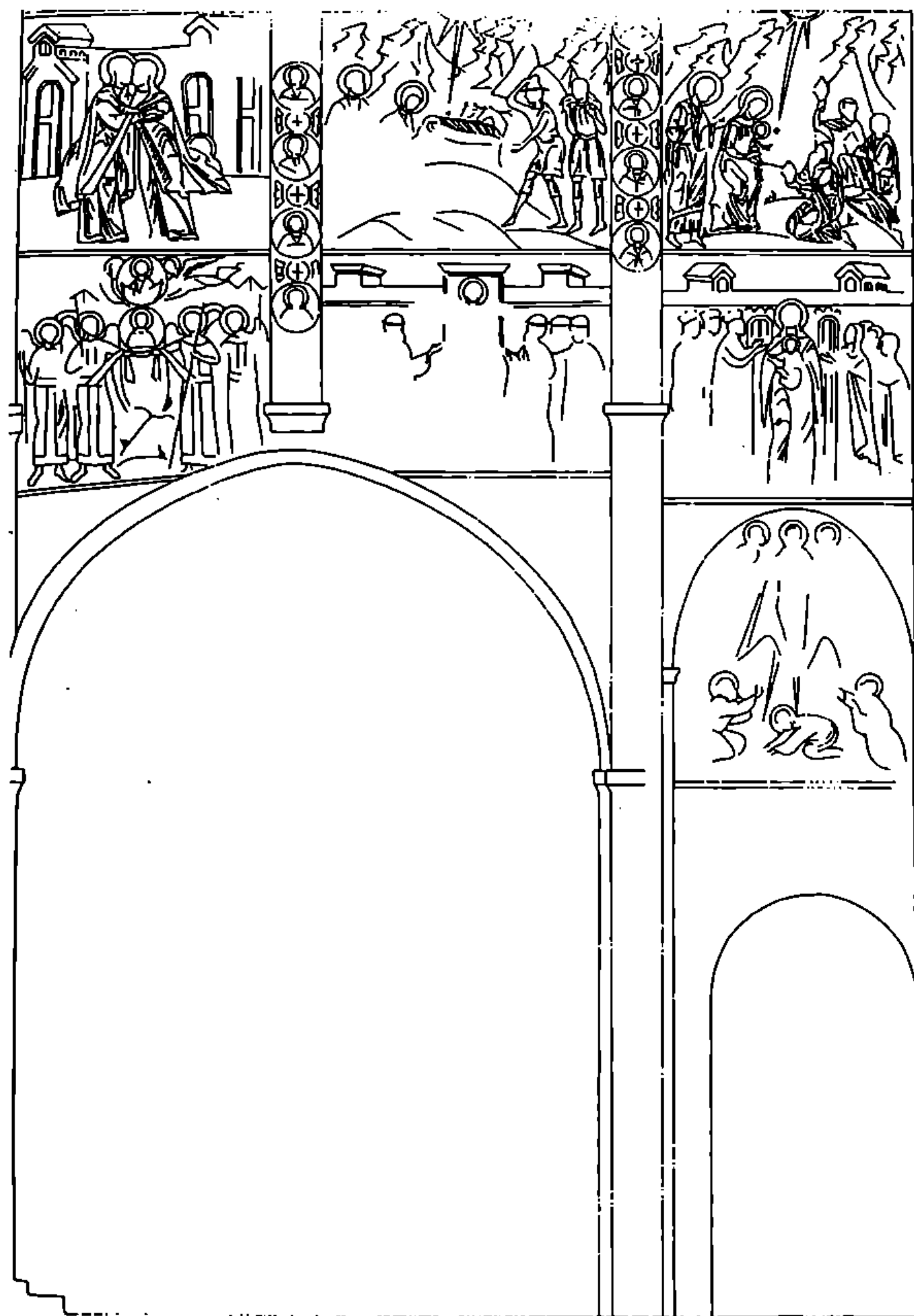




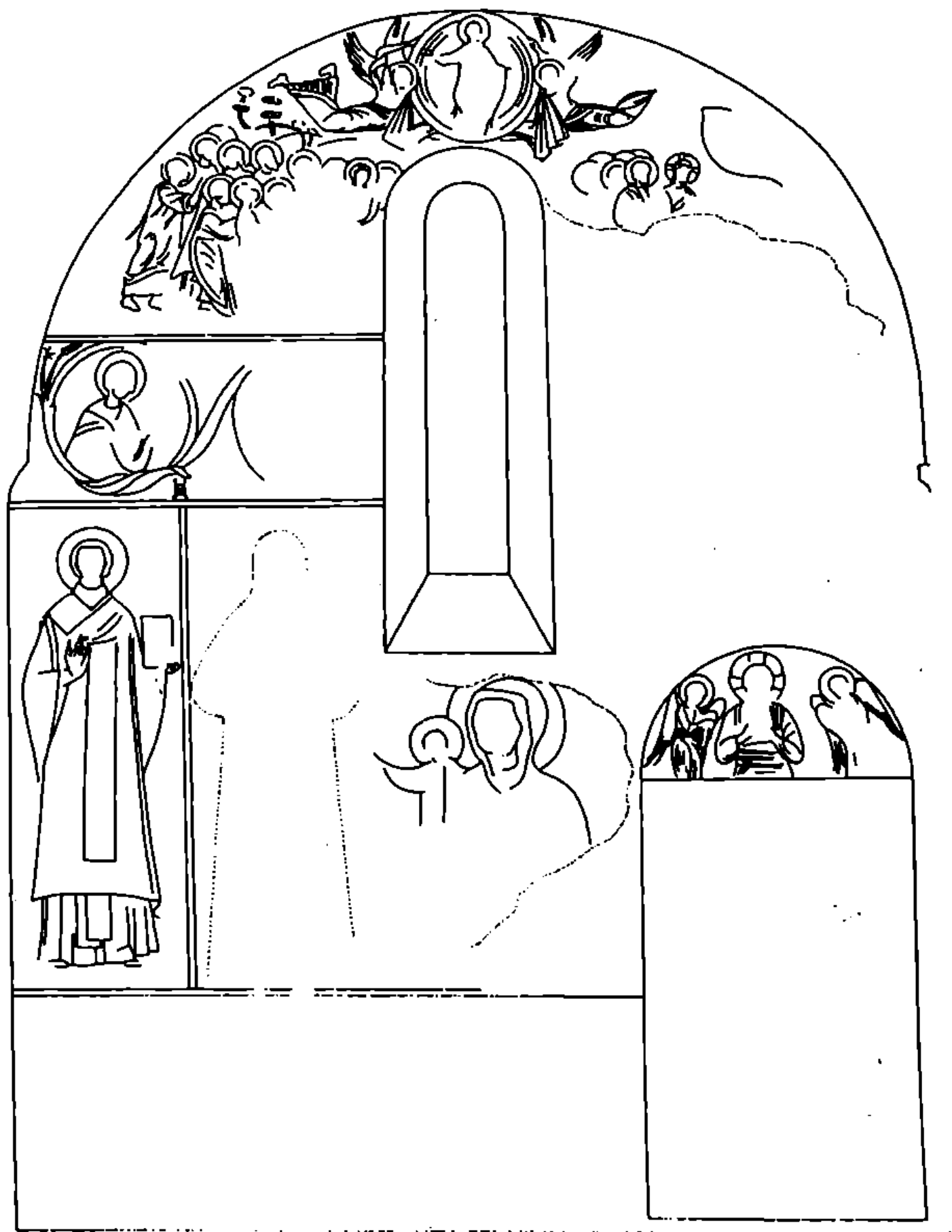
ნახ. 3. ხობი. დასაუღუთი კედელი. სქემა



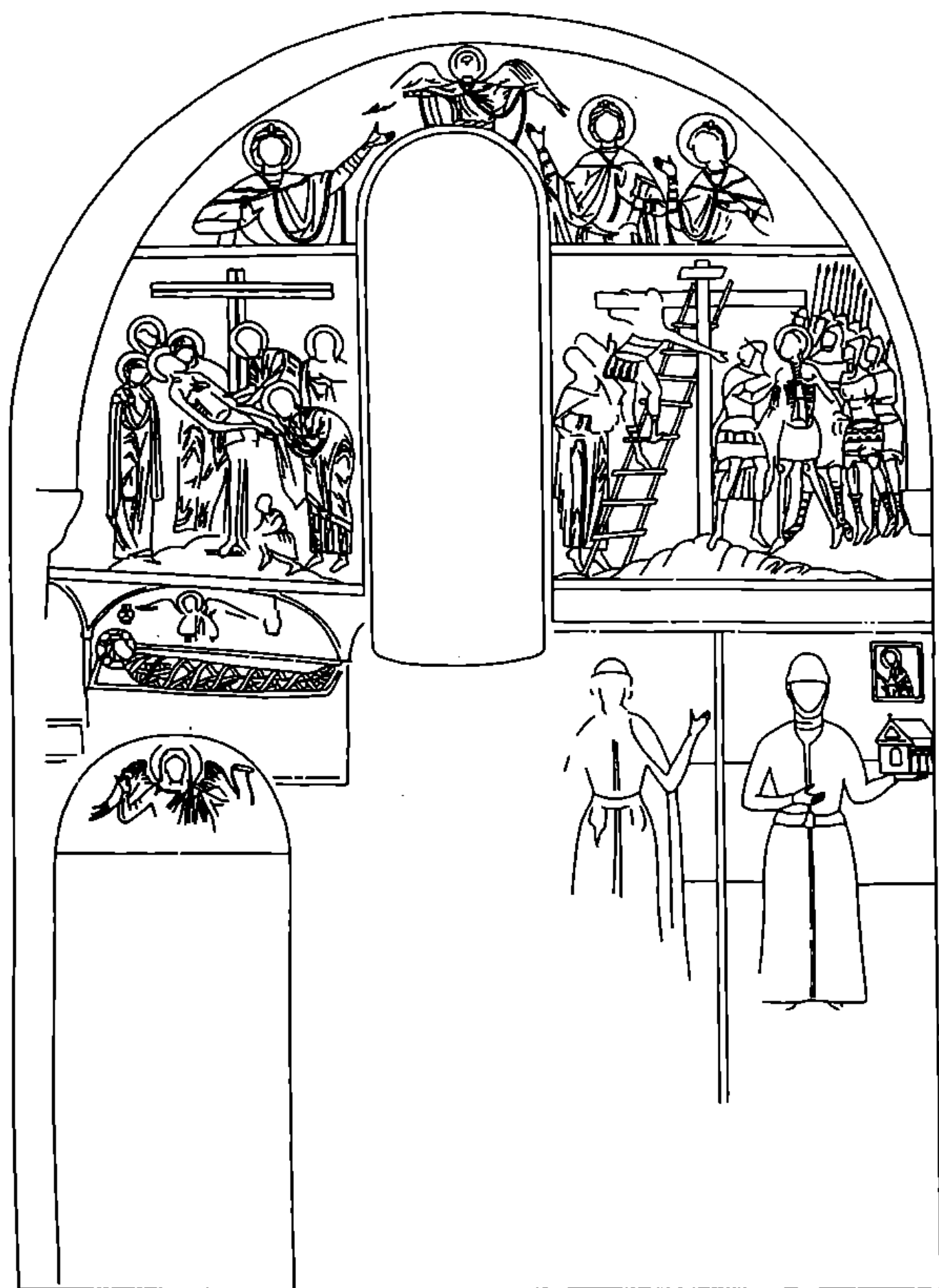
ნახ. 4. ხოძი. შუა ნაეი. დახვედრითი უბე. წრდილოეთი კედელი. სკემა



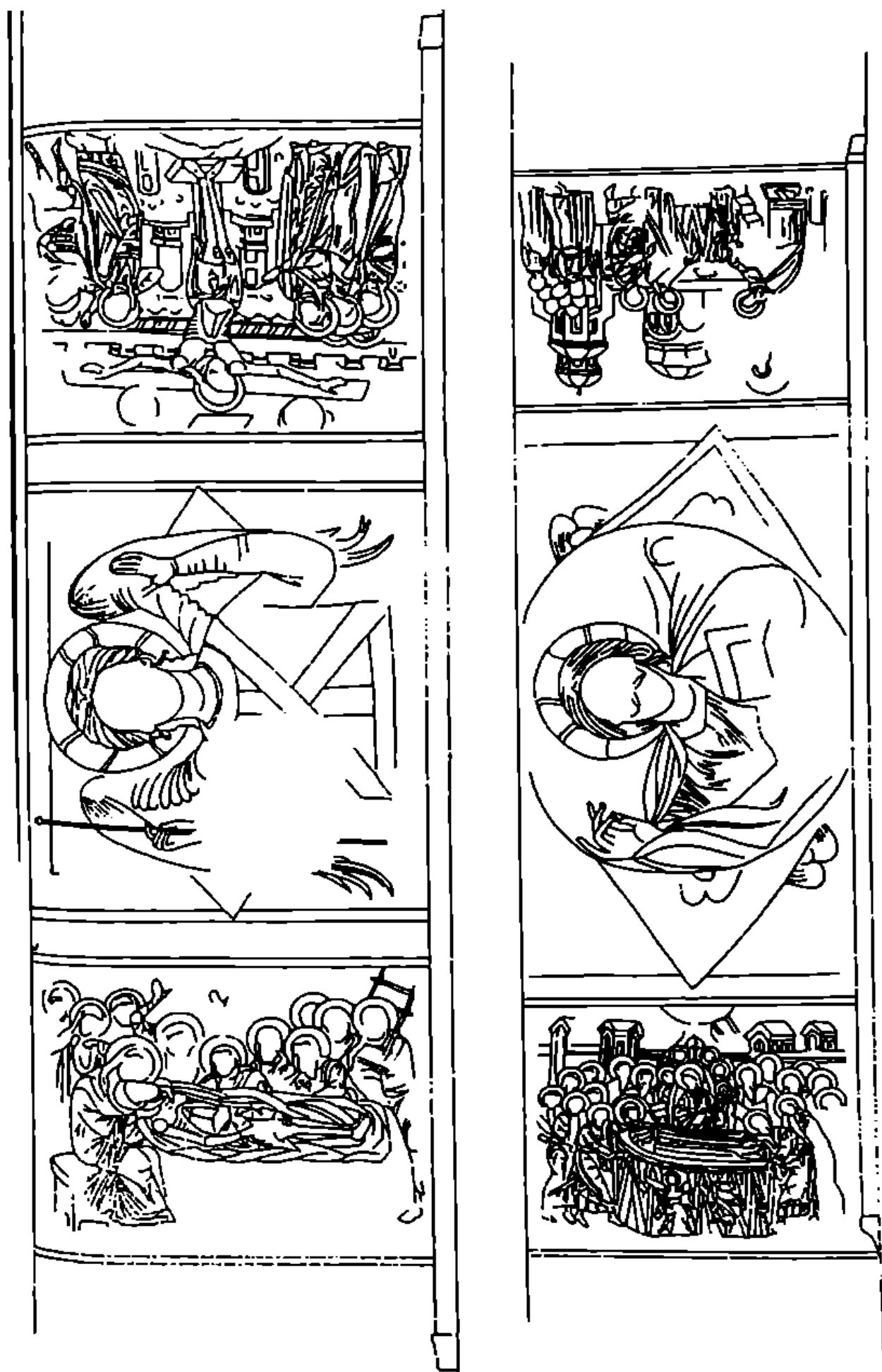
ნახ. 5. ხობი. შუა ნაეი. დასაეღუთი უბე. სამხრეთი კედელი. სქემა



ნახ. 6. ხოძო. სამხრეთი კედელი. სქემა

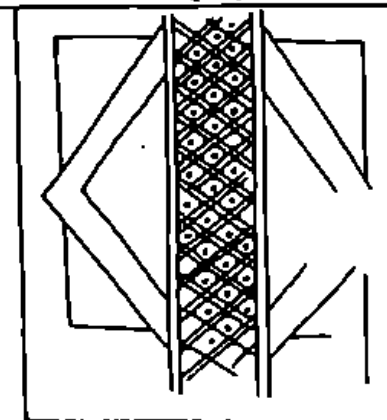
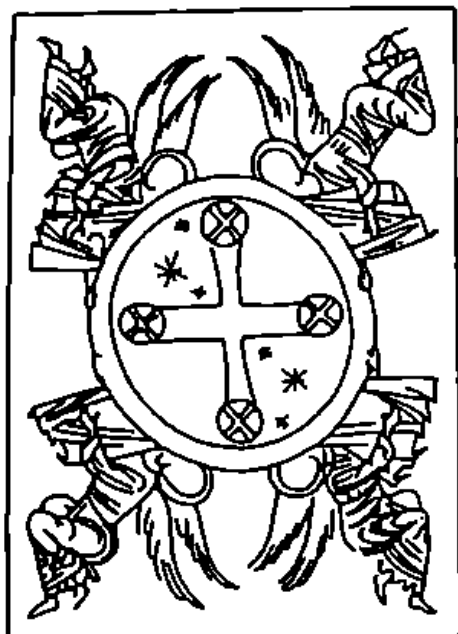


ნახ. 7. ხოზი. წრდილოეთი კედელი. სკემა



ნახ. 8. ხოზი. წრდილოეთი და სამხრეთი მკლავების კამარები. სკემა

ნახ. 9.
 ხიზი. ცენტრალური ნაეი.
 კამარის კეხი.
 სქემა

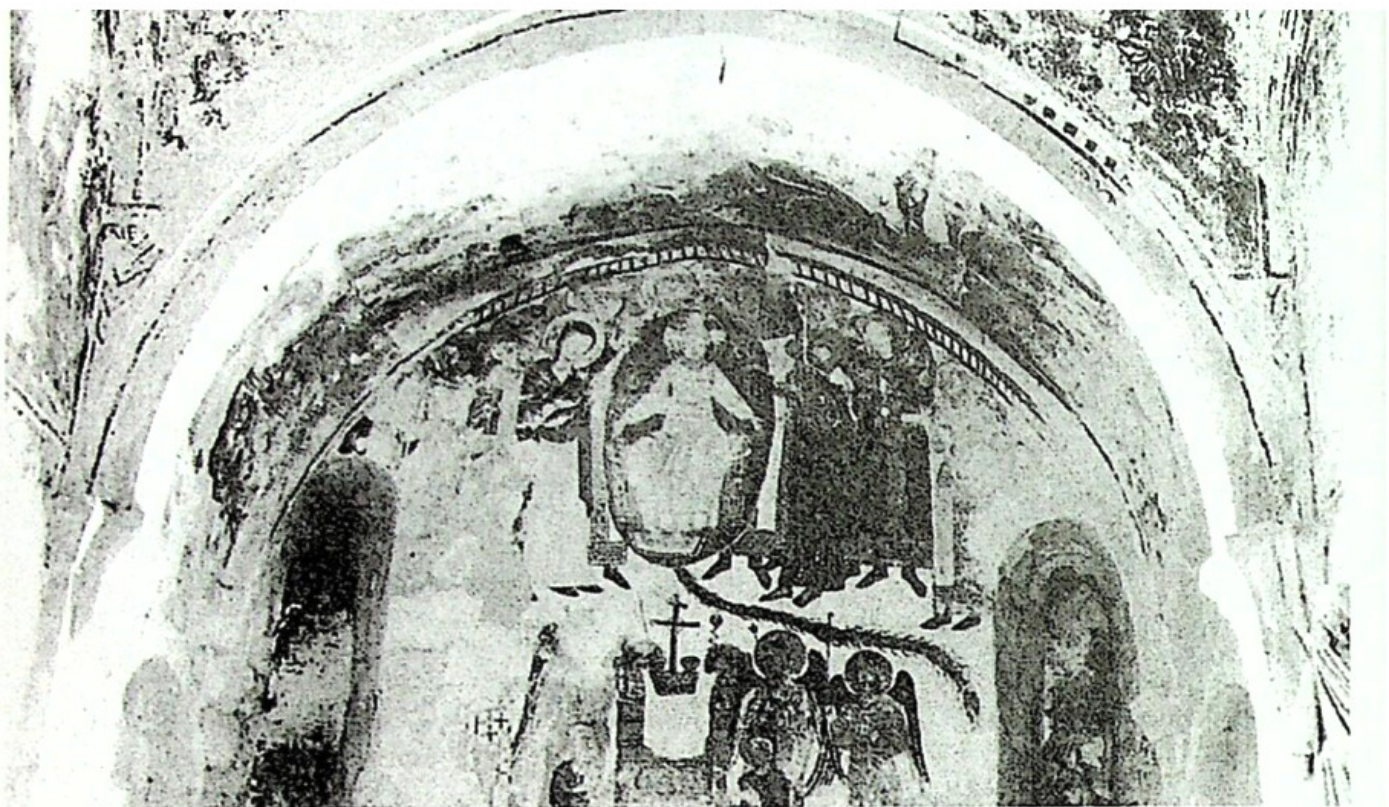




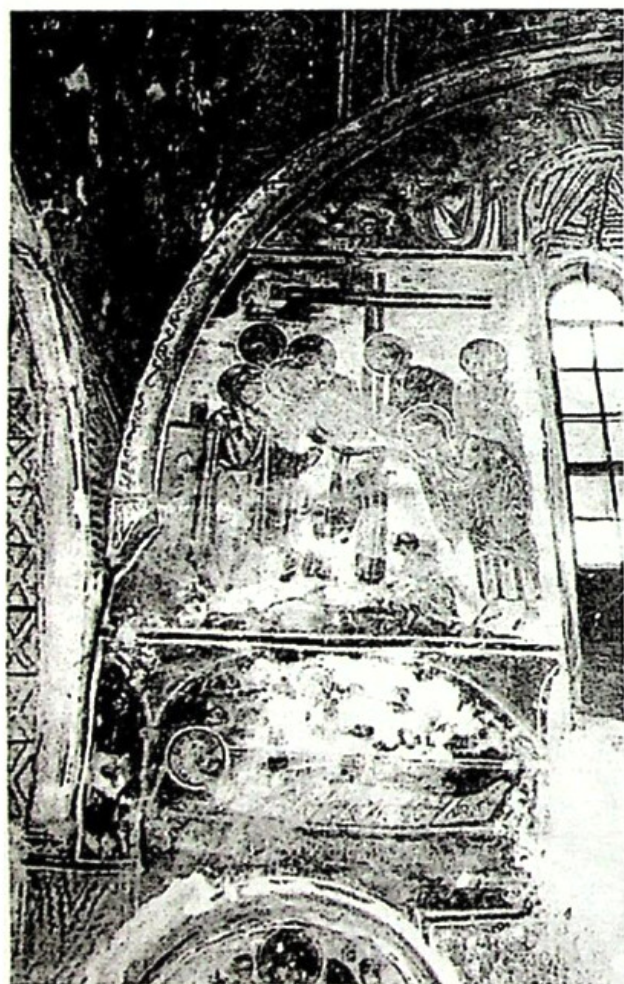
სურ. 1. ხობი. საკურთხეველის კონქი.



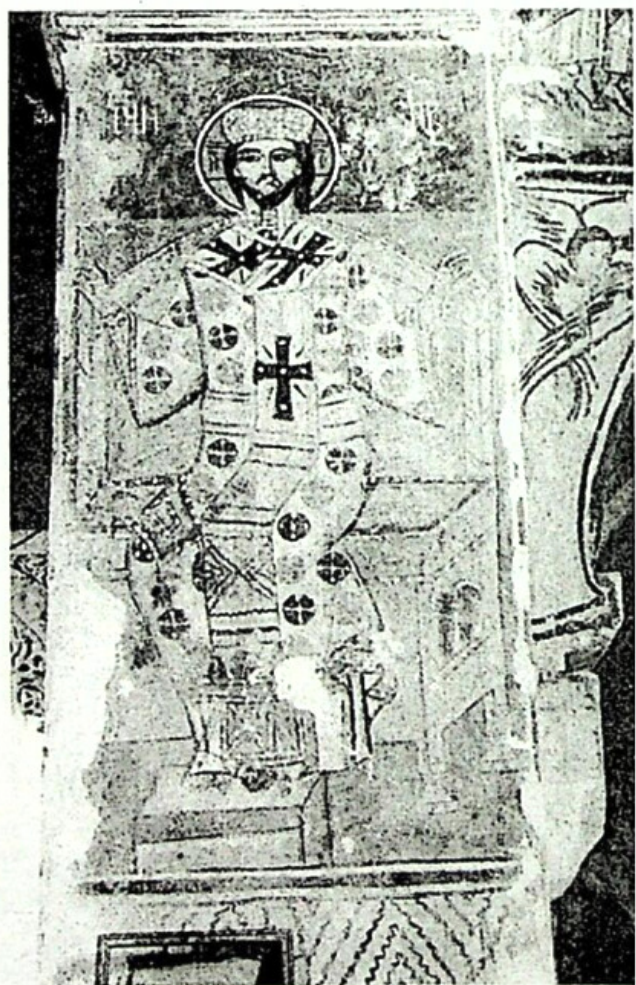
სურ. 2. ხობი. საკურთხეველი. ფრაგმენტი



სურ. 3. ხობი. განკითხვის დღე



სურ. 4. ხობი. გარდამოხსნა.
შეგრაგნა არმენაკსა წმიდასა



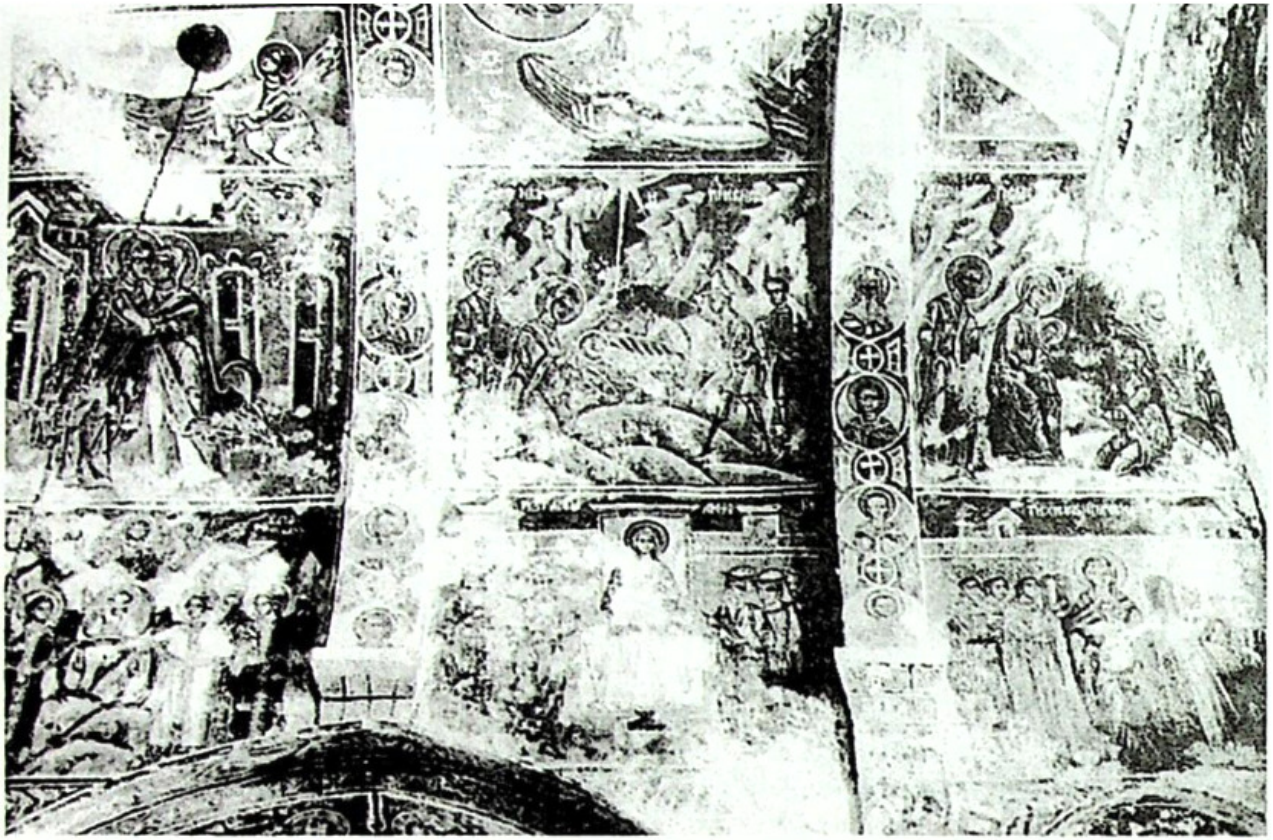
სურ. 5. ხობი. „იესო ქრისტე
მღვდელმთავარი დიდი“



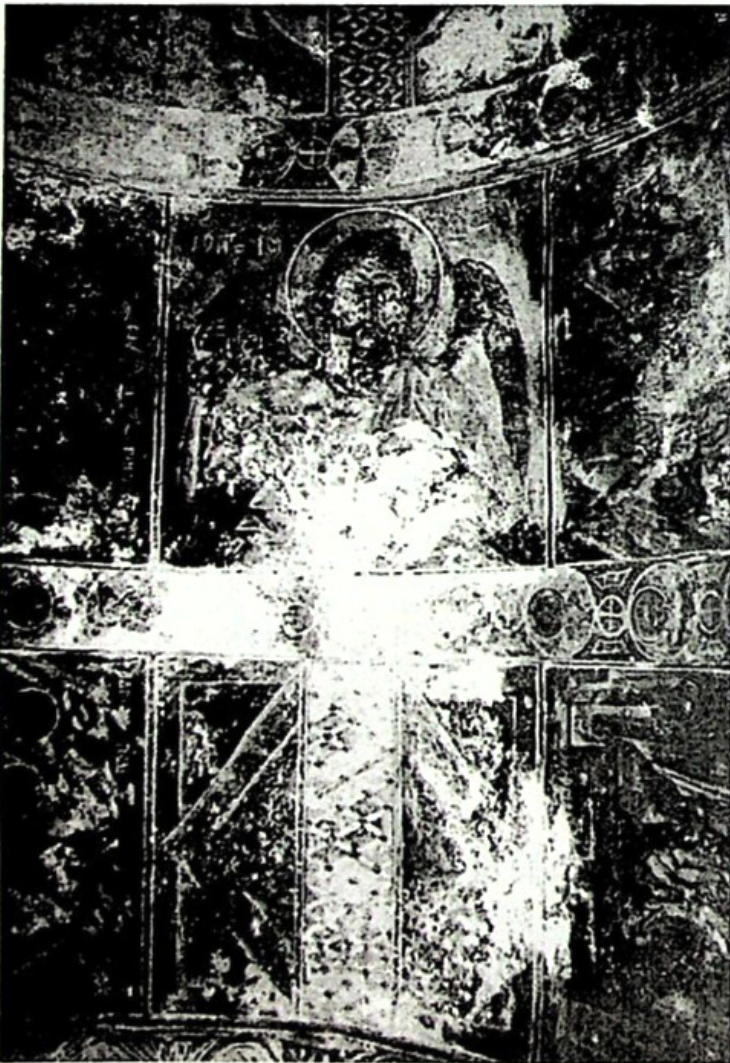
სურ. 6. ხობი. ხარება



სურ. 7. ხობი. ყვედრება იოსებისა



სურ. 8. ხობი. ღმრთისმშობლის დაუჯდომელი. ფრაგმენტი



სურ. 9. ხობი. წმ. იოანე
ნათლისმცემელი



სურ. 10. ხობი. ღმრთისმშობლის მიძინება



სურ. 11 ხობი. ქტიტორი.
გიორგი I დადიანი

ნიაბის ეკლესიის 1682 წლის რელიეფი

ნიაბის (კასპის რ-ნი) წმ. გიორგის სახელობის X საუკუნის დარბაზული ეკლესია 1682 წელს ნიკოლოზ მაღალაძის თაოსნობით იქნა აღდგენილი. ამას მოწმობს ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადზე შემონახული მხედრული წარწერაც¹: "აღამს აქეთ შეიდი ათასი ას ოთხმოცდა ათასა" აღუაშენე" მჟორედ" საყდარი" ესე ნიაბს წმიდის გიორგისა მე მაღალაძემ" მღუდელ მონა'სონმან ნიკოლოზს" შენდობა ბრძანეთ ჩემის სახლთ ხუცის პაპუასთეს" და დედის ელენესა" ქკს ტ"ო". (ტ"ო = 1682 წ.)².

ტაძრის განახლების დროს ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადის ზედა ნაწილში არასწორი სწორკუთხედის, ოქრასფერი ქვიშაქვის საშუალო ზომის³ რელიეფიანი ფილა ჩაიდგა (სურ. 1). როულია გადაჭრით ითქვას, რელიეფური გამოსახულება ნიკოლოზ მაღალაძემ ნიაბის ტაძრის გარეპირის გასამშვენებლად საგანგებოდ თუ დაუკვეთა; მისი პირუანდელი ადგილსამყოფელი იქნებ სხვაგანაცაა საძიებელი? თუმც, შესანიშნავია, რომ რელიეფური გამოსახულება სტილური თვალსაზრისით, უთუოდ, ტაძრის განახლების (XVII ს.) თანადროულია.

ნიაბის რელიეფი, ერთი შეხედვით, უჩვეულო სცენას ასახავს. კომპოზიციის თითქმის ცენტრში, მაღალიაში მოქცეული ქრისტეს მცირე ზომის ნახეარფიგურაა გამოკეუთილი, მაკურთხეველი მარჯვენითა და მარცხენა ხელით პერობილი სახარებით. ძალზე საყურადღებოა, რომ ქრისტეს მარაგანდში ჯვარი, რომელიც ორნამენტად აღიქმება, სრულებით სქემატურ – სტილიზებული სახით იქსნება: ერთმანეთზე ღენტიო რკალურად გადაბმული სამი კონცენტრიული წრიო. ქრისტეს გარშემო წრიულად ღაგდება სამი ოთხფეხა ცხოველის: ხარის, ჯიხისა და ღომის, ქრისტეს გამოსახულების ზომებთან შედარებით პროპორციულად ბევრად მოზრდილი ფიგურები. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, ვერტიკალურ არეს თითქმის სრულად აესებს მაღალდეროიანი, სტილიზებულ ფოთლებ და ელორტებ გამოსხმული ბუსქისებრი მცენარე, რომელიც, როგორც ჩანს, სიცოცხლის ხეს უნდა განასახიერებდეს (ხარი პირით მისკენ ისეა მიქცეული, თითქოს მის მოწიწენას აპირებდეს). დაბალი რელიეფით შესრულებული გამოსახულებები იმდროინდელი არაერთგვაროვანი სტილის ნიშნებს ატარებს. (ცხოველთა დაუნაწევრებული ფიგურები, გლუვად გადათლილი სიბრტყობრივი ზედაპირებითა და მკვეთრი, ხისტი აბრისებით, ტლანქად, პირობითად გამოელენილი წლიქებითა და ბრტყალებით, ძალზე მარტივი, სქემატური, გრაფიკულად ნაჭრილი კონტურებით მოხასუელი თვალებითა და ყურებით ისახება.) სახეითი ხერხების საკმაო პირობითობის მიუხედავად, ცხოველთა ფიგურები კომპოზიციაში თავისებური დინამიკის განცდას ბალებენ, რაც

¹ წარწერა წაკითხულია გიორგი გაგოშიძის მიერ.

² მდიდარი აზნაური პაპუა მაღალაძე კათალიკოსის სახლთუხუცესი იყო. ე. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ. 1974, გვ. 178

³ სიგრძე – 44 სმ., სიმაღლე – 45 სმ., რელიეფური გამოსახულება ფასადზე განთავსებულია ცოკოლიდან 132 სმ. –ის სიმაღლეზე. რელიეფიანი ფილის ზომებისა და გამოსახულების ფოტოსურათის მოწოდებისთვის უღრმეს მაღლობას მოუახსენებ გიორგი გაგოშიძეს.

თავად კომპოზიციის წყობა – განლაგებით (მედალიონში მოქცეული მაცხოვრის გარშემო არეზე წრიულად განთავსება, თავების, მსრბოლი ფეხების მიმართულება) და, აგრეთვე, სილუეტების თავისებურად დენადი, ერთმანეთის მოპასუხე, მკაფიო ხაზების რიტმით იქმნება. თუ ცხოველთა ფიგურების სილუეტის უმეტესი ნაწილი ხისტად, გრაფიკულ, მკვეთრ ხაზთა შემოწყურით ამოიჭრება და მხოლოდ აქა-იქ ძლივს თუ შევნიშნავთ კიდეებში გამოსახულების ფონის მიმართ ცერად, დაფერდებით კვეთის ნიშნებს, მედალიონში მოქცეული ქრისტეს ნახევარფიგურა, აგრეთვე მეტად განსოგადებული, დაბალი რელიეფით, მაგრამ შედარებით უფრო ამოზურცული ფორმებითა და კიდეებში მომრგვალებისკენ მეტი მიდრეკით გამოისახება. ამის თვალსაჩინო დამადასტურებელია მაცხოვრის ფართო მხრები, მკლავები, მაკურთხეველი მარჯვენის გრძელი თითები, სხეულზე სიბრტყით, მაგრამ ამოზურცულ შრელ დადებული სახარება და, მეტადრე, მაცხოვრის დაზიანებული, მაგრამ მაინც ნათლად სახილველი სახის საგანგებოდ გამოყვანილი ნაკეთები. დაბალი რელიეფით იკვეთება სტილიზებული ფოთლებიანი, ერთმანეთში მოქნილად ელორტებგადანასკეული სიცოცხლის ხეც. მისი ცერად კვეთით, ღრმად ამოღარული ფოთლების შედაპირები უმეტესად ბრტყელდება, სოგანაც რამდენადმე სირბილით იბურცება.

ნიაბის რელიეფთან სტილურად ძალზე მახლობელია იმავე დამკვეთის – ნიკოლოზის და მისი სახლიკაცის, პაპუა მადალაძეების მიერ, ნიაბის ეკლესიის აღდგენამდე რამდენიმე წლით ადრე, 1679 წელს აგებული კოშკის სამ გარე კედელზე მოთავსებულ სამ რელიეფთაგან ერთ-ერთი – ცხოველთა გამოსახულებებით (სურ. 2). კოშკის ერთ-ერთ (შესახველელის მოპირდაპირე) ფასადზე, არარეგულარული სწორკუთხედის მოხაზულობის ფილაზე, ნიაბის რელიეფის მსგავსად, მარჯვნიდან მარცხნივ მიმართული მოძრაობით გამოსახული, ფილაზე მჭიდროდ დატეული, დაბალი რელიეფით გამოკვეთილი სამი ცხოველია წარმოდგენილი – აქ სცენა უფრო დაძაბული ბრძოლის სახესაც იღებს. ნიაბისაგან განსხვავებით, მაცხოვრისა და სიცოცხლას ხის გამოსახულებებს აქ ვერ ვხვდებით. ფილის მარჯვენა, შედა მხარეს, ოღნაე დამრეცად, დიაგონალურად, თითქოს სრბოლის პოზაში მგელი გამოისახება; ქვემოთ მეტად უტრირებულად წავრძელებულ – გაზნეჭილი ტანით, მუცელზე გადმოტარებული და აბზეკილი, გრძელი კუდით, ირემს წინა თათებით ნაფრენილი ღომი, ხოლო ღომის წინ – უკანა თათებზე, ვერტიკალურად ჩამჯდარი ირემი. ცხოველთა ფიგურები, კელაე ნიაბის რელიეფის ნაირად, სწორად და გლუვად გადათლილი შედაპირებით, დაუნაწევრებელი ფორმებით, თანაბარი სიბრტყითი შედაპირებით, დაბალი რელიეფით ამოიჭრება. თეალები, კუდები, ყურები, ულვაში – გრავირებითა და შედაპირზე ღრმად ჩაკვეთილი ღარებით იქმნება. ფიგურათა ძალზე სუფთად, გრაფიკული ხაზის სისწორით ამოჭრილ სილუეტებში წამყვანი როლი კონტურის მკაფიოებასა და სიმკვეთრეს, ხაზის თავისებურ დენადობას ენიჭება. ფიგურათა განსოგადებულად, პირობითად, ხისტად კვეთილი სილუეტების კიდეები, მომრგვალებისკენ მიდრეკას არ ამჟღავნებს, აქ, უფრო მეტად, გაწელილ – გადრეკილი სხეულების მკვეთრი და მოძრავი ხაზია უპირატესი, ცხოველები თითქოს აპლიკაციისებრ არიან ამოჭრილი და ქვის შედაპირზე დაკრული.)

ნიაბის რელიეფური კომპოზიციის ანალოგი, თუნდაც რამდენადმე მსგავსი სცენა ქართული შუა საუკუნეების სახით ხელოვნებაში ჩვენთვის დღეისათვის უცნობია. ამ მხრივ გასათვალისწინებელი ჩანს გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურის პროგრამებისა და გამოსახულებათა იკონოგრაფიული თავისებურებაც: არაორდინარულობა, პოლისემანტიკური იდეით გაჯერებული იკონოგრაფიული მრავალქანობა⁴. ცხოველთა წრიულად განლაგებით შექმნილი, “მბრუნაე” კომპოზიციის ცენტრში მარადიულობის სიმბოლო – წრიულ მედალიონში მოქცეული

მაკურთხეველი მაცხოვრისა და მის გვერდით ბუნქისებრი მცენარის სახით სამოთხის წიაღის – სიცოცხლის ხის გამოხატვა, პირველ ყოვლისა სამყაროს შექმნის, ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში დამკვიდრებულ სცენას გვახსენებს. როგორც ცნობილია, ძველი აღთქმის “დაბადებაში” აღწერილია თუ როგორ შექმნა ღმერთმა შესაქმეს მეხუთე დღეს ცხოველთა სამყარო. საყურადღებოა, რომ ამავე ხანის ქართული ხელნაწერი წიგნის მინიატიურის ერთი თვალსაჩინო ნიმუშის – “ყანაეთის ეამგულანის” (1674 წ.)⁴ დასურათებაშიც, სწორედ ქართულ სახვით ხელოვნებაში ასე იშვიათად ასახული ბიბლიური სიუჟეტებიდან “შესაქმეს” რამდენიმე ეპიზოდს ეხედებით. თუმცა იქ სცენები, ნიაბის ლაკონიურ-სიმბოლური ხასიათის კომპოზიციისგან განსხვავებით, ბევრად ნარატიულია და ძველი აღთქმის “დაბადების” თავის რამდენიმე ეპიზოდს ერცლად “მოგვითხრობს”. გ. ელენტი “ეამგულანის” მინიატიურაში “სამყაროს შექმნის” ციკლის წარმოსენას ამ ხანაში სახვითი ხელოვნების დასაუფლებლო პერიოდის ნიმუშების გაერცელებას უკავშირებს. მისი აზრით, დასაუფლო ევროპის ხელოვნების ასეთი ცხოველი ინტერესი ბიბლიური სიუჟეტების ნარატიული ასახვისადმი, ევროპისათვის დამახასიათებელი სამყაროს რეალისტური აღქმითაც შეიძლება აიხსნას. “ბიზანტიამ საერთოდ უარყო ძველი აღთქმის ის ეპიზოდები, სადაც ასახულია შექმნის მომენტი – იდეა პირველ ნასახვისა, და ამოსაყვალ წერტილად დაიტოვა “შეკოდების” სცენა, რადგან აქედან იწყება დასჯისა და მონანიების იდეა”⁵. მართლაც, აღმოსაუფლო ქრისტიანული ხელოვნებისაგან განსხვავებით, მათ შორის ქართულისაც, ძველი აღთქმის სიუჟეტებმა (სადაც სწორედ შესაქმეს ეპიზოდებს დიდი ადგილი ეთმობათ) მეტი გაერცელება იმთავითვე დასაუფლო ევროპის ხელოვნებაში კიოვა (მაგ., სანტა მარია მაჯორე – IV ს., სანტ ანჯელო ინ ფორმის – XI ს., პალერმოს პალატინას კაპელა – XII ს., მონრეალე – XII ს., სიენა XIII ს. და სხვ.). ხოლო ამ ეპოქაში საქართველოში დასაუფლო ევროპის გაუფლების შემოქმედა კი, საფიქრებელია, ხელოვნების ნიმუშების გაერცელებასთან ერთად, შესაძლოა მსოფლმხედველობრივ ცვლილებებაც (რეალიზმის თავისებური ნიშნების შემოჭრა, სადაც სოფლიურის მნიშვნელოვანებაა ხაზგასმული)⁶ აირეკლავდეს. და მაინც, რთულია აიხსნას ამ ხანის ქართულ სახვით ხელოვნებაში ნიაბის ეკლესიის რელიეფის “შესაქმეს” სცენის “განენა” მხოლოდ დასაუფლო ევროპასთან მიმართებით. როგორც სემოთ აღინიშნა, თანადროულ, გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურაში ისეთი სცენები და სიუჟეტები “ამოტიეტივდება”, რომელნიც ან მიეწეებული იყო (მაცხოვრისა და მთაყარანგელოზთა გამოსახულებების მედალიონებში მოქცევა, სიცოცხლის ხეები, “მიჯაჭვული” ღომები) ან საერთოდ არ ყოფილა გაერცელებული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში (ფეხმორთხმული ღმრთისმშობელი, უჯეროშარაყანდიანი მაცხოვარი, ქრისტეს “განედლებული” სახით წარმოდგენა). იმედროულად, ეს კომპოზიციები თავისებურ, ახლებურ, ქართულ ხელოვნებაში ორიგინალურ იკონოგრაფიულ რედაქციებსა და საფასადო სკულპტურისათვის უცნაბ კომპოზიციებსა

⁴ ე. კვატაძე, გვიანი შუა საუკუნეების ეკლესიათა საფასადო სკულპტურა (ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, კინციხის “გიგოს საყდრის” ტაძართა რელიეფები) (ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია), თბ., 2005

⁵ გ. ელენტი, “ყანაეთის ეამგულანის” პირველი ოსტატი. საქ. მეცნ. აკადემიის მაცნე (ისტ. არქ. ეთნ. ხელოვ. სერია), 1975, №2, გვ. 139-148.

⁶ იქვე, გვ. 147.

⁷ უნდა შევნიშნოთ, რომ დასაუფლო ევროპის ხელოვნების ჩამდგომლ გაუფლებს ქართულ ხელოვნებაში უფრო მოგვიანებით – XVIII-XIX სს. –ში – შეიძლება თვალი გაუფენოს. იხ. მ. ჯანჯალია, წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში (დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, ხელნაწერი), თბ., 1994წ.

თუ მოტივებს გეთაყვა სობის (ანანურის, საგარეჯოსა და "გიგოს საყდრის" ტიპიანის რელიეფების უფლის დიდების ორიგინალური კომპოზიცია, კუდებით გადაჭლობილი გველეშაპების დამარგუნეული ვეება ჯერები, ეაზის სახით გადმოცემული სიცოცხლის ხეებს მიბმული მთაყვარანგელოზთა ფიგურები, წმ. ნიკოლოზის იკონური საფასადო რელიეფი: ამასთანავე – გვიანი შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი იკონოგრაფია – გვირგვინოსანი ღმრთისმშობელი და ქრისტე, რაშიაც აისახა დასავლური ხელოვნების გავლენა).

საგულისხმო კითხვებს აღძრავს ნიაბის რელიეფზე ქრისტეს შარავანდში ჯერის სრულიად უჩვეულოდ დეკორატიულ – სტილიზებული სახით გამოსახედაც, რაც სოგჯერ ქრისტეს იდენტიფიცირების საკითხსაც კი საეჭვოს ხდის¹. ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა თანადროული საფასადო სკულპტურის (ასევე ჭედური ხელოვნებისა და კედლის მხატვრობის) რამდენიმე ნიმუშის მოხმობა: ანანურის (1689 წ.) (სურ. 3), საგარეჯოს პეტრე-პავლესა (1712 წ.) (სურ. 4) და ყინციის "გიგოს საყდრის" (XVII ს.) (სურ. 5) ტიპიანთა ქრისტეს დიდების კომპოზიციაში, სადაც, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, ქრისტეს გამოსახულებათა სწორედ მედალიონში (კლიპუს) მოთავსება, მაცხოვარი უჯვრო შარავანდითა და, ამავე დროს, (საგარეჯოს "პეტრე-პავლესში") მასში ჩაწერილი დეკორატიული წრეებით "დიდებით" გამოსახება. სხვა მაგალითთაგან აღსანიშნავია ბოდორნის მაცხოვრის ჭედური ხატი ღმრთისმშობელი ერმით (XVI ს.); კლდისუბნის XVI საუკუნის წილელი ღმრთისმშობლის ხატი; ცაიშის XVII საუკუნის ჭედური ხატი ღმრთისმშობელი ერმით; ხობის 1676 წლის ჭედური ხატი, გელათის მთავარი ტაძრის ნრდილო-აღმოსავლეთი ეგეტერის XVII საუკუნის საკმარისად კარგად შემორჩენილ მხატვრობაში – მეყისა და დედოფლის კურთხევის სცენა; ნაყურადღემის 1660-70-იანი წლების, ასევე კარგად შემორჩენილი კედლის მხატვრობა და სხვ.

ნიშანდობლივია, რომ გვიანი შუა საუკუნეების სახით ხელოვნებაში (კედლის მხატვრობაში, ხატწერაში, ლითონმკანდაკებლობაში) ქრისტეს შარავანდის გამოსახვისას უმეტესად გავრცელებულია მასში ჯერის ძალზე მკრთალად გაელეხული გრაფიკული ხაზებით გადმოცემა, რომელიც 'სოგჯერ პირველი შეხედვისას შეუმჩნეველიც კი რჩება: გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობასა და ჭედურ ხელოვნებაში, აგრეთვე, მეტად გახშირებულია ქრისტეს შარავანდში, "არსის" ("რომელი არს") აღმნიშვნელი ბერძნული ასოების: – ჯერის დამაბოლოებულ არეებსე განთავსება, ხშირად, საკუთრივ ჯერის მკლავების აღნიშვნის გარეშეც. საგულისხმოა ისიც, რომ ამ ხანის ჭედურ ნიმუშებზე ქრისტეს შარავანდი თითქმის სრულად იესება მასზე მიმობნეული ძვირფასი თვლებითა და ამოჭედილი მკვარეული ორნამენტით, წერილად გაელეხული ჯერის მკლავების ხაზები თუ "არსის" გამომხატველი გრაფიკები კი, (იმ შემთხვევებში, თუ იგი გამოსახება) ფერად-ფერად ქებებსა და ნუქერამის ხეია-ხლარათებში "იკარგება" კიდევც. სახით ხელოვნებაში მაცხოვრის უჯვრო შარავანდით გამოსახვას, უთუოდ, თავისი შინაარსისმიერი, საღმრთისმეტყველო საფუძველი ექნებოდა, რომელზედაც წყნათვის ამჟამად მსჯელობა მეტად ძნელია. საცნაურია, რომ წყნათვის ცნობილ ნიმუშთა უმეტესობა უჯვრო შარავანდით გამოსახულ მაცხოვარს წარმოაჩენს ან ემანუელის და პირი ღმრთისას სახით ან ფერისცვალებისა თუ ფერადოვან (ერთდროულად წრიულ და რომბისებრ) ნათებაში. ამ თვალსაზრისით, თავად კომპოზიციის შინაარსი, მისი თეოფანიური არსი ხდება ყურადსადები და საგულისხმო. ანანურის, საგარეჯოსა

¹ რ. შპერლინგი მას არ განიხილავს როგორც ქრისტეს გამოსახულებას – რ. შპერლინგი, XVII საუკუნის დეკორატიული შემოქმედების ნიმუში – გიგოს საყდარი სოფ. ყინციისში. საქ. სსრ. მეც. აკადემიის მოამბე, ტ. X, №9, 1949, გვ. 577-58.

და “გიგოს საედრის” ეკლესიათა ტიპის სასოფლის წაღში, მარადიულობის სიმბოლო – წრეში, წარმოსწერილი უფლის დიდების კომპოზიცია უკვე ეპის – დაუსაბამო უფლის მარადიულ სეფიკებს, მკუფებს მთარსებს, უფლისა, რომელიც არის შესაქმნელი ღმრთის («მოხილი უწინარეს ყოველთა საუკუნეთა, ნათელი ნათლისაგან», მრწამსი). მსხველი განკაცებული ძისა და (მეორედ დიდებით მოვლინებისას) მსაჯული უფლის კრებითი სახე. მეტად საგულისხმოა, აგრეთვე, როგორც ზემოთ ითქვა, ამ ეპისაში, ქრისტეს შარაუანდში ბერძნული ასოებით «რომელი არის» აღნიშვნის განსაკუთრებულად გაერცელება. იგი ხომ მოსესთვის ცეცხლის სახედ განცხადებული უფლის სახელია: “მე ვარ რომელი ვარ” (გამოსე. 3,11; შეად. იოვანე 8,58 – “პირველ აბრაამის ყოფადმდე მე ვარ”; იოვანე 13,19 – “ვიდრე ყოფადმდე . მე ვარ”) ანუ ის უფლის განცხადების გამოვლინებაა. წვენს ძეგლებში, მართალია, ქრისტეს შარაუანდში წარწერა არ არის დატანილი (გამოსახვის მეტად პირობითი ხერხების ფარგლებში, ეს, აღბათ, კანონსომიერიც არის). მაგრამ ეპისისმიერი ტენდენცია თავისთავად გასათვალისწინებელია. ძალზე არსებითი კი, ეფიქრობთ, “გიგოს საედრის” ტიპის კომპოზიციაში თავად მაცხოვრის ფიგურის პირდაპირ განედლებული სახით (ერთგვარი ჯვარიით) გადმოცემაა, რაც, მოუხედავად უჯერო შარაუანდისა, ფიგურის მაცხოვრად გაიგივების მიმართ დაეცეების საფუძველს გამორიცხავს, ეინაიდან სხეულის განედლებული, აყეაეებული რტოებით გამოხახვა – უდაოდ, სიცოცხლის ხედ გაასრებული მაცხოვრის სახებაა.

ეფიქრობთ, ნიაბის რელიეფური კომპოზიცია საესებით შესაბამება ეპისის რთულ და მრავალგვაროვან სტილურ და იკონოგრაფიულ სპეციფიკას, სადაც შესაძლებლად იხილება ამ სცენის “შესაქმეს” ეპისოდის გამოხახულებად მინევა.

Resume

Catherine Kvachatzadze

Stone Relief of 1682 from the Niabi Church

10th c. aisles vaulted church of St. George in Niabi (Kaspi district, eastern Georgia) was renewed in 1682 by the initiative of Nicholas Magaladze. During the renovation, a relief plaque was embodied in the north façade of the church.

Niabi relief seems to represent quite an unusual scene – almost in the centre, a small half-figure of Christ blessing with His right hand and holding the Gospel in His left hand, is inscribed in a medallion. Three animals: an ox, a mouflon and a lion are carved circularly around Christ. In the right part of the composition, a bush-like plant with stylised leaves and branches is depicted.

Neither an analogy of the Niabi relief composition, nor a more or less similar scene is known in the medieval Georgian fine arts at present. Depiction of the Blessing Saviour inscribed in a circular medallion

* ე. კვაჭატაძე, გვიანი შუა საუკუნეების ეკლესიათა . . . , გვ. 91-94.

– symbolising eternity – in the centre of a “rotating” composition formed by the circular arrangement of the animals, as well as the bush-like plant, indicative of the Paradise – the Tree of Life – next to the Saviour, is first and foremost, reminiscent of the Creation of the World – a scene widespread in the Christian fine arts. It is noteworthy that from the Biblical subjects, so rarely depicted in the Georgian fine arts, several episodes of the Genesis are selected and included in the illumination of the Late Medieval liturgical codex – Kanchaeti Zhamgulani (1674). Interesting questions are arisen by unusually decorative and stylised treatment of the cross on the nimbus of Christ in Niabi relief.

Niabi relief composition fully corresponds to the complicated and diverse stylistic and iconographic peculiarities of the epoch, within which it might be interpreted as an image of the Genesis episode.



სურ. 1. ნიაბი. ჩრდილოეთი ფასადი. 1682 წლის რელიეფი. 2003 წ.



სურ. 2. მაღალაანთ კოშკი. რელიეფი. 2002 წ.



სურ. 3. ანანური. ჩრდილოეთი კარის ტიმპანი



სურ. 4. საგარეჯო, პეტრე-პავლე. სამხრეთი კარის ტიმპანი



სურ. 5. ყინცვისის „გიგოს საყდარი“. დასაუღლეთი კარის ტიმპანი

წმ. დავით გარეჯელის ღაერის ე.წ. „აღლექსანდრეს კოშკის“ ღათარიღებისათვის

დავით-გარეჯის მრავალმთის საეანეთა, მათი ისტორიის, ნაგობობებისა თუ მოხატულობათა შესახებ სადღეისოდ ბევრი რამაა ცნობილი. მათზე არაერთ მეცნიერს უმსჯელია, რომელთა დასკვნები მყარ საფუძველს უქმნის მომავალ მკვლევართ. ამასთან, რჩება ისეთი საკითხებიც, რომელნიც კელაე გამოსარკვევია და რომელთა გამო ჯერ კერ შემუშავებულია ერთიანი აზრი. სხევბთან ერთად აქამდე საკამათო წმ. დავით გარეჯელის ღაერის ე.წ. „აღლექსანდრეს კოშკის“ აგების თარიღიცაა.

„აღლექსანდრეს კოშკი“ (სურ. 1) მდებარეობს ღაერის ზედა ესოში და იგი შიგნითა შემოღობვის სამხრეთ კუთხეს ასრულებს. ესაა „სუფთა“ სათავედაცუო ფუნქციებისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი ნაგებობა და საცხოვრებელი სახლის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს. გარედან ეს ქვითკირით ნაშენი ცილისდრული მასაა (სურ. 2), ყოველგვარი მორთულობის გარეშე. სხედასხვა ზომისა და ფორმის ქვები ღოგიკურ სურათს არ წარმოქმნის, ხოლო ფასადის ერთადერთი სამკაცელი მორიზონტალურად დაღებული აგურის რიგია (თითო-თითო ხართველზე). დეკორის ფუნქცია ეკისრება აგრეთვე სახურავის ქვეშ განლაგებულ ფლეითილი ქვის ხარტყელს – სხედასხვა ზომის ქვები ერთმანეთის გვერდით ვერტიკალურადაა ნაღაგებული და გარს ეკლება კოშკის ზედა ნაწილს. ხეროთმომღერის მიერ მიგნებული დეკორის ეს მარტივი ხერხი ზუსტ აქცენტებს სეამს ფასადზე. ინტერიერის ნუქურთმები, ფერწერა, ასევე მეორე სართულის საკმაოდ რთული კამარა, ისეთი გულმოდგინებითა და გულდაღებითაა შესრულებული, რომ აშკარაა, კოშკი მშეიდობიანობის დროს აუგიათ. ომიანობისა და საყოველთაო გაჭირვების პერიოდში მშენებლობის ხარისხი საგრძნობლად დაბალი იქნებოდა.

შიგნიდან კოშკი ორ სართულადაა გაყოფილი. ქვედა სართული (სურ. 3-4) ათგვერდაა, არათანაბარი წახნაგებით. ერთ-ერთ წახნაგში კარია გაჭრილი, მის მოპირდაპირედ კი ბუხარია. მრედთარავის პროფილის მქონე შეურილი სარტყელი, რომელიც გარს უელის მოელს ოთახს, წახნაგებს ორ რეგისტრად ყოფს. ქვედა რეგისტრზე ყოველ მათგანში სწორკუთხა სიგანეში გაშლილი ნიშაა. მათგან ოთხში კი თითო-თითო სარკმელია – საკმაოდ ღრმა და განიერი წირთხლებით. ზემო რეგისტრის ისრულთაღიანი ნიშები მაღალია, ოთხკუთხა ნარჩოში ჩასმული. პროპორციათა ასეთი შეფარდების გამო ზემო რეგისტრი ქვედაზე უფრო მაღალი ჩანს, თუმცა სინამდვილეში ორივე ერთი სიმაღლისაა. ამეამად ქვედა ნაწილი, ბუხრის ჩათვლით, მთლიანად უხეშადაა შელესილი, რაც, როგორც ჩანს, გვიანი ნარევა უნდა იყოს. თავიდან კი კარ-სარკმლებისგან თავისუფალი ზედაპირები, ეტეობა მოხატული იყო, ზედა რეგისტრში გეომეტრიული სახეებით, ქვეით კი ტაღლისებრი მოტივებით, მაგრამ ახლა აქ თითქმის აღარაფერია შემორჩენილი. ჭერი ბრტყელია, ფიცრული.

მეორე სართულზე ასედა გარედან მიშენებული ქვითკირის კიბით შეიძლება. პირველი სართულისგან განსხეაეებით, მეორე სართული რეაწახნაგაა (სურ. 5-7).

რადგან ეს მთავარი „სამეფო“ ოთახი იყო, აქ დეკორატიულობის ხარისხი უფრო მაღალია. პირველი სართულის ანალოგიურად, აქაც ორნამენტულად მდიდრულად მორთული ბუხარი და კარი ერთმანეთის პირისპირაა განლაგებული. ისევე როგორც პირველი, მეორე სართულიც მრუდთარგის მეშვეობით ორ რეგისტრად იყოფა. ქვედა რიგის ექვს სწორკუთხა ნიშაში სარკმლებია. დამატებულია კიდევ დიდი სარკმელი შესასვლელი კარის თავზე. კამარა, რომელსაც დეკორატიული მნიშვნელობა ენიჭება, რთულია, მობათქაშებული აგურის წყობით გამოყვანილი. ჰერის ნაწილი და ქვედა პანო მოხატულია ტაღლოვანი სახეებით, ხოლო ნაწილი კამარისა დამუშავებულია რელიეფური ბათქაშით. ზედა რეგისტრის ნიშები მოხატული ყოფილა. მხატვრობა საეკლესიო ხასიათისა იყო და მისი ნაწილი დღემდე შემორჩენილი. როგორც შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, აღმოსავლეთ ნიშაში ეედრება ყოფილა. ჯერ კიდევ მის დროს არსებობდა ტახტზე მჯდომი მაცხოვარი და აქეთ-იქით მდგომარე ღრმთისმშობლისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტერაფები. დანარჩენ ექვს ნიშაში გამოსახულია ფრონტალურად მდგომი ორ-ორი მოციქული. ფიგურები ქვედაზე უკეთ (თითქმის მთლიანად) შემონახულია კარის მოპირდაპირედ, ბუხრის თავზე არსებულ ნიშაში. დანარჩენი გამოსახულებები კი საგრძნობლად დაზიანებულია (მხოლოდ კაბის ნაწილი და ფეხები მონახს) ან საერთოდ აღარ არსებობს. ფერადოვნება აგებულია მუქი ყავისფერი, ღურჯი, მონაცრისფრო, მოყვითალო ტონების დაპირისპირებითა და მონაცვლეობით. წერის მანერა რამდენაღმე მშრალია, ტეხილი და სტილიზებული. ფიგურათა პროპორციები საერთო ჯამში დაცულია¹.

გიორგი ნუბინაშვილი ამ კოშკს 1605 წელს გარდაცვლილ კახეთის მეფე ალექსანდრე II აღმშენებლობად მიიჩნევს. ასეა ტრადიციულადაც – ასე წერენ XIX საუკუნის ავტორები: კერძოდ, ა. მურავიოვი და ამ აზრისაა ქრისტესია გარეჯელის ცხოვრების აღმწერელი, რომელსაც ნათქვამი აქვს: „აღაშენა კოშკნი და ზღუდენი მონასტრისანი, რომელნიცა ეიდრე აქამოდჲ უწოდებდნენ ალექსანდრე მეფის კოშკად და აქენდა სენაკად თავისად. შეამკო მხატვრობითა და ხრახნილურით ოქროს ცურვილებით“-ო.

გ. ნუბინაშვილს მიაჩნია, რომ კოშკი XVII საუკუნის პირველი ნახევრისაა და მისი მორთულობის თუ მხატვრობის საერთო ხასიათით ანდა მოტივებით ამ კოშკს ისავე ეპოქის სპარსული ხასიათების რიგში აყენებს. შესადარებლად მას დასახელებული აქვს შაჰ-აბას I-ის ხასიათე აშრაფში (1612წ.), ისფაჰანის ნეთელ-ხითუნი (1694-1752წ.წ.) და მადერ-ი-შაჰის მედრესე (1710წ.)². თუმცა იგი ექვს მაინც გამოთქვამს – ამგვარი გაფორმება XVII საუკუნის დამდეგისათვის ცოტათი ნაადრევია³.

ე. ბერიძეს აფიქრებს მისი სიმრგვალეც. მეცნიერის მოხაზრებით, წრიული გეგმის მქონე კოშკები ჩვეულებრივ XVIII საუკუნეს მიეკუთვნება, თუმცა წერილობით წყაროებში ოვალური კოშკები უკვე XVI საუკუნიდან არის ნახსენები⁴. ე. ბერიძისეული შეხედულებისკენ იხრება ღ. რჩეულიშვილიც. იგი „წმინდა ღაგითის“ ღაერის კოშკის შესახებ წერს: „თუთი ფორმა (მრგვალი) არაა ტიპური XVI-XVII საუკუნეებისათვის, ორნამენტიც ძალიან ნაადრევია – ამ უკანასკნელს თუთი გ. ნუბინაშვილიც აღნიშნავს. ეფიქრობ, წმ. ღაგითის ღაერის კოშკი უახლოვდება

¹ Г.Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб. 1948, გვ. 89.

² Г.Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 89.

³ Г.Н. Чубинашвили, დასახელებული ნაშრ. გვ. 90. „Казалось бы, что такая отделка для первых годов XVII в. в Грузии немного рановата, но мы так мало знаем еще относительно этой эпохи, и так много уже моментов прогрессивности в искусстве отмечали на протяжении истории Гареджи, что этот факт можно пока условно (!) принять“.

⁴ ე.ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ხეროთმომედერება, ტ. I, თბ., 1983, გვ. 219.

XVIII-XIX საუკუნეების მრგვალი კომპეების გვიანა ჯგუფს. დაეთ გარეჯზე წიგნის 90-ე გვერდის მეოთხე შენიშვნაში კომპი ანტონ კათალიკოსისა და სულხან საბა ორბელიანისეულად არის მინიშნული, რაც სწორი უნდა იყოს. მოყვანილი ქორონიკონი 1779 წელი, ალბათ აშენების წელია და შემთხვევით არ უნდა იყოს ეს თარიღი მოყვანილი – ეფიქრობ, იგი უფრო შეეფერება ღაერის კომპის.

საგულისხმოა, რომ ანტონ I კათალიკოსი ანდა სულხან საბა ორბელიანი თავიანთ საცხოვრებელ სენაკს მრგვალი კომპის სახით აშენებდნენ. ეს მაგალითი, კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს, რომ კომპს საცხოვრებელი სახლის დანიშნულება ჰქონია³.

რასაკვირველია, „ალექსანდრეს კომპში“ იგრძნობა ირანული გავლენა, თუმცა ეფიქრობ, მას ისლამური არქიტექტურის სრულ ანალოგიად ვერ მივიჩნიეთ.

პირველყოელისა. უნდა ვნახოთ, უკაფია თუ არა ამ ნაგებობას ღოგიკური ადგილი ქართულ არქიტექტურის ისტორიაში.

ე. ბერიძე საცხოვრებელ შენობებს სამ ჯგუფად ყოფს. ესაა: 1) მეფეთა და ფეოდალთა სასახლეები; 2) სამოქალაქო საცხოვრებელი სახლები; 3) გლეხის საცხოვრებელი სახლები. ამ საცხოვრებელი სახლების კომპოზიციური აგების ძირითადად ორი მკვეთრად დაპირისპირებული ხერხი არსებობს: „მორიზონტალური“ – როცა ხართული ერთ დონეზეა განლაგებული, რამდენიმე თუ ბევრი ოთახისგან შედგება; „ვერტიკალური“ – როცა საცხოვრებელს კომპისებრი სახე აქვს.

წმ. დავითის ღაერის კომპი, ცხადია, უკანასკნელი ტიპისაა. ხშირად ეს ორი ხერხი ერთსადაიმათე შენობაშია შეთავსებული, რაც ღილად ამდიდრებს კომპოზიციურ შესაძლებლობებს. მაგრამ არსებობს უკომპო სასახლეებიც და ცალკე მღვდომი კომპებიც. აღსანიშნავია ისიც, რომ საქართველოს ბარის კომპისებრი საცხოვრებელი მაღალი ფენის წარმომადგენელთა კუთვნილებას შეადგენს, მათა საქართველოში კი მხოლოდ ერთი რომელიმე სოციალური ფენის ნიშანი არ არის. მეცნიერული კვლევისა და დაკვირვების საფუძველზე დადგინდა კომპებისათვის ძირითადი მახასიათებელი თვისებები, რაც საშუალებას გვაძლევს ნაგებობები ღრის, სახელდობრ, XVII-XVIII საუკუნეების მიხედვითაც დაეჯგუფოთ.

როგორც ე. ბერიძე აღნიშნავს, XVII საუკუნის კომპების უმეტესობა სწორკუთხა კვადრატული გეგმისაა. ასეთია, მაგალითად, პაპუა მაღალაძის 1678 წლის კომპი ხოფელ წინარეხის მახლობლად (ის ხუთსართულიანია, სამი – ხით გადახურული და მეოთხე კამაროვანი ხართული, ქვით ნაგები კედლებითა და აგურის შეისრული კამარებით, ბუხრებით გაწყობილი, სათოფურებით განათებული ოთახებით); სასხორის კომპი (სუთსართულიანივე, ასევე მოწყობილი გადახურვებით, თუმცა აქ საცხოვრებელი მეორე ხართულზეა – ბუხრით, გუმბათოვანი ტალანითა და ხაძირფარქმით. მასალა აქაც მაღალაძეთა კომპისებრია განაწილებული, თაღები აქაც შეისრულია); ამგვარივეა „წმინდა“ სათმარი გომისჯერის (იგივე ნადირაანთ) კომპიც, თუმცა აქ მხოლოდ ქვაა ნახმარი და მეშვიდე ხართულზე გადმოიდებული აივნებიც ემატება. მრგვალი და ნახევრად მომრგვალებული კომპები ამ პერიოდში თუ არის, მათ მეთრეხარისხოვანი ადგილი უჭირავთ.

XVIII საუკუნეში, პირიქით, კომპის სწორკუთხა ფორმა მრგვალით იცვლება, ხართულების რაოდენობა კი კლებულობს. ამგვარია თუნდაც ხეთის – ე. ცინცაძის ახრით, XVII-XVIII საუკუნეთა მიჯნაზე ეახტანგ VI-ის მიერ აგებული – კორდის, კარბის, მერეთის კომპები – ოთხივე ორსართულიანი, ქუდა მრგვალი და სედა რვაგვერდა ოთახებით, მომეტებულად ნახევარწრიული თაღ-კამარებით, შეუქმობელი ექსტერიერით, რომელიც ერთიან მკვრივ მასალ აღიქმება. გამოირჩეულია

³ ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 242.

მათი პროპორციებიც – სივანე გარუდან უდრის (ან თითქმის უდრის) სიმაღლეს: „დამჯდარი“ და „განრიხმული“ მოცულობა საერთოდაც XVIII საუკუნის კოშკების მახასიათებელი ნიშანთვისებაა. მაშინაც, როდესაც სართულების რაოდენობა მეტია (მაგ., სოფელ მარტყოფის თუშმაღაშვილებისა და სინჯიკაშვილების ოთხსართულიან კოშკებში).

„აღუქსანდრეს კოშკიც“ მრგვალია და აქაც ორი სართული გვაქვს. პროპორციებით ის ხეითი-ძერეთის კოშკებს ჰგავს. მართალია, სიმაღლე აქ ოდნავ ჭარბობს სივანეს, მაგრამ რადგანაც კოშკის ღიაშტრი არ არის დიდი, „აღუქსანდრეს კოშკი“ არ ტოვებს სესწრაფეის, მეუთრი ვერტიკალურობის შთაბეჭდილებას.

XVIII საუკუნეში კოშკის სართულშუა გადახურვა უმეტესად კამაროვანია (ქართლში მაინც), რეაგვერდა ოთახებისათვის შეკრული კამარები გამოიყენება, ამ საუკუნისთვისაა მახასიათებელი გუმბათური გადახურვაც (სოფრული, კონესური). ხის გადახურვა უფრო იშვიათია, მაგრამ ზოგჯერ მაინც შეიძლება ვნახოთ ერთ სართულში (მაგ., ბანის იატაკად). „აღუქსანდრეს კოშკშიც“ პირველ სართულს ხის კონსტრუქცია ხურავს, თუმცა შესაძლოა, ეს გადახურვა შედარებით გვიანაც კი იყოს.

XVII საუკუნეში კოშკის ოთახების გვემა ეოველთვის ემთხვევა კოშკის გარე მოხაზულობას. XVIII საუკუნეში კი ასე არაა – მრგვალ კოშკებში შიგნით გვხვდება კვადრატული და (უფრო ხშირად) რეაგვერდა მოხაზულობა. უკანასკნელი უმთავრესად სახეიმო საცხოვრებელი ოთახებისათვისაა მიღებული.

რაც შეეხება საშენ მასალას, როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს, XVII საუკუნეში იხმარება ნატეხი ქვა, ზოგჯერ საკმაოდ დიდი ღოდებიც. აგური გამოიყენება თაღებისა და კამარებისთვის, აგრეთვე დეკორისათვის. XVIII საუკუნეში კი საშენი მასალა, უგამონაკლისოდ რიყის ქვას, რომელშიც ზოგჯერ ნატეხი ქვაცაა შერეული, თაღები, კამარები და დეკორი ახლაც აგურით ამოიყვანება. საერთოდ კედლის წყობა უფრო წერილია და შენების ხარისხი კი სხვადასხვაგვარი (წინა საუკუნეებთან შედარებით ზოგადად უარესია, თუმცა გვხვდება საკმაოდ რიგიანად ნაგებიც, მაგ., მუხრანის გაღაფანი). და კიდევ ერთი: XVII საუკუნეებში მრავლად გვხვდება ორფერდასახურავიანი კოშკები, რასაც XVIII საუკუნეზე ევლარ ვიტყვი.

ამგვარად, XVII საუკუნისათვის „აღუქსანდრეს კოშკი“ არა აქვს შემდეგი:

- ა) ოთხკუთხა გეგმარება;
- ბ) 5,6,7 ან მეტი სართული;
- გ) ორქანობა სახურავი;
- დ) გარე და შიდა მოხაზულობათა იდენტურობა;
- ე) ცილინდრული ან შეისრული კამარა სართულშუა გადახურვაში.

სამაგიეროდ, გამოიყენებოდა XVIII საუკუნისათვის მახასიათებელი ნიშან-თვისებები:

ა) კოშკის ცილინდრული ფორმა. როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს კოშკების მომრგვალებული ფორმა, ცხადია, XVIII საუკუნეში არ გამოუვლინათ, იგი საქართველოში XVII და XVI საუკუნეებზე ადრე იყო ცნობილი – მაგ., ქსნის ციხის XVI საუკუნის ფუნაშიც არის მრგვალი კუთხის კოშკი და კასტელის მიერ გორის ციხის XVII საუკუნის პირველი ნახევრის ნანახატშიც. ეს ფორმა განვითარებულ შუა საუკუნეებშიც გვხვდება, მაგრამ XVIII საუკუნისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ცალკე მდგომი მრგვალი კოშკები და, საერთოდაც, ამ ფორმისათვის დიდი უპირატესობის მინიჭება⁶.

⁶ ვ. ბერიძე, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 110.

ბ) საკვებ სართულიანობა – ნეკის შემთხვევაში ორი სართული;

გ) გარე და შიდა მოხაზულობების სხვადასხვაგვარობა, ანუ მრგვალ კოშკში შიგნით რვა და ათწახნაგა გეგმარების ოთახების არსებობა;

დ) კოშკის არ აქვს ორფერდა სახურავი ან ფრონტონები, რაც მეტად გაერკვლეულია XVII საუკუნეში.

ე) კოშკის არც სათოფურები აქვს. მაგრამ მათი მაგიერობა თავისუფლად შეეძლო გაეწია სარკმლების უსარმაზარ წირთხლებს, რომლებშიც თოფიანი კაცი თავისუფლად ჩაეტევა. სათოფურების ამ სახით არსებობის სასარგებლოდ ისიც უნდა გაითვალისწინოთ, რომ XVIII საუკუნეში მათი როგორც რაოდენობა იზრდება ასევე სისტემაზე რთულდება, შეთავსებულია სხვადასხვა სახისა და ზომის სათოფურები. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ გარედან სარკმლები კედლის მასივს თითქმის არ აღიქმება. ასე რომ, ნეში აზრით, ხუროთმოძღვარს, მოუხედავად კოშკის არასათაუდაცუო ხასიათისა, ოსტატურად გაუთვალისწინებია ეს უკანასკნელი პირობაც – თავდაცვის სისტემა. ამასვე მეტყველებს თუნდაც ის, რომ კოშკი გარედან სადა, მკაცრი და თითქმის შეუვალია.

ერთიც ცხადია: პირდაპირი ანალოგიის მოძიება „აღუქსანდრეს კოშკისათვის“ XVIII საუკუნეშიც გაჭირდება. საქმე ისაა, რომ თითოეული იმდროინდელი კოშკი, გარდა საერთო ნიშნებისა, სხვადასხვაგვარ ეარიანტებსაც გეთავაზობს. მაგალითად, მარტყოფის შემოხსენებული კოშკები მარტო სართულების მეტი რაოდენობით როდი განირჩევა – თუ საერთოდ XVIII საუკუნის კოშკები ფასადის მორთულობის სიმდიდრით არ გამოირჩევა, თუშმაღიშეილებს კოშკის სამხრეთ, შესასვლელიან მხარეს ერთ შეუქლ ღერძზე ასხმული პირველი სართულის კარი, წვობის ამოღრმავებით გამოუყვანილი კვარცხლბეკიანი ჯვარი მის თავზე, მეორე სართულის კარი, მის ზევით დეკორატიული ჯვრით და მესამე სართულის დიდი თაღოვანი სარკმელი.

„აღუქსანდრეს კოშკის“ დახატარბებლად თავად გარეჯის მრავალმთის მაგალითებიც უნდა მოვიშველიოთ. აქ არის რამდენიმე კოშკი, რომელთაც გ. ნეზინაშვილი XVI საუკუნის მიწურულს მიაწერს. ესენია – საყარაულო კოშკები წმ. დავითის ღაერის ნრდილოეთ შეერილსა, ორი „ღოღოს რქის“ მონასტერში და ე.წ. „ნინხიტურის“ კოშკი (ასე მოიხსენიებენ მას ვახუშტი ბატონიშვილი და ანდრეი მერავეთი). ამ უკანასკნელს ისტორიკოს თეიმურაზ ჯოჯუას აზრით, შესაძლოა „სეკტის“ დატეირთეაც კი აქონოდა, რადგან იგი გვიანი შუა საუკუნეებით დათარიღებული მდ. თეძმის მარჯვენა ნაპირზე, რკონის მონასტრის მახლობლად მდებარე წმ. სიმეონ მესვეტის საფანეს აგავს. ეს უკანასკნელი სამსართულიან კოშკისებრ ნაგებობას წარმოადგენს, ასე რომ, „ნინხიტურის კოშკიც“, იქნებ, რომელიმე სასულიერო პირის მუდმივი საცხოვრებელი • სამლოცველოც ყოფილიყო.

თუმცა არც ერთი ამ შენობათაგანი არ ენათესაება „აღუქსანდრეს კოშკს“ რადგან: 1. ეველა მრავალსართულიანია (სამი და მეტი სართული); 2. ისინი ოთხკუთხაა, კვადრატული ოთახებით (მხოლოდ ნინხიტურის მესამე სართულზეა აფსიდიანი სადგომი-სამლოცველო); 3. გადახურვებად შეაფრებული და შეისრული კამარებია;

ერთადერთი, რაც მათ ნეკის კოშკთან საერთო აქვთ – ღაერის ორივე კოშკი მობათქაშებულია, ე.ი. ეს ნიშანი ადრევე არსებულა.

სამაგიეროდ, „აღუქსანდრეს კოშკს“ ბევრი აქვს საერთო ცნობილი ონოფრე მაკუტაძის წინამძღვრების (1690-1728/35წწ.) აღმშენებლობასთან. მის სახელს უკავშირდება, მაგ., „ნათლისმცემლის“ მონასტრის გამაგრება (მთავარი ტაძრის დასაუფლებით, კარიბჭის თავზე, კოშკსა და სამრეკლოს შორის – სურ. 8), წინამძღვარ ზაქარიას სენაკი „ღოღოს რქის“ საფანეში (IX საუკუნის ჯვრის გეგმის მომცრო

ეკლესიის უკან) და ორთავე ამ მონასტრის სატრაპეზოები. ეველა ამ საგვებობაში ეხედავთ „ალექსანდრეს კოშკის“ მსგავსად მობათქაშებულ ინტერიერებს; იმგვარადვე შეისრულ ფორმებს და კარ-სარკმელთა მოხარხოვბას; ბუხრის მსგავს ფორმებს.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ნეწნოვის ის ეკლესიები, რომელნიც გარს არტყია წმ. დავითის ღაერას და 1695 წლით დათარიღებული წარწერით მონასტრის შესასვლელი კარიბჭე (სურ. 9)⁷ ამგვარად, გადღეიანი კარიბჭითურთ, ასევე ონოფრეს ხანისაა. მათი წყობა სტილისტურად „ალექსანდრეს კოშკის“ მსგავსია. ეველა ეს შენობა ქვითკირის ერთიან მასად იკითხება, ერთნაირია სხედასხვა ზომისა და ფორმის ქვების თითქოს ალოგიკური განლაგება, ერთგვარია კოშკისა და კარიბჭის წყობაში ნართული პორტიონტალურად დაღაგებული აგურების მწკრივებიც.

ამგვარად, გამართლდა გ. ნუბინაშვილის ეჭვი წმ. დავითის ღაერის ეზოს კოშკის კახეთის მეფე ალექსანდრე II-ის დროით დათარიღების მიმართ. ეველა მონაცემებით ის XVIII საუკუნისა უნდა იყოს და არც მის პირველ ნახევარს უნდა სცილდებოდეს. მეტიც, საფიქრებელია ის, ონოფრე მაჭუტაძის წინამძღვრობაში იყოს აგებული⁸.

⁷ ღაერის გაღაენთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრება აქვს ღაღო მირიანაშვილს. მისი თქმით, შესაძლოა ღაერის ქვედა ეზოს ზღუდე და ამჟამინდელი მთავარი კოშკის მშენებლობა ონოფრე მაჭუტაძის ხელს არ ეკავშირდებოდეს და XIX ს. I მეოთხედში, იღარიონ ჯანაძის წინამძღვრობისას იეანე ბატონიშვილის საფასით იყოს აგებული („XIX ს-ის სამშენებლო საქმიანობა გარეჯის წმ. დავითის ღაერაში“ ღოგოსი, II, 2004, გვ. 70-74).

მას საბუთად მანუწარ მდივნის (თუმანიშვილის) მიერ 1808-1810 წლებში წმ. დავითის ღაერის მშენებლობა-განახლებაზე გაწეული ხარჯების ნანაწერი, მოაქაეს და ასკენის: „მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე ნანს, ონოფრე მაჭუტაძის დროს წმ. დავითის ღაერის ქვედა ეზო და აღმ. მდებარე უძველესი ქვაბები მოუზღუდავი იყო. საგარაუდოა, რომ მონასტრის მთავარი შესასვლელი ქვედა ეზოში იქ მდებარეობდა, სადაც შუა ტერასაზე ასახელებული კიბე იწევდა. შესაძლოა, რომ მაჭუტაძისეული ორნამენტული კარიბჭე სწორედ აქ იდგა. მოსაზრებას ქვედა ეზოს მოუზღუდავობის შესახებ ადასტურებს, აგრეთვე, საიდუმლო გასახელების არსებობა, რომელიც ზედა ეზოდან ამჟამად ნამოქცეული იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიის კართან იწევდა და ფურიცვალების ეკლესიასთან ნამოდიხ. ე.წ. „მაჭუტაძისეული კარიბჭე“ ბატონიშვილ იოანეს ქტიტორობით წარმოებელი სამუშაოების დროს დაშლდეს და ახლად აგებულ კოშკში ნააშენეს. მოგვიანებით კოშკის ზედა სართული დანგრეულა ან მოუნგრევიათ და მასზე საცხოვრებელი სათაესი აუშენებიათ“ (გვ. 73).

ღაღო მირიანაშვილის მოსაზრებასთან დაკავშირებით რამდენიმე კითხვა წინდება:

1. თუ მაინცაღამაინც მონასტრის ქვედა პერიმეტრის გაღაენით მოზღუდებისა და კარიბჭის აგების აუცილებლობა განიდა, რა საჭირო იყო უკვე არსებული კარიბჭის დაშლა და მისი სხვა ადგილზე გადატანა – ანდა არ შეუძლიათ საკუთარი სერეილისამებრ ნებისმიერი ზომისა და ფორმის კარიბჭე აეგოთ?

2. ნაკლებ საგარაუდოდ ედურს აგრეთვე: „ბერებს კოშკის ზედა სართული იმისთვის მოუნგრიათ, რომ მის მაგივრად საცხოვრებელი სათაესი აეგოთ“.

3. აშკარაა – ღაერის როგორც ზედა, ასევე ქვედა გაღაენის, კარიბჭისა და „ალექსანდრეს კოშკის“ წყობა ანუ მასალა ერთგვარია. კოშკი კი XVIII საუკუნეში ნამდვილად არსებობდა.

⁸ არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ „ალექსანდრეს კოშკის“ ნექურთმების მოტივი და შესრულება მსგავსია „ღაერაში“ გამოკვეთილი გიორგი XII-ის ოთახისა (1780-იანი წლები) (სურ. 10) და „ნათლისმცემელში“ იოანე ბოდბედის ქვაბულისა – ესაა ერთმანეთთან კლასიკური დეროებით დაკავშირებული, წრეებში ნახშიელი ყოთილოვანი მცენარის სახე. შეიძლება ვივარაუდოდ, რომ XVIII საუკუნის ბოლოს სადგომების მორთულობის პირველწეარო „ალექსანდრეს კოშკის“ დეკორი ვოფილა.

Resume

Veriko Shanidze

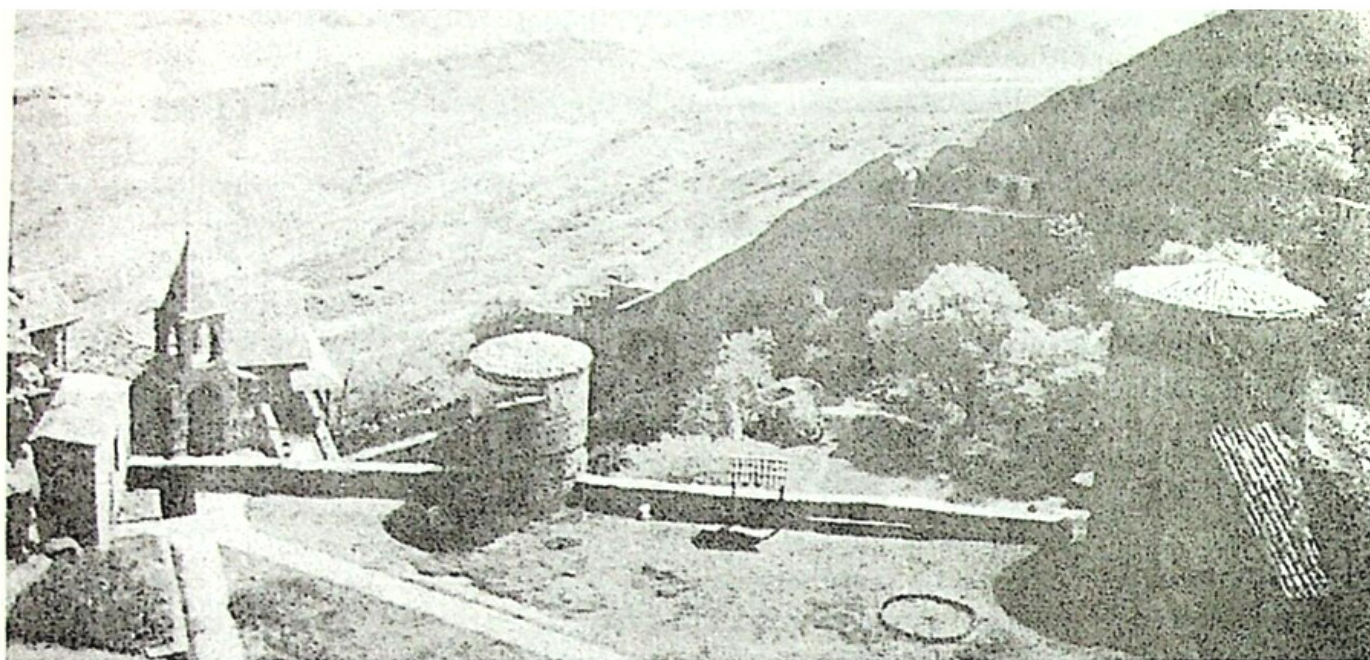
To the Date of the So Called “Alexander Tower” in the Laura of St. David Garejeli

The so called “Alexander Tower” in the Laura of St. David Garejeli, the main monastery of the Gareja desert, belongs to those structures of Gareja, which up to now cause difference of viewpoints.

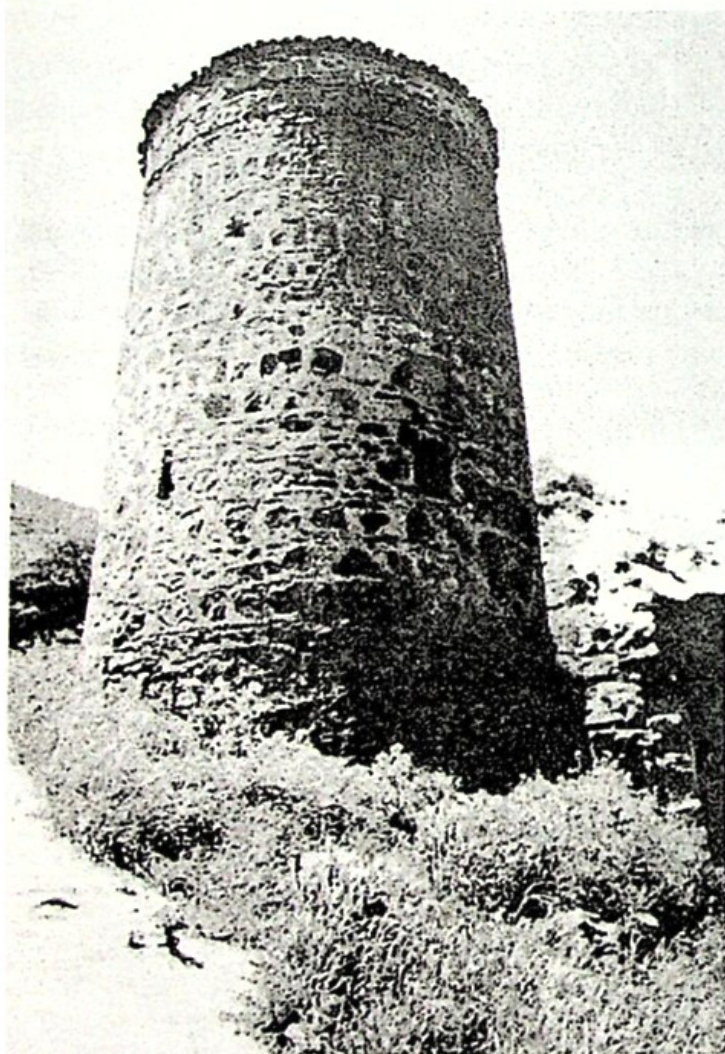
The tower is located in the upper courtyard of the Laura, being a sample of the tower-like dwelling deprived of a defence function. From the outside it represents a cylindrical body of broken stone, with the brick rows, marking its two floors and a row of vertically laid stone, marking its upper level; at the same time, the character of the masonry, although showing no clear logic, does neither seem to be made offhand. More thoroughly thought off are the tower interiors. On the ground floor, there is a decahedral compartment, divided into two by a moulded cornice; door is arranged in one of the facets. Opposite the door, there is a fireplace; on four sides, windows are arranged in rectangular niches. Upper “tier” is occupied by the lancet niches inscribed in a rectangle. Ornamental painted decoration of the compartment is almost totally lost. The compartment is provided with a flat wooden roofing. The first floor is octahedral; here again, ornamented fireplace and the door are located opposite each other, the sides are divided by cornices, windows are cut in each of the facet. Vaulted roofing is richly articulated and covered with the stucco ornamentation. Niches of the lower “tier” are adorned with the ornamental painted decoration and those of the upper “tiers” – with the figurative painted decoration (fully preserved are images of two Apostles above the fireplace).

19th c. authors ascribe the tower to the donor activity of Alexander II, king of Kakheti († 1605). G. Chubinashvili – although, not fully convinced – still considered this date acceptable. The date seemed doubtful to W. Beridze, while L. Rcheulishvili dated the tower to the second half of the 18th c.

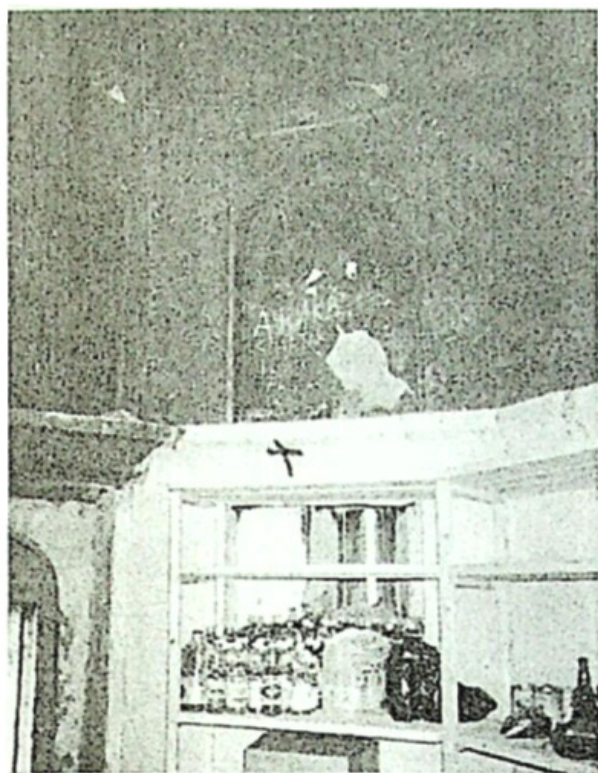
Indeed, cylindrical form of the tower, small number of storeys, difference of the shapes inside and outside, absence of the gable roof, all are features, which “Alexander Tower” shares with the 18th c. towers (and not the 17th c. structures); interior decoration and architectural forms show affinity with the 18th c. buildings in Gareji, while the exterior masonry is akin to that of the late 17th c. enclosures and gateway (1695) of the Laura.



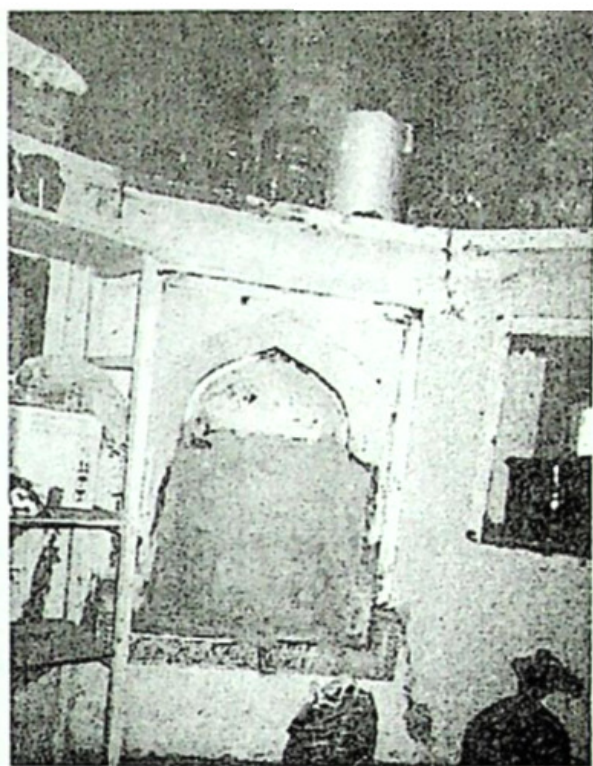
სურ. 1. წმ. დავით გარეჯელის ღაერა



სურ. 2. წმ. დავით გარეჯელის ღაერის
„ალექსანდრეს კოშკი“



სურ. 3. წმ. დავით გარეჯელის
ლავრის „აღლექსანდრეს კოშკი“.
I სართულის ინტერიერი



სურ. 4. წმ. დავით გარეჯელის
ლავრის „აღლექსანდრეს კოშკი“.
I სართულის ინტერიერი



სურ. 5. წმ. დავით გარეჯელის
ლავრის „აღლექსანდრეს კოშკი“.
II სართულის ინტერიერი,
შესასვლელი კარი



6. წმ. დავით გარეჯელის ლავრის
„აღლექსანდრეს კოშკი“.
II სართული. ბუხარი

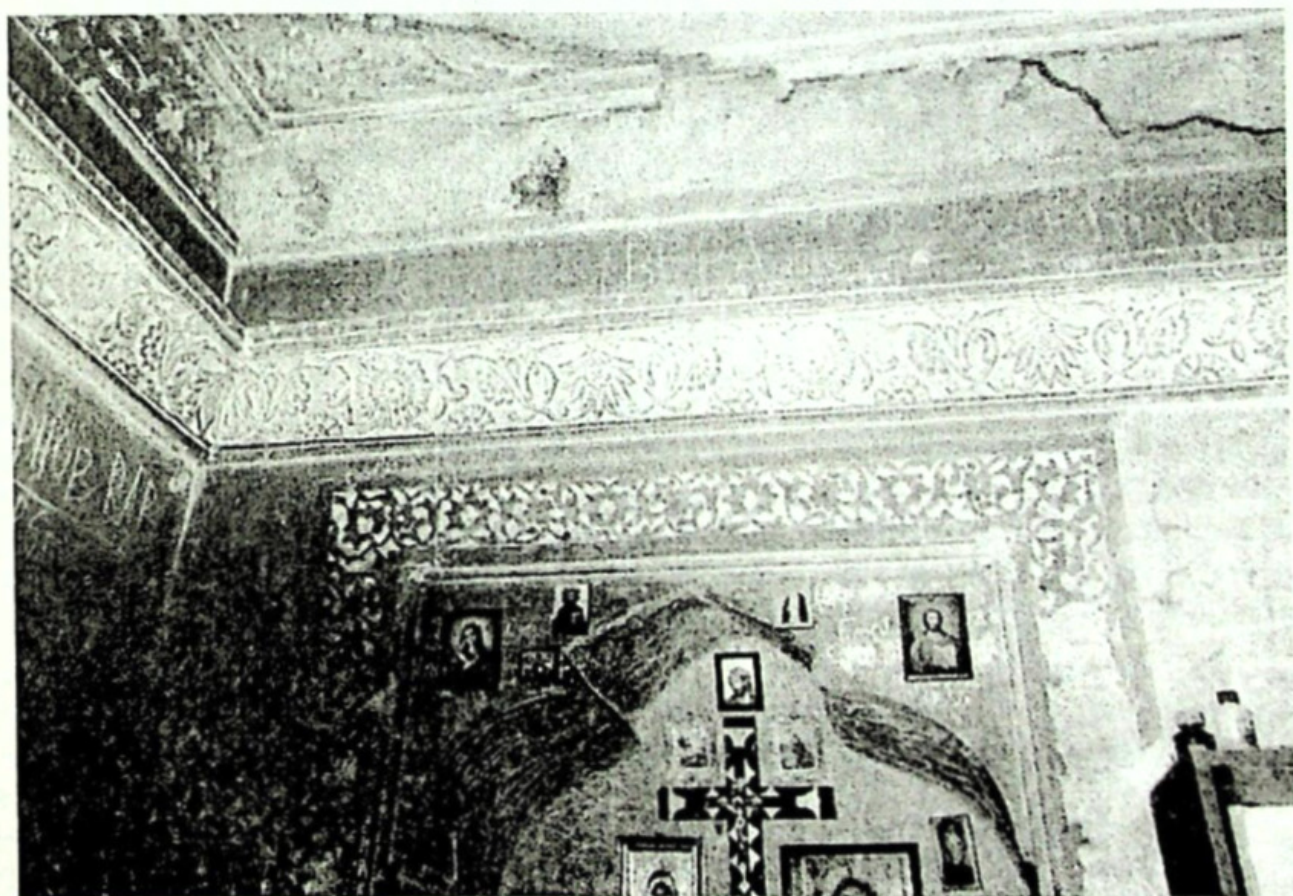


სურ. 7. წმ. დავით გარეჯელის
ლავერის „ალექსანდრეს კოშკი“.
II სართული, შეისრული თაღი და
კამარის ნაწილი



სურ. 8. გარეჯი. „ნათლისმცემელი“.
გაღაენის კოშკი

სურ. 9. წმ. დავით გარეჯელის
ლაურის კარიბჭე



სურ. 10. წმ. დავით გარეჯელის ლავრა. გიორგი XII ოთახი

XVIII საუკუნის ერთი თბილისური ბანიანი სახლის შესახებ

საცხოვრებელი არქიტექტურის ნიმუშები, რომლებიც მხოლოდ რამდენიმე თაობის საცხოვრებლად იგებოდა, საექლესიო და სათაფლაცვო ნაგებობებზე მეტად დაუცველნი აღმონდნენ დროისა და ბუნებრივი მოვლენების წინაშე. შეუდარებლად მწირი უინანსებითა და ძალებით, იაფი და ხელმისაწვდომი ადგილობრივი წარმოების სამშენებლო მასალით აგებული სახლების სიმეფე მათი განადგურების ერთ-ერთი მიზეზი ხდებოდა. დროთა განმავლობაში ძველი სახლის ახლით შეცვლის დამანქარებელ ფაქტორად საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესებისკენ მუდმივი სწრაფა და გემოვნების ცელაც გვევლინებოდა.

მეტნაკლებად დაზიანებული, ოჯახების გაზრდილი მოთხოვნებისთვის შეუსაბამო მოცულობის და ამასთან, ყველგასული გემოვნების ძველი სახლები თითქოს განწირული უნდა ყოფილიყო დასანგრევად, თუმცა შემორჩენილი მაგალითების სიმრავლე სხვაგვარ სურათს წარმოგვიდგენს: ახლის შენებისას ძველი სახლის მხოლოდ დაზიანებული ნაწილების მოშლა ხდებოდა უმთავრესად და ხან მთელი სართული, ხან ცალკეული სათაფსები ნარსუნდებოდა. ამგვარი მიდგომა გარდა პრაგმატული მოსაზრებისა – შემცირებინათ დანახარჯები, სრულიად აშკარად დაკავშირებული ჩანს კერის შენარსუნების ტრადიციასთან, უშუალო წინაპართა ხსოვნის პატივისცემასთან, სიძველის სიყვარულთან და საცხოვრებლის ტრადიციული ტიპების სინქარესთან.

ეს სურათი ნათლად იკვეთება თბილისის ისტორიული უბნების მაგალითზე, რომელსაც, რთული ისტორიიდან გამომდინარე, მასშტაბური განახლების ტალღები ხშირად ეხებოდა. მათ შორის, მოცულობით გამოირჩეოდა ალა მაჰმად ხანის მიერ 1795 წელს ქალაქის დანგრევისა და გადაწვის შემდგომ XIX საუკუნის დამდეგიდან დაწყებული განახლება, რამაც არსებითად განსაზღვრა ქალაქის წვეთების ნაცნობი სახე.

თბილისის ძველ უბნებში შენობათა არაერთჯერადი სახეცვლის მრავალი მეტყველი ნიმუშია, რომელთა თვალის გადევნებისას სიძველეთა შენარსუნების, დამხედრი სტრუქტურის გავრცობა-განვითარების, მასალის შერჩევის გარკვეული ლოგიკა ჩანს.

XIX საუკუნის დასაწყისიდან საცხოვრებელი სახლების ახალ, "ევროპულ" ყაიდაზე პროექტირებაში ძირითადად ჩამოსული, ხშირად არქიტექტურასთან არცთუ ახლოს მდგომი პირები მონაწილეობდნენ. საქალაქო არქიტექტურის ესთეტიკის შეცვლა "უზენაესად აპრობირებული" საეკლესიო ფასადების დანერგვით ხდებოდა, უმეტესად თავსმოხვეული და ძალდატანებითი იყო. მოდურობისაკენ მიდრეკილ, ცხოვრების ყაიდის მეტი მოქნილობით გამორჩეულ და გარეშე გაელენების მიმართ უფრო დამყიდ ქალაქურ გარემოში განსაკუთრებით საყურადღებო ჩანს გეგმარების, სამშენებლო მასალის შერჩევის, კედლის წყობის, ფასადებისა და ინტერიერის დამუშავების ის თავისებურებანი, რომლებმაც წინა საუკუნეებიდან გამოყოფილთ, გააგრძელეს არსებობა და მოახდინეს ადაპტაცია ახალ მოთხოვნებთან. ერთი სახლის ხუროთმოძღვრულ სხეულში, უმეტესად, რამდენიმე სამშენებლო პერიოდის შედეგებია გაერთიანებული. ეს ხშირად საკმაოდ რთულ არქიტექტურულ კონტექსტს

შეადგენს, სადაც სიმკვლეშა შენარჩუნება სხედასხეა ოკენობითა და ხერხითაა განხორციელებული.

თუ XIX საუკუნის დამდეგამდე ბუნებრივად აგრძელებდა არსებობას საუკუნეების მანძილზე გამოცდილი, ადგილობრივი სამშენებლო მასალით აგებული, კლიმატურ პირობებთან და რელიეფთან შეთანხმებული საცხოვრებლის ტრადიციული – კოშკური, ბანიანი და „ღარბასის“ ტიპის ნაგებობები, ამ პერიოდიდან თბილისური საცხოვრებელი არქიტექტურის "გავეროპულების" პროცესში, ახალი ცხოვრების წესის ევლასე ძნელად შეეგუა და მოგვიანებით ქალაქს ცხოვრებიდან საერთოდაც გაქრა ზედა განათების მქონე, სანახევროდ ბნელი ღარბასული საცხოვრებელი.

თბილისის მთიან რელიეფს შეხამებული, ფართოდ გაერცელებული ბანიანი საცხოვრებელი სახლი გაცილებით ღიდხანს შემორჩა ქალაქს. ამ ტიპის საწყის ეტაპზე შემუშავებული ნიმუშებისგან განსხვავებით, სადაც ქვედა სახლის ბანი ზედას ესოდ ემსახურებოდა, ბანიანმა სახლმა თანდათან სართულები დაიმატა. XIX საუკუნეში ფასადების ახლებურ ყაიდაზე დამუშავებით და კლასიციტური სტილის ელემენტების გამოყენებით მან თანამედროვე იერი შეიძინა. მიუხედავად ამისა, სახურავის ქანობებს მოკლებული, სწორხაზოვანი სილუეტის მქონე სახლები და მათგან შემდგარი განაშენიანება უცხო და მიუღებელი აღმოჩნდა ქალაქის მმართველი პირებისა და რუსი წინოენიკებისთვის. თუ საუკუნის დასაწყისში შედგენილ პროექტებში სანიმუშო ფასადების მქონე სახლებში მხოლოდ ბანის არსებობა ამელაენებდა ადგილობრივ ტრადიციას, მოგვიანებით 1820-30-იანი წლებისთვის, თანდათან ჩამოყალიბებულ სამშენებლო კანონმდებლობაში მისი განდევნისთვის რუსეთის იმპერატორის 1828 წლის სპეციალური ბრძანებულებაც კი შევიდა, რომელიც ფასადით ქუჩაზე გამომაველ სახლებში ბანების მოწყობას კრძალავდა. მიუხედავად ამისა, ბანიანი სახლების გამართვამ საუკუნის შუაწლებამდე გასტანა, რაც თბილისის ტერიტორიაზე ამ ტიპის საცხოვრებლის შენების ღიდი ხნის ტრადიციამ განაპირობა¹. ბრტყელი გადახურვა საბოლოოდ მაინც განიდეენა საქალაქო სახლების მშენებლობიდან. ეს შეეხო ორივე ტიპის ტრადიციულ საცხოვრებელს, როგორც ტერასებს შეფენილ, პორიზონტალურად გაშლილ ანფილადური გეგმარების ბანიან სახლს, ასევე ბინების ევრტიკალური გეგმარების მქონე, მაღალ სუბსტრუქციაზე წამომართულ კოშკური ტიპის სახლებს, რომლებიც ასევე ბანით სრულდებოდა. ბანის გაქრობაში დამატებითი როლი, საფიქრებელია, მისი თიხატკეპნილით მოწყობის მოქეელებულმა ტექნოლოგიამაც² შეასრულა.

აღნიშნულ გარემოებათა გამო ბანიანი სახლების მასობრივმა მშენებლობამ, სავარაუდოდ, XIX საუკუნის 40-იან წლებამდე გასტანა, თუმცა ერთეული ნიმუშების აგება შემდგომშიც გრძელდებოდა. მაგალითად, ბეთლემის აღმართი № 16ა ორსართულიანი სახლი, რომელსაც მეორე სართული XIX საუკუნის 60-იან წლებში აქვს დაშენებული, არაერთ ძეველ ფოტოზე აღბეჭდილია ბანით და თეით ნაგებობის გეერდით კედელში ბანზე ასასელელი კიბეები დღემდე არსებობს. საგულისხმოა, რომ დ. ერმაკოვის მიერ 1863-64 წლებში გადაღებულ თბილისის

¹ ტერასულ-ბანიანი განაშენიანების უადრესი ნიმუშები თბილისის ტერიტორიაზე ცნობილია ქ. წთ.-ის II ათასწლ.-ის II ნახეერიდან, "თრელი გორების" ნამოსახლარიდან, დიღმის ტერიტორიაზე თბილისის შემოსასვლელში

² ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ერთი მაგალითი: ციხისუბანში, საადის ქუჩაზე მდებარე № 7 საცხოვრებელი სახლი 1960 წლამდე, მის უხეშ რეკონსტრუქციამდე, თიხატკეპნილი ბანით არსებობდა და მისი მოვლა ბოლომდე ხის ღერძგაყრილი ღიდი ცილინდრული ფორმის ქვის სატკეპნის საშუალებით ხორციელდებოდა. ეს მოწყობილობა დღემდე აქვთ შენახული სახლის სხვენში.

ცნობილ პანორამულ ფოტოზე¹ სახლის მეორე სართული არა აქვს დაშენებული, მის ადგილას ჯერ ისევ ადრეული, ასევე ბანიანი სტრუქტურა იკითხება. ამ გარემოებას სახლზე სართულის დაშენების და ზედ კელაე ბანური გადახურვის მოწყობის თარიღი 1860-იანი წლების ბოლოს გადააქვს.

ბუნებრივია, თბილისური ტრადიციული საცხოვრებლის ერთერთი უძველესი ტიპის, XIX საუკუნის თბილისის საცხოვრებელ არქიტექტურაში ასე გაერყელებული ტერასულ-ბანიანი სახლის განვითარების წინა საფეხურების შესწავლა დიდ ინტერესს აღძრავს, თუმცა საამისოდ ნიმუშები თითქმის არ შემორჩა.

ამ ვითარებაში, ბეთლემის კლდისუბანში მდებარე ასკანის ქუჩა № 11 საცხოვრებელი სახლის საკმაოდ მოზრდილ მოცულობაში ჩართული XVIII საუკუნის ძველი ბანიანი სახლის გამოვლენა, ეფიქრობთ, მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენს.

მთლიანობაში, ეს საინტერესო შენობა საბოლოო სახის ჩამოყალიბების ხანგრძლივ გზას ასახავს XVIII საუკუნიდან XIX საუკუნის ბოლომდე.

სოლოლაკის ქედის სამხრეთის ფერდს შეფენილ უბანში სახლს ადგილი განაშენიანების ზედა ტერასაზე, გომის ქუჩის დამასრულებელ მონაკვეთსა და ასკანის ქუჩის ბოლო, კიბიან მონაკვეთს შორის უკავია (სურ. 1).

ნაგებობა (ნახ. 1-3) ერთმანეთის პარალელური ორი გრძელი მკლავისგან შედგება, რომელთა შორის ვიწრო ეზოა მოქცეული. იგი ასკანის ქუჩისკენაა გახსნილი, ხოლო მეორე ბოლოში – ორი მკლავის დამაკავშირებელი მოკლე მხარით არის დახურული. დამრეც რელიეფზე მდგარი შენობის ორივე მკლავის გრძივი ფასადები ტერასის გასწვრივ ვითარდება და მის სხედასხეა დონეზე გამოდის, შესაბამისად მათი სართულიანობა ცვალებადია: თუ ქვედა მკლავი ეზოს მხარეს ერთსართულიანია, ფასადისკენ მისი სარდაფის სართულის წინა კედელი მიწის ზემოთ იჭრება და აქეთ სარკმლებიც აქვს. ზედა მკლავის საცხოვრებელი სადგომები კი პირიქით – ეზოსკენ მეორე სართულს წარმოადგენს ქვეშ განთავსებული სამეურნეო სათავსებით, ხოლო ქუჩისკენ მიმართული ზურგის მხრიდან ერთსართულიანია.

სახლის ჩვენთვის საინტერესო ქვედა მკლავში დღეს რამდენიმე ოჯახი ცხოვრობს. მის ყველა ბინაში შედწევა და სახლის ზედმიწევნით შესწავლა არ ხერხდება, თუმცა დათვალიერება და სახლის ანაზოიმებსა თუ ფოტო-დოკუმენტებზე² დაკვირვება ცხადს ხდის, რომ ძველი სახლი ამ მკლავის ეზოს სიღრმეში განვითარებულ ნაწილში თავსდება. შენობის ნაპირში იგი მცირე ზომის ოთახით სრულდება, რომელსაც მართი კუთხით ებმის ზედა და ქვედა მკლავის დამაკავშირებელი მხარის ნაწილი, ხოლო გრძივად მოსდევს მოგვიანებით მოწყობილი ტიხრით დღეს ორ სათავსად გაყოფილი დიდი დარბაზი. დაბეჯითებით თქმა ძნელია, მაგრამ საეარაუდოა, ამავე ღერძზე კიდევ ერთი მცირე ზომის ოთახი ყოფილიყო, რაც ადრეულ ფოტოებზე გამოსახული ამ შენობის სიღრმეების პროპორციის, ოთახებს ქვეშ არსებული სამნაწილიანი სარდაფის და გვიანი შუა საუკუნეების სასახლეებში გაერყელებული გეგმის -ა სქემის კარნახით მოსალოდნელი გეგონია (ნახ. 1). ამჟამად

¹ იხ. თ. გერსამია, ძველი თბილისი, თბ., 1984, ტაბ. 1.

² ანაზოიმები ჩართულია პროექტში – "ბეთლემის უბნის კონსერვაციის გეგმა – ჩარევის სახელმძღვანელო პრინციპები", რომელიც დამუშავდა ICOMOS საქართველოს ეროვნული კომიტეტის მიერ, ავტორთა ჯგუფი – მ. ბოჭორიძე, ნ. ცინცაბაძე, მ. კენია, მ. სურამელაშვილი.

მ. თუმანიშვილი, გ. ჭანუაძე, ე. ყორშიშვილი, ე. მახათელაშვილი, თ. ჩხაიძე, მეცნ. კონსულტანტი მ. მანია; მოწოდებული გრაფიკული მასალა შესრულებულია არქიტექტორ-რესტავრატორ ე. მახათელაშვილის მიერ; საარქივო ფოტოები მოძიებულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ფოტო-არქივში.

გატიხრულ დიდ ოთახს ესოსკენ შემინული სადა შუშაბანდი ახლავს, რომლის ხის ჩარჩოები ძველ ღებებზე არ შეიცავს.

მთელი სახლი კეადრატული აგურით არის ნაშენი. გარე, შეუღესავე ფასადებზე ორი მკლავის დამაკავშირებელ ბოლო ნაწილში და დასაუღესი ნაპირა მცირე ოთახის არეში კარგად ჩანს ფლუთილი ქვის ღოდებჩართული ძველი კედლის ფრაგმენტები.

სრულიად განსხვავებულია ნაპირა ოთახის ფანჯრების გადაწყვეტაც, მას ჩრდილოეთით ამკამად გაუქმებული და ამოშენებული ორსინათლიანი წყვილი სარკმელი აქვს. ასკანის ქუჩა № 11 საცხოვრებელი სახლის გარეგნული დათვალიერებისას ქვედა მკლავის სიძველეს სწორედ ორსინათლიანი სარკმლის ტიპი ამკლავებს. ერთი შეხედვით, ის შეუშინეველი რჩება მიუდგომელი მდებარეობისა და წინ მდგარი ხეების გამო. მას ინტერიერში სარკმლების ამოშენებით შექმნილი ყრუ კედელიც ნიღბავს. ფანჯრის ზედა და ქვედა ნაწილები სიმაღლით განსხვავებულია: 'ზემოთ მცირე ზომის კეადრატული ღიობებია, ხოლო ქვემოთ – მართკუთხედის ფორმისა. ფანჯრის ღიობს ორ ნაწილად ეოფს ხის ძელების პორიზონტალური სარტყელი, რომელიც მთელ ფასადს გასდევს და კუთხის ოთახში ორ-სინათლიანობას ქმნის. ხის ძელების პარალელური პორიზონტალური სარტყელები კედლის წყობაში ჩართულია სარკმლების ძირსა და თავში (სურ. 2).

ამკამად გატიხრული დიდი ოთახის ჩრდილოეთ ფასადზე გამოძვეალი ოთხი თაღოვანი სარკმელი ასეთივე სარკმლების გადაკეთების შედეგად უნდა იყოს მოწყობილი. ძველ ფოტოზე, სადაც ქვემო ბუთლების ეკლესია ჯერ უგუმბათოა და სათანადოდ 1868 წლამდე უნდა იყოს გადაღებული, მოჩანს ასკანის № 11 სახლის ქვედა მკლავი, სწორხაზოვანი ბანური გადახურვით და სწორკუთხა, ორსინათლიან სარკმელთა ნათელი ღაქებით. ფოტო-დოკუმენტებისა და აღგილზე არსებული მონაცემების შეჯერებით ირკვევა, რომ ძველი სახლის დიდ დარბაზს ნაპირა ოთახის ორსინათლიანი სარკმლების მსგავსი ღიობები XIX საუკუნის სამოციან წლებამდე აქონია და თაღოვანი ფანჯრები მათი გადაკეთებით არის მოწყობილი, რისთვისაც ღიობების გამტიხრავე პორიზონტალური ძელები ნაუჭრიათ, ხოლო ზედა, კეადრატული ღიობის არეში თაღი გამოუყენიათ.

შიდა სივრცის აგებულებით და ცალკეულ ელემენტთა გადაწყვეტით მეტად საინტერესოა სახლის ამ ნაწილის სარდაფის სართული, რომელიც, საეარაუდოდ, მშენებლობის უფრო ადრეულ ეტაპს განეკუთვნება, თაედაპირეულად საცხოვრებელი დანიშნულება უნდა აქონოდა და მოგვიანებით იქცა სამეურნეო სათაესად (სურ. 3-5).

აქ მოხედრა დღეს შუშაბანდის იატაკში მოწყობილი ასახდელხუფიანი ხერელიდანაა შესაძლებელი. ესაა სამნაწილიანი მოცულობა, რომელიც სწორედ აღწერილი საცხოვრებელი ოთახების ქვეშ თავსდება. სარდაფის კედლების ზედაპირი და ხის კოჭები სიძველისა და ცეცხლის ხანგრძლივი ნთებისგან შაეად არის გაჭეარტლული. ზედა სართულზე ასასეღელი თაედაპირეული კიბის ეეალი ნაპირისკენ არსებული მცირე ზომის სათაესში ჩანს. მას შუა, გრძელი სათაესისგან დაბალი ტიხარი და მუშარაბის ტიპის რომბის მოტიეიანი ხის ჩარჩო ეოფს, დასაუღესი ყრუ კედელში ორი ნიშა აქვს, ხოლო ჩრდილოეთ მხრიდან ორი ეიწრო სარკმელი ანათებს. შუა, გრძელი სათაესის მეორე კიდეში სქელი კედლით გამოყოფილი მცირე სადგომია, ჩრდილოეთით ერთი სარკმლით და ღრმა უბით აღმოსაუღესი კედელში. სარდაფის ცენტრალური გრძელი ოთახის შუა ნაწილში ჭერის კოჭებს ქვეშ გრძივ ღერძზე განლაგებული ორი, უხეშად დამუშაეებული საყრდენი ბოძია (ნახ. 3). ამ სათაესს სამი ეიწრო ღიობი ანათებს. სარკმლების კონსტრუქცია სათოფურისას წააგავს – სასინათლო ეიწრო ხერელი კედლის სიგანის ნახეარს იკაეებს, ხოლო

შიდა ნახევარი გაფართოებულმხრებიან ღიობს უკავია.

სარდაფის სათაესებში აგურის კედლები შეუღლებავია. მის ცალკეულ ნაწილებში ქვის ფლეთილი ღოდებია უსიტკემოდ ჩართული. არის ასევე "თევზიფსურად" ღუნედ ნაწყობი ნახევარაგურების და რივის ქვის რიგებით შედგენილი კედლის ფრაგმენტები შიგ ხის ძელების ჩანართებით (სურ. 5). კედლის წყობის მსგავსი ტექნიკა თბილისში, ნეკნი დაკვირვებით, XVIII საუკუნის მშენებლობისთვისაა დამახასიათებელი. ამას საესებით ესატყვისება სადგომების ბრტყელი ჰერი, საურდენი ბოძები, მხრებგაფართოებული სარკმლების კონსტრუქცია და საფასადო კედლის დიდ ყრუ სიბრტყესე განაწილებული ვიწრო სარკმლები. რაც მთლიანობაში საესებით ჩამოყალიბებულ ტიპად წარმოგვიდგენს მშენებლობის საწყის ეტაპზე ჩამოყალიბებულ განხილულ სტრუქტურას.

ზემოთ აღნიშნული შენობის შოკლე მხარის გარე კედლის ძველი წყობა აგურისა და ფლეთილი ქვის მოუწესრიგებელი მონაცვლეობით, ასევე მიგვანიშნებს მის სიძველესე. ქვედა სართულის ძველი კიბის ფრაგმენტის მიმართულება კი გვინეწებს, რომ ის სწორედ ამ სათაესის ფარგლებში ამოდიოდა. ამ მონაცემებიდან გამომდინარე, ტერასის გასწერიე გაშენებული სახლის ბანი, რომელიც სწორედ მიწის დონესე იქნებოდა მოწყობილი, თვით ამ სახლისთვის ესო-ტერასად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. საეარაუდოა, რომ მფლობელთა მომდევნო თაობის მოთხოვნების შესაბამისად გაერცობილ-მოდერნიზებული ზემო სართულის დაშენების შემდეგ ძველი ბანიანი სახლი სამეურნეო და დამხმარე სადგომად იქცა.

აღწერილი ძველი საცხოვრებელი ციხე-სახლისა და ტერასული სახლის ერთგვარი ნაზავია, რომლის სხედასხეა ელემენტებს ეხედაეთ აღმოსაელეთი და დასაელეთი მთიანეთის ურბანულ დასახლებებსა და დღემდე მოღწეულ ცალკეულ ციხე-სახლებსა და ტერასულ საცხოვრებლებში⁵ (მაგ., XVIII ს-ის ციხე-სახლი სოფ. ყანოზში, ციხე-სახლი ტერასიანი სახლის მოტიეებით სოფ. ხურთისში და სხეა). ამ სახლებში საცხოვრებელი, სათაედაცეო და სამეურნეო ფუნქციები ერთ ნაგებობაშია თაემოყრილი. საგულისხმოა, ეს წარმოდგენილ თბილისურ სახლშიც ასე ყოფილიყო. ძველი ფოტოები მიგვანიშნებს, როგორი საგრძნობი იყო მსგავსება ციხე-სახლთან, როცა წინ მდებარე – ასკანის III ნიხი № 4 სახლის ადგილას უწინ არსებული მოცულობა არ ფარაედა მის ყრუ კედლიან, მაღალ ძირს. ნიშანდობლიეია ისიც, რომ, როგორც პარალელებად მოხმობილ მთის საცხოვრებლის სადგომებში ინტერიერი ზედმიწევნით იტვარტლებოდა შიგნით გამართული კერის, მცირე სარკმლებისა და კვამლის გასასელელის უქონლობის გამო, ასე იყო ასკანის ქ. № 11 ძველი სახლის სადგომებშიც.

თაედაპირეელ საცხოვრებელ სახლსე მეორე სართულის დაშენება და ორსინათლიან სარკმელთა გამართეა, საეარაუდოდ XVIII საუკუნეში უნდა მომხდარიყო. ხის ძელებით გატიხრული ორსინათლიანი სწორკუთხა ღიობებით აღჭურვილი საცხოვრებლის კარგად ცნობილი ნიმუშის, XVIII საუკუნის 70-იან წლებში აშენებული⁶ ნინოწმინდელი მიტროპოლიტის, საბა ტუსისშეილის სასახლის სარკმლების დანაწევრების თანაფარდობას, საესებით პასუხოზს ბეთლემის კლდისუზნის ეს სახლი. ანალოგიურ სარკმლებს ეხედაეთ მუხრან-ბატონის სასახლის ფოტოზეც⁷.

სახლის ამ ნაწილში შემდგომი გადაკეთება XIX საუკუნის შუა წლებში უნდა

⁵ ე. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ. I, თბ., 1983, გვ. 279-308.

⁶ ე. ბერიძე, დასახ. ნაშრ.

⁷ თ. გერსამია, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 33.

მომხდარიყო. ამ დროს ზედა სართულის დარბაზის ორსინათლიანი სარკმლების გამტისხრავე ხის ძელების ნატრით და მათი თაღოვანი მოყვანილობის ფანჯრებად გადაკეთებით სახლმა სავსებით თანამედროვე იერი მიიღო.

დაახლოებით ამავე პერიოდთან XIX საუკუნის ბოლომდე ჩამოყალიბდა ასკანის ქუჩა № 11 საცხოვრებელი სახლის ზედა და ქვედა მკლავის გამთლიანებული სივრცულ-გეგმარებითი სტრუქტურა და მხატვრული გადაწყვეტა, სადაც წინა საუკუნის ძველი სახლი სრულად შენარჩუნდა. მოცემულ არქიტექტურულ კონტექსტში ის ერთგვარად შეიწიბრა, აღმოსავლეთ მხარეს მოცულობის გაგრძელებით მისი დამოუკიდებელი სილუეტი წაიშალა, ბანის ქანობს ქვეშ მოქცევით შენობამ კონტურიც შეიცვალა, თუმცა ფიზიკურად დაცული იქნა.

ზემოთ აღნიშნულ სხედასხვა მიზეზთა გამო თბილისის საცხოვრებელი არქიტექტურის განვითარების ხაზისთვის თეაღის გადგენება გასული საუკუნეებიდან დღემდე სრულად მოღწეულ ნიმუშებზე დაყრდნობით ხშირად ეერ ხერხდება და მხოლოდ მათი ფრაგმენტების თეორიული გაანალიზებითაა შესაძლებელი, რასაც, ბუნებრივია, გარეგანი ხარეზები ახლავს.

ასკანის ქუჩა № 11 საცხოვრებელი სახლის ძველი ნაწილის მნიშვნელობა ამის გამო განსაკუთრებით ისრდება. ეფიქრობთ, უეჭველად საჭიროა მისი დაცვის სერიოზული ზომების მიღება – პირველ რიგში, მის ეროვნული მნიშვნელობის ძეგლად გამოცხადება, ხოლო შემდგომ, სათანადო ფიზიკური სამუშაოების ნატარება მაღალი სტანდარტების შესაბამისად, კონსერვაციის მეთოდით*.

ეს შემთხვევა კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს თბილისის ძველ უბნებში უხვად გაბნეული შუა საუკუნეების ცალკეული სტრუქტურების ფრაგმენტების, კედლების და სათაესების გვერდით, ფიზიკურად შენარჩუნებული მთელი შენობების შეფარულად არსებობაში. მათი გამოვლენა შემდგომშიც არის მოსალოდნელი, რაც ხელშესახებად შეაესებს წარმოდგენებს ქალაქური საცხოვრებლის განვითარების ნეკნთვის უცნობ წინა ეტაპებზე. ეს შემთხვევა კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, როგორი სიფრთხილვა აუცილებელი ქალაქის შუა საუკუნეების უბნებში ნებისმიერი ტიპის სამუშაოს შესრულებისას.

Resume

Manana Suramelashvili

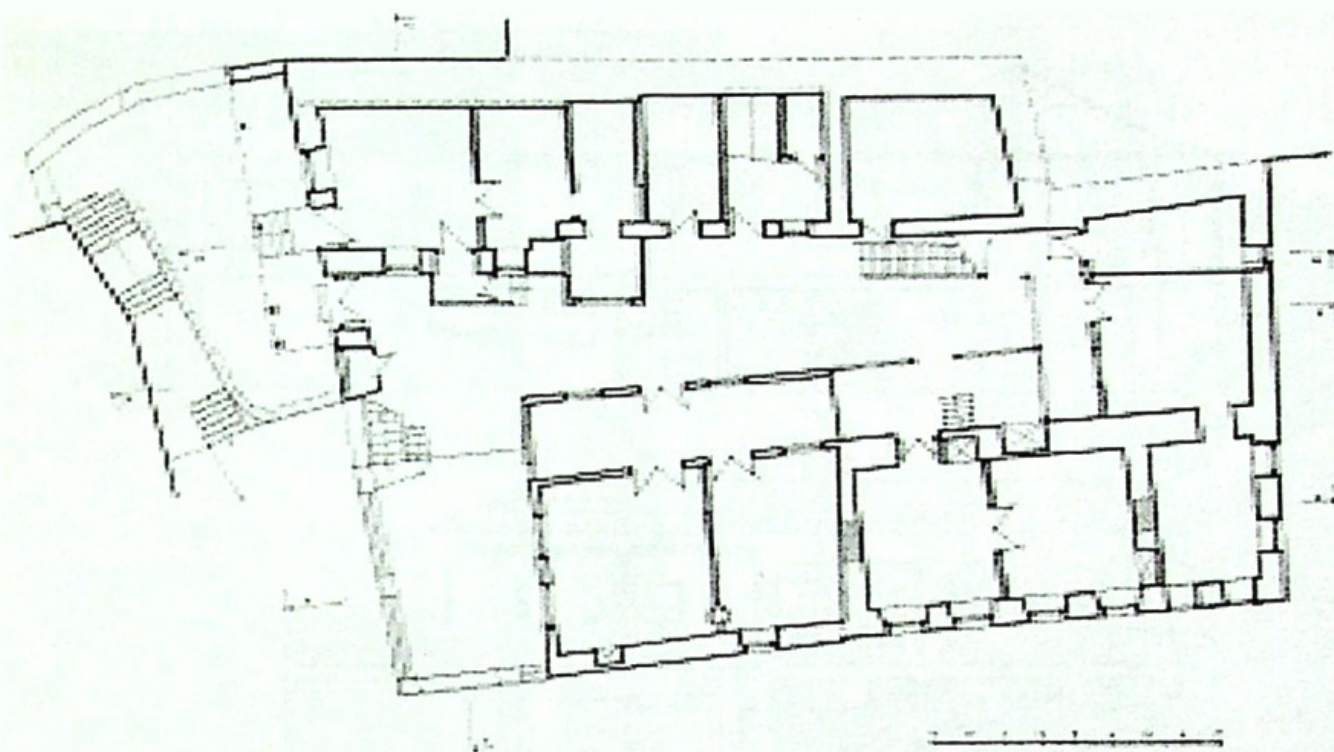
On One 18th C. Tbilisian Residential House with the Flat Roofing

Residential houses are, generally, more vulnerable than ecclesiastical and fortification structures – smaller amounts and efforts were spent on them, materials were also of a lower quality and demands towards the living conditions would often change. Nonetheless, numerous buildings preserved in Old Tbilisi prove that, due to pragmatic reasons (cost-efficiency), tradition of keeping the hearth, respect to the memory of ancestors, love of antiquity or firmness of the traditional dwelling typology, old houses were rarely demolished – in majority of cases, damaged parts were pulled down, while the rest was preserved. Samples of such transformations are quite numerous in Tbilisi historic quarters and several waves of such

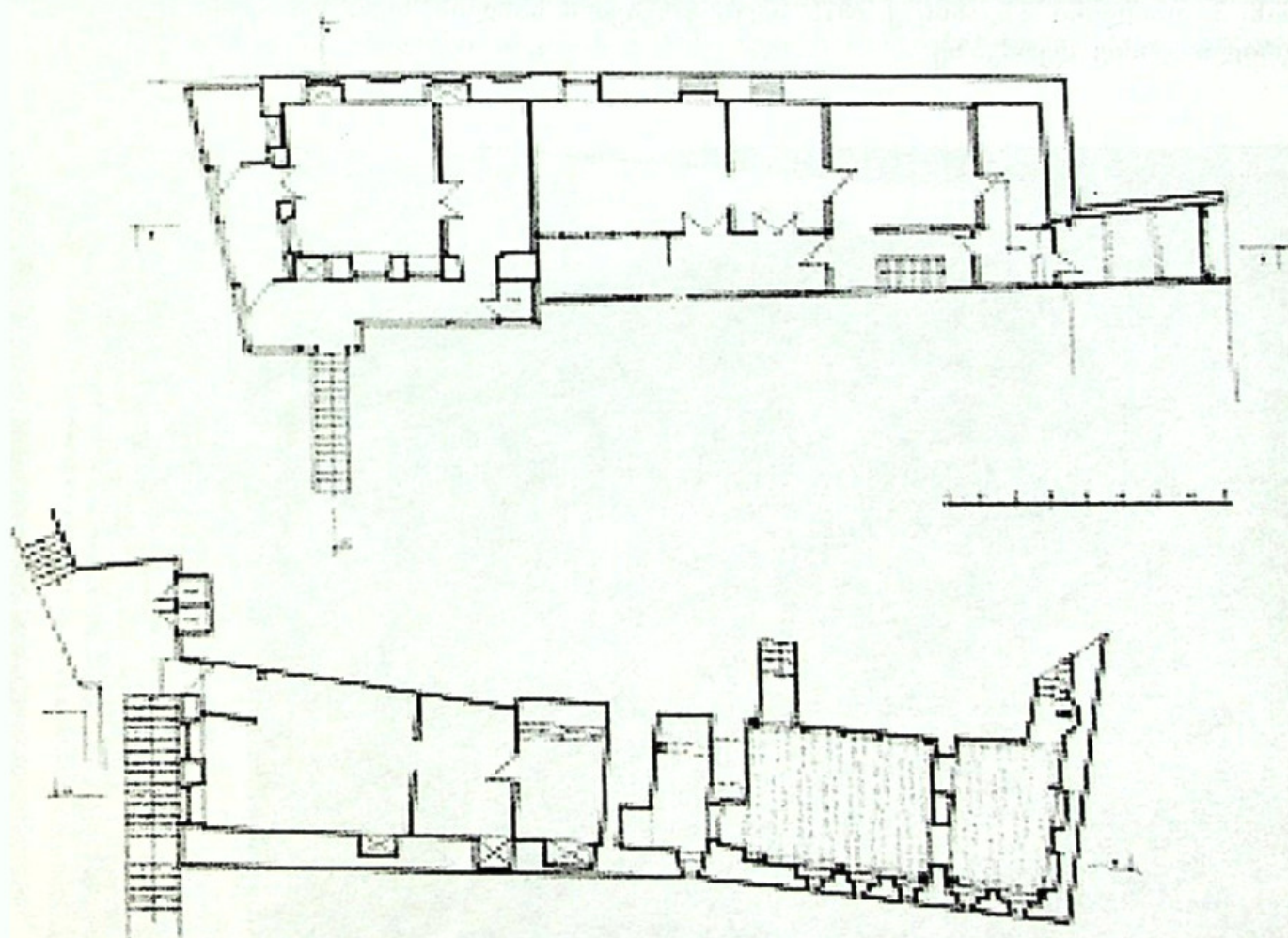
* გასულ წელს, ასკანის ქუჩა № 11 საცხოვრებელი სახლის ზედა მკლავის სარეაბილიტაციო სამუშაოები ნატარა ICOMOS-ის საქართველოს ეროვნულმა კომიტეტმა, რესტავრაციის პროექტი შესრულა არქიტექტორ-რესტავრატორმა ნინო კორძაიამ.

transformations are traceable. One of the biggest was, certainly, in early 19th c., when rehabilitation of the city, burnt down during the invasion of Aga-Muhammed Khan in 1795, was underway. This coincided with the (partially forced) Europisation of architecture, establishment of the Russian architectural and construction norms. One of the direct consequences of these processes was replacement of a widespread and leading typology – a residential house with the flat roofing – with the new one – a house with the gable roof, which, mainly, ended by 1840s, although, individual samples can be found as late as 1860s.

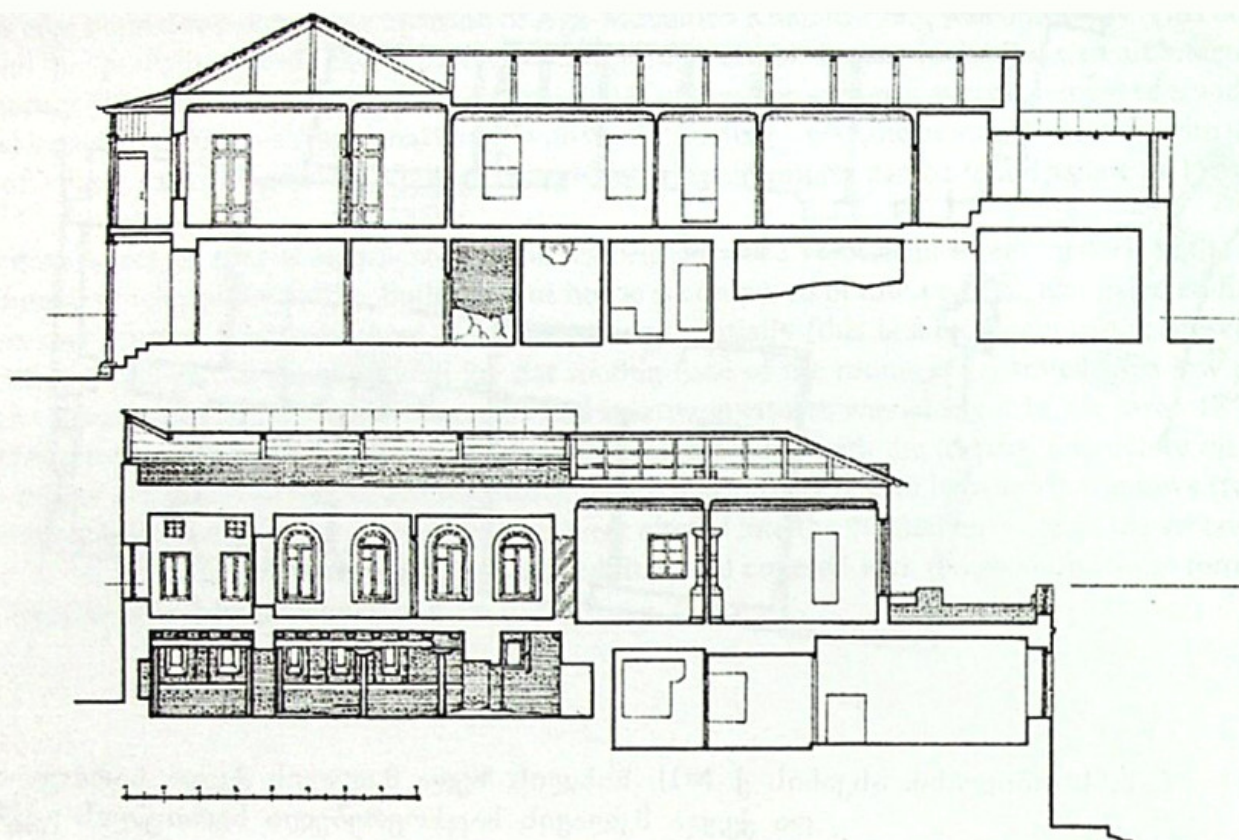
In this respect, of special significance is the residential house 11, Askana street (historic Kala, Betlemi quarter), which contains 18th c. building. The house is composed of two, parallel, elongated edifices with a narrow courtyard between them. As is ascertained, initially (this is a basement of the present lower building) a tri-partite structure with the flat roofing (one of the rooms is separated by a low partition and a "musharabi"), two supporting piers and narrow apertures was erected. In the same 18th c., this combination of a terrace and fortified dwelling, was extended with the tri-partite structure on the first floor (one side room of this structure is lost), which was provided with two-tiered windows (typical of the epoch). In the mid 19th c., these windows were altered into the vaulted ones and in the second half of the 19th c., present structure, comprising two edifices and covered with the gable roof was formed; 18th c. building was fully preserved in it.



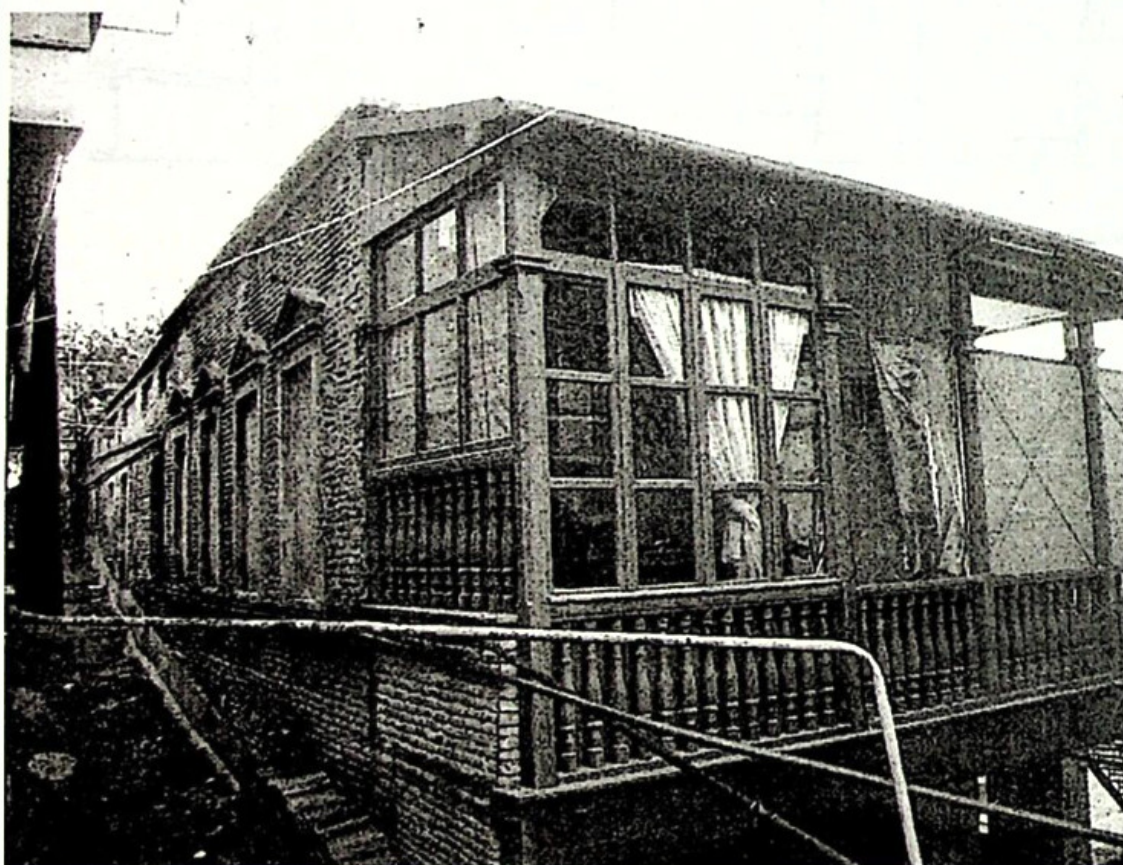
ნახ. 1. თბილისი. ასკანის ქ. №11. სახლის ზედა მკლავის ქვედა სართულის
და ქვედა მკლავის საცხოვრებელი სართულის გეგმა



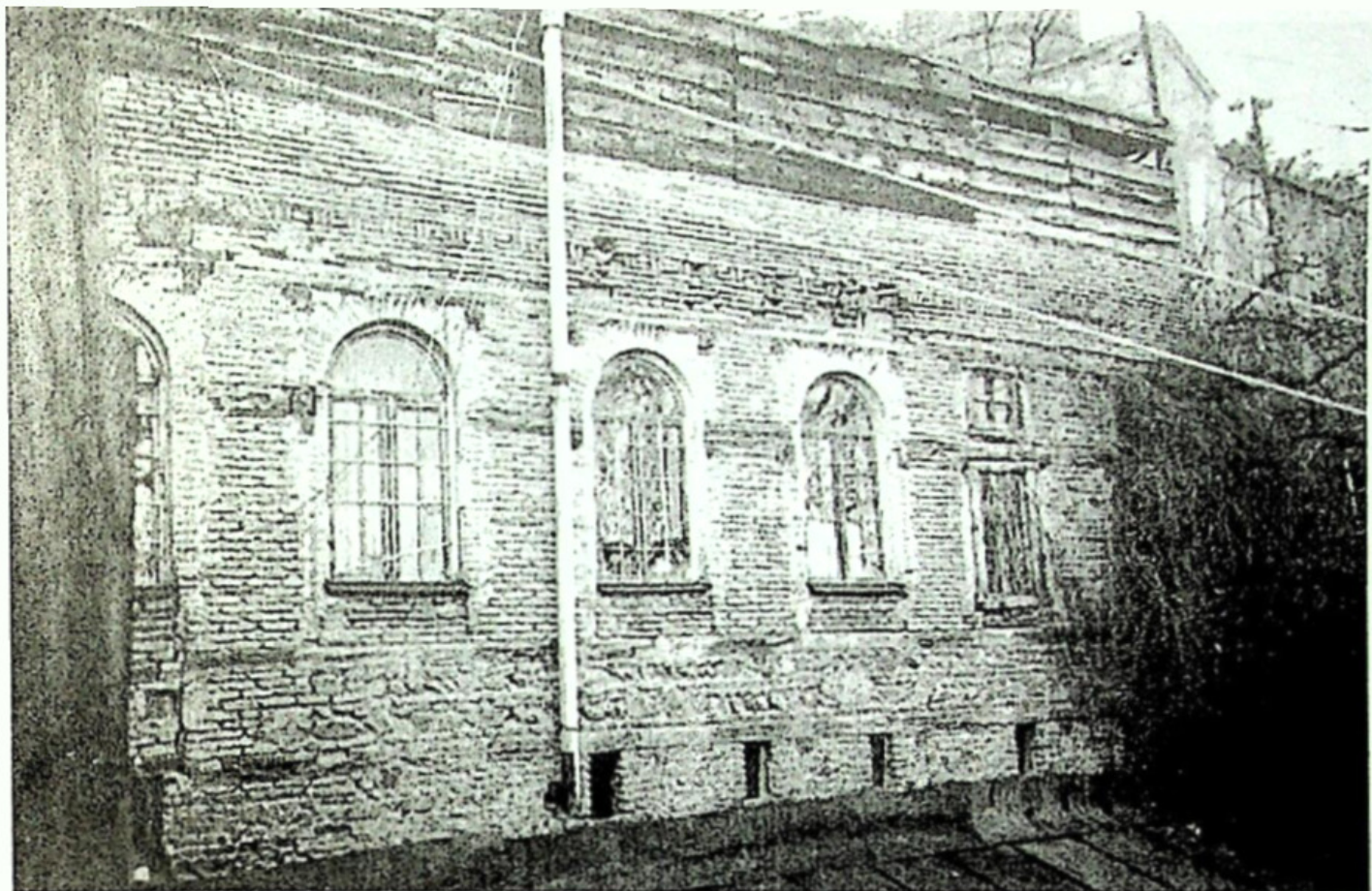
ნახ. 2. თბილისი. ასკანის ქ. №11. სახლის ზედა მკლავის საცხოვრებელი სართულის
და ძველი სახლის ქვედა სართულის გეგმა



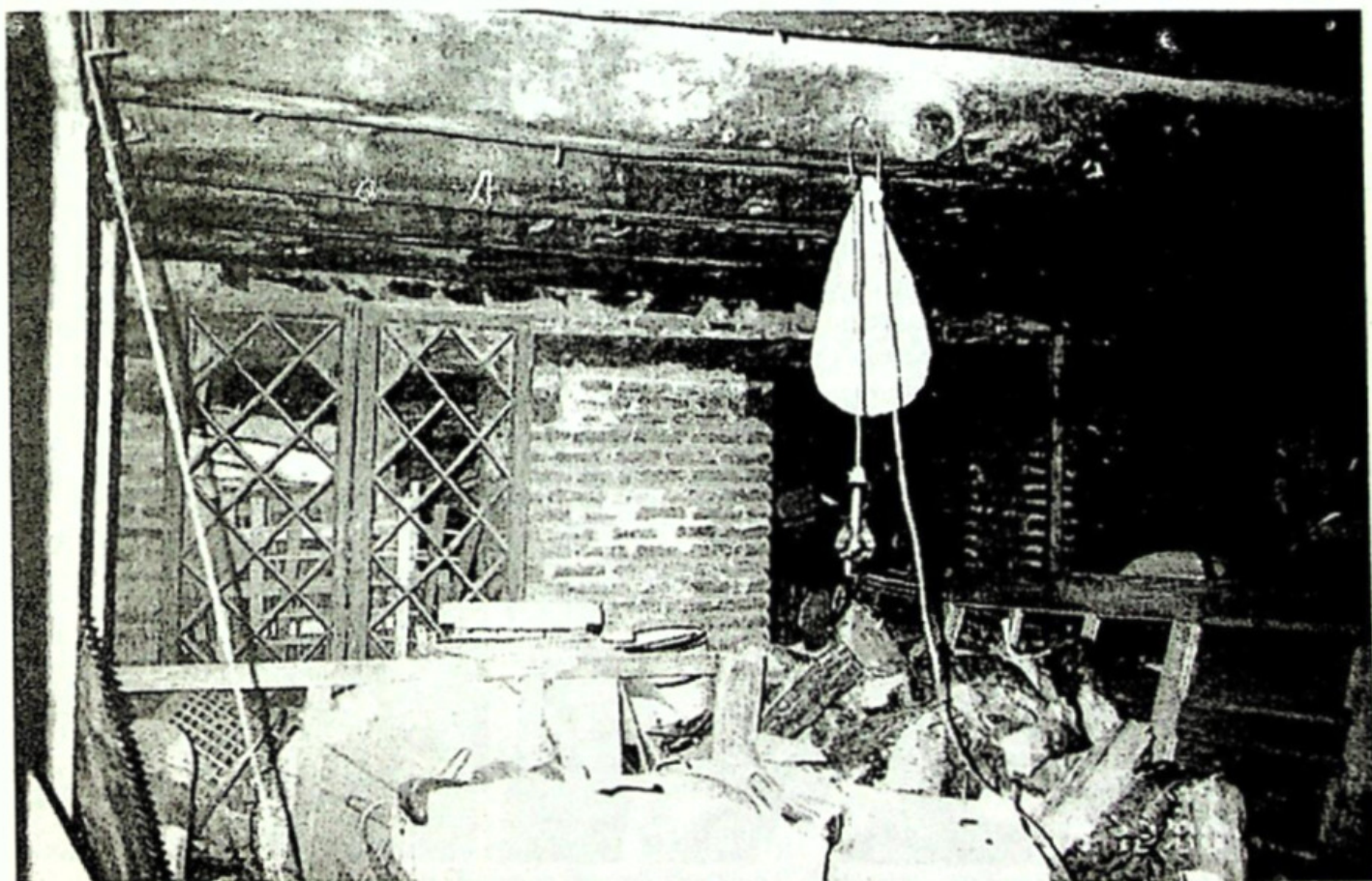
ნახ. 3. თბილისი. ასკანის ქ. №11. საცხოვრებელი სახლის ზედა და ქვედა მკლავის ჭრილი გრძივ ღერძებზე



სურ. 1. თბილისი. ასკანის ქ. №11. საცხოვრებელი სახლის ზედა მკლავი გომის ქუჩის მხრიდან



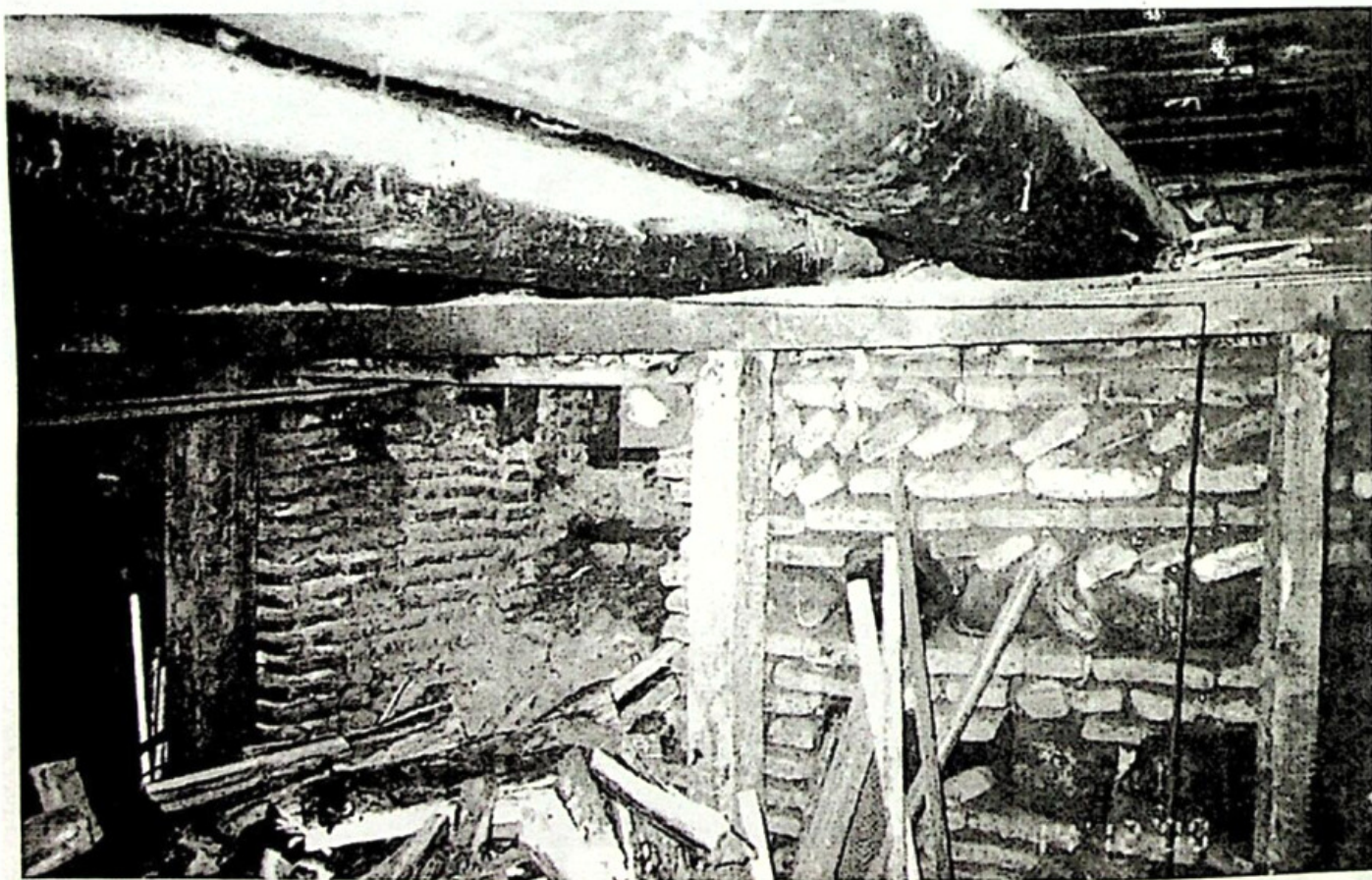
სურ. 2. თბილისი. ასკანის ქ. №11. ძველი სახლის ჩრდილოეთი ფასადი



სურ. 3. თბილისი. ასკანის ქ. №11. ძველი სახლის ქვედა სართულის ინტერიერი



სურ. 4. თბილისი. ასკანის ქ. №11
ძველი სახლის ქვედა სართულის
სარკმელი



სურ. 5. თბილისი. ასკანის ქ. №11.
ძველი სახლის ქვედა სართულის კედლის წყობის ფრაგმენტი

თბილისის "შუაბაზარის" ერთი ქარვასლის ისტორიზატვის

თბილისური ქარვასლების უმრავლესობა ოდითგანვე ისტორიული თბილისის უმთავრეს სამოსახლო უბანში – კალაში - იყო კონცენტრირებული. საცხოვრებელი სახლების განაშენიანების ერთიან ფონზე მსხვილი მასშტაბით და დიდი მოცულობით ამოზიდულნი ისინი მუდამ ქალაქურ იერს ანიჭებდნენ საქართველოს სატახტოს და მათგან შემორჩენილნი დღესაც უნარჩუნებენ კალას ქალაქური სტრუქტურის ხასიათს.

მაღალმხატვრულობით გამოირჩეოდა არწრუნის ქარვასლა თუ მეფის ფუნდუკი, ერეკლე II ქ. №8/10-ში მდებარე ქარვასლის ნაგებობა, უდიდესი თბილისურ ქარვასლებს შორის – მანთაშევის ქარვასლა (ლესელიძის ქ. №22), მელიქის ქარვასლის ძირზე 1904 წელს აგებული „მანთაშევის რიგის“ სახელით ცნობილი, მოდერნის სტილით ნაგები საეაჭრო შენობა და სხვა.

თბილისის განსაკუთრებულმა მდებარეობამ აბრეშუმის დიდ საქარაენო გზაზე განაპირობა უხსოვარი დროიდან ქარვასლების მშენებლობა და მათი კონცენტრაცია საქარაენო გზის იმ მონაკვეთზე, რომელიც დღევანდელი ლესელიძის ქუჩის წინაპარ ქუჩას ემთხვევა და რომლის გასწვრივაც საეაჭრო დუქნები, ქარვასლები, საეაჭრო-სახელოსნოები იყო განლაგებული. რადგან იგი კალას დიდ სამოსახლო უბანს ორად ყოფდა, მას ოდითგანვე "შუაბაზარი" შეერქვა.

წინამდებარე წერილი ეოფილი ქარვასლის ერთ-ერთ ნაგებობას ეხება. იგი ისტორიული კალას შუაგულში, ლესელიძის ქუჩის იმ მონაკვეთზე მდებარეობს, სადაც მას ერეკლე II-სა და სიონის ქუჩები აკვეთს. შეუღლესავე წითელი აგურის ნაგებობა მაღალი მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულებით გამოირჩევა და ეროვნული მნიშვნელობის ძეგლად არის მიჩნეული. (სურ. 1,2,11,15).^{*}

ნაგებობას ლესელიძის და სიონის ქუჩებს შორის მოქცეული საკმაოდ ერცული ტერიტორია უჭირავს წაგრძელებული ვიწრო საკუთის დამრეკი რელიეფის გამო ქარვასლა ერთმანეთისაგან უმნიშვნელოდ განსხვავებული სიმაღლის, ერთმანეთზე მიდგმული ორი მოცულობისაგან შედგება. ამასთან, ქუჩათა განსხვავებული ნიშნულის გამო ნაგებობა ორსართულიანია ლესელიძის და სამსართულიანი სიონის ქუჩის მხრივ.

ქარვასლის ლესელიძის ქუჩისპირა კედელი გრძივად მიუყვება ქუჩის პლასტიკურ მოხაზულობას და მისი წინაპარი ქუჩის შუასაუკუნეებრივ ხაზს. სიონის ქუჩის მიმართ ნაგებობა მეტ-ნაკლებად სწორ ხაზს მისდევს, ოღონდ მისი ორი მოცულობიდან ოდნავ შემადლლებაზე მდგარი ჩრდილოეთი ნაწილი შეერილს ქმნის სამხრეთ მოცულობასთან, რასაც პლასტიკურობის ელემენტი შეაქვს მთელის აღქმაში.

ტრადიციისამებრ, ნაგებობა ეზოსაც შეიცავს, რომელიც მის სამხრეთ ნაწილშია მოთავსებული. ის ოთხკუთხაა (ერთი ჩამოთლილი კუთხით) და აღრე რკინის კონსოლებიანი (I სართული) და რკინის მაღალ კრონშტაინებზე დაყრდნობილი (II სართული) აივნები შემოუყვებოდა. (შემორჩენილია აივნების რელსებს შორის გრძივად დაწყობილი აგურებით შექმნილი იატაკის ფრაგმენტები, კრონშტაინების და რელსების მოქლონებით შეერთებული კვანძები ; მოაჯირები დაკარგულია).

* ეოფილი ქარვასლის დღევანდელი მდგომარეობის ამსახველი თანდართული ფოტოები კუთვნის ავტორს.

შენობას რამდენიმე შესასვლელი აქონდა. სიონის ქუჩის დაბალ ნიშნულზე მდებარე რკინის აუზრულქიშკრიანი სწორკუთხა ფართო ღიობი შენობის ტანში გაჭრილ გასასვლელ-გეირაბს მონიშნავს და ქუჩას ეზოსთან აკავშირებს. ალბათ, აქედან შედიოდნენ ოდესღაც დატვირთული ქარაენები ქარეასლის ეზო-ვესტიბულში. ღესელიძის ქუჩისპირა ფასადის ისრული თაღების ერთიან რიტმში ორივე მოცულობის თითო კარია ჩართული. სამხრეთის ეიწრო ღიობი ბაზალტის ქვით ნაშენ, დღეს მორღეულ, კიბის უჯრედს უკავშირდება(სურ.13). ჩრდილოეთი მოცულობის კარი კი ქუჩასა გადაკვეთისპირა ნაწილში იყო მოწყობილი. სკვერისკენ მიმართული სამხრეთი ფასადის პირველ სართულს ღუქნის სამი ფართო სწორკუთხა ღიობი და მათ შორის დატანილი ორი კარი ქმნიდა (დღეს ფართო ღიობები და ღესელიძის ქუჩისპირა ერთი კარი ამოშენებულია, მეორე კი ქარეასლის სამხრეთ ნაწილში მოწყობილ, სამივე სართულის დამაკავშირებელ ბაზალტის ფართოსაფეხურებიან ქვის კიბის უჯრედს უკავშირდება. სურ №16). უმთავრესი, დიდი პორტალით მონიშნული შესასვლელი სამი ქუჩის შესაყარისკენ არის ორიენტირებული (სურ.12).

მიუხედავად იმ ცვლილებებისა, რომელიც ნაგებობამ დროთა განმავლობაში განიცადა, იგი დღევანდელი სახითაც წარმოდგენას გვიქმნის ქარეასლის თავდაპირველ გეგმარებასა და შიდა სიერცესე.

სამხრეთი მოცულობის კომპოზიციის ბირაეს, მრავალი თბილისური ქარეასლის მსგავსად (არწრუნის, თეკლე ბატონიშვილის, ერეკლე II ქ. №8/10-სა, ღესელიძის ქუჩის №№ 22,29-ში თუ ეახტანგ გორგასლის ქუჩის №1-ში მდებარე ნაგებობების და სხვა) შიდა ეზო წარმოადგენს, რომლის ირგვლივაც სამსართულად იყო აკინძული სადგომები, კარების I სართულის მშვილდა, II სართულის სამცკენტრიან-ისრულ-თაღოვანი და III სართულის ოთხკუთხა ღიობებით. სამხრეთი მოცულობისგან განსხვავებით, ჩრდილოეთი მოცულობის I სართული ერთ კედლით წაგრძელებული ფორმის ორ სადგომად, II სართული თაღნარით, და III სართულზე ოთხკუთხა ღიობიანი ორი პარალელური კედლით სამ სადგომად არის დანაწევრებული (სურ.17). შუა სიერცე თავისებური კორილორია, რომლის გასწვრივაც ოდესღაც სასტუმრო ოთახები იყო აკინძული. გარე კედლების ისრული და ნაღისებრი თაღების რიტმს ინტერიერში ორი მოცულობის გამმიჯნავე უსუფთაეესად მოხაზული ნახევარწრიულთაღოვანი, სამცკენტრიან-ისრული და სწორკუთხა ღიობები ცვლის.

აღსანიშნავია ნაგებობის სართულშუა გადახურვა, რომელიც რკინის რელსებით დანაწევრებული ბრტყელი თაღების მთელი სისტემით არის შექმნილი. ბრტყელი თაღების წყობა ახალი აგურით არის შესრულებული. ინტერიერში ბრტყელი თაღების პარალელურწყობიანი ფორმა ჭერის ერთიან ნახატად იკითხებოდა, მეტიც, II სართულის ჭერის შემორჩენილი ფრაგმენტი წარმოდგენას გვიქმნის მის თავდაპირველ სახესე – ბრტყელი „კამარის“ თითოეული სოლი ღურჯი და ყავისფერი გამის მცენარეული ორნამენტით იყო მოხატული.

სართულშუა გადახურვის აღწერილი ტიპი კადას ისტორიული სტრუქტურის სხვა ნაგებობებშიც, საცხოვრებელ სახლებსა თუ სასოგადოებრივ შენობებში გვხვდება.

ისტორიული კადას მჭირდო განაშენიანებაში მოქცეული მრავალი ქარეასლისა თუ სხვა სასოგადოებრივი დანიშნულების შენობებისაგან განსხვავებით, ჩვენი ნაგებობა სიერცეში განცალკევებით დგას და ყოველი მხრიდან თავისუფლად აღიქმება(სურ.2,11,15). ნაგებობის ფასადთა არქიტექტურული მორთულობა ისლამური არქიტექტურის ტრადიციას მისდევს.

შეუღესავი აგურის სიონის თუ ღესელიძის ქუჩისპირა ფასადთა არქიტექტურული მოტივები – ფართო სწორკუთხა ღიობები, სწორკუთხა ნიშებში ჩასმული ფართო

ისრული თაღები. შეწყვილებული ნაღისებრი მოხაზულობის სარკმლები – პარმონიულ ერთობლიობას ქმნის. აღსანიშნავია, ნიშათა დამასრულებელი აგურის წყობით გამოყვანილი დეკორატიული კარნიზები და ოთხკუთხა ნაღრმაელები. როგორც ნანს, აგურის კარნიზები ისლამური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი სტადაქტილური კარნიზის თავისებური ინტერპრეტაციაა. შენობის საერთო აღქმისათვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება სიონის ქუჩისპირა ღუქანთა ქვის ფართო სწორკუთხა ღიობებს, რომელთა მონოტონური რიტმი აკრავს ქუჩის სიგრძეზე გაჭიმულ ფასადს და ღუსეღიძის ქუჩისპირა ფასადის ქვის ცოკოლს ეხმიანება (სურ. 19, 14).

ფასადთა მხატვრულ შთაბეჭდილებას ღიობებთან ერთად უთუოდ მათი აღსაყრებიც ქმნიდა, რომელნიც შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფოტოარქივში დაცულ ერთ ფოტოზე მოჩანს (სურ. 1)¹. მეორე სართულის ისრული ღიობის, თავის მხრივ სამად გაყოფილი ფრამუგის შუა ნაწილი ერთმანეთზე დადებული ორი კვადრატის კომპოზიციას წარმოადგენს, რომელსაც ძირითადი, ქვედა ნაწილის სწორხაზოვანი ალათების შუა ღერძზე ჩართული მცირე ზომის რომბი ეხმიანება. მესამე სართულის ღიობთა ქვედა ნაწილის დანაწევრების წესიერ გეომეტრიულ ფორმას, ნაღისებრ ფრამუგათა სოლომონის ბეჭდიანი კომპოზიცია აგრძელებს. ღიობთა ალათების აღწერილი ორი კომპოზიცია, აღმოსაღებურ (ისლამურ) არქიტექტურაში დიდად გაერცვლებული მუშარაბის გამარტივებული სახეა, რომელთა ნახატიც ანალოგიას პოულობს XIX საუკუნის მიწურულის თბილისის სხვა ნაგებობებში (მაგ. არქიტექტორ პ. შტერნის სახლი (დ. აღმაშენებლის პროსპ. №128), არქიტექტორ კ. ტატიშნევის საკუთარი სახლი (დ. ასათიანის ქ. №18), ინჟინერ ღაზარ სარქისიანის სახლი (მამაბლის ქ. №17), გალაქტიონის ქ. №24/21, კიევის ქ. № 8, თბილისის ოპერისა და ბაღეცის შენობა და სხვ.).

ქარვასლის ფასადთაგან ნაკლები პარადულობით, სისადავით გამოირჩევა „დაბალი“ მოცულობის სამხრეთისაკენ ორიენტირებული ფასადი (სურ. 16). მის ზედა სართულს კვლავ სწორკუთხა, ისრული და ნაღისებრი ღიობები, ოთხკუთხა ნაღრმაელები და პილასტრები ანაწევრებს. ურადლებას იმერობს ფართო ღიობთა გადამხურავი რკინის სლუდარებსა და აგურის წყობას შორის მოთავსებული ბასალტის ქვის განაპირა ნანართები და მესამე სართულის სწორკუთხა ღიობთა გამყოფი ბოძების თავზე აგურის წყობით მონიშნული სამკუთხა ფორმის სიმძიმის ორი ცენტრი.

ეს ფასადი ოდესღაც სიონის ნიხზე გადიოდა, რომლის კონტური ძველ გეგმებზე იკითხება, მოშენებას ქარვასლის ფასადთან ერთად ორ და ერთსართულიანი ბანიანი სახლები ქმნიდა, რაც XIX საუკუნის არაერთ ფოტოსურათზეა აღბეჭდილი. დროთა განმავლობაში ბანიანი სახლები დაინგრა და ამ ადგილას სკვერი წარმოიქმნა.

ქარვასლის შეუღესავი წითელი აგურის ფასადებს მეყვართად უპირისპირდება მთავარი, ქუჩათა გადაკვეთისკენ მიმართული, ვიწრო წიბოს ფასადი (სურ. 11, 12). ისტორიულად აქ „დიდი ნორსუ“ იდგა. „ნორსუ“ სპარსული სიტყვაა და ტრადიციულად საეპტო გზების გზაჯვარედინზე აღიმართულ ნაგებობას აღნიშნავს. თბილისში ასეთი შენობა ორი ყოფილა და მათგან ერთი, გუმბათით დახურული „დიდი ნორსუ“ ყოფილი შუაბაზრის, რასტაბაზრის (დღევანდელი ერეკლე II ქუჩის წინაპარი) და სიონის ქუჩის გადაკვეთაზე მდგარა. იგი თბილისის ძველ (1785 და 1800 წწ.) გეგმებზეა დატანილი და მის არსებობას ისტორიკოსი მამისა ბერძნიშვილი მის მიერ მოძიებული ძველი საბუთებითაც ადასტურებს (სურ. 3).

¹ შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფოტოარქივი, ნეგატივი №6542.

ეკლარის თლილი ქვის მდიდრულად ნაკეთი ორნამენტით შემკული მთავარი ფასადი „ბეშთაქს“ მოგვაგონებს – სწორკუთხა ნიშაში ჩასმული ისრულთაღიანი პორტალით და მის თავზე მოქცეული, სტალაქტიდებიანი კაპიტელების მქონე ქვის ბურჯებს დაყრდნობილი სამი ნაღისებრი თაღის კომპოზიციით. ფასადის განაპირა ნაწილები ნაკეთორნამენტიანი პილასტრებით, სართულშუაგადახურვის ადგილას რელიეფური გირნებით, მდიდრული პარაპეტით და მის თავზე, ბოლოებში, ქვაში ნაკეთი გუმბათისებრი მცირე მოცულობებით არის მონიშნული. ნაგებობის ეს ნაწილი ცრუ გუმბათით იყო გადახურული, რომელმაც 1990-იან წლებამდე იარსება(სურ. 8,9,10). სემო, სამხრეთით მდგარი მოცულობის მნიშვნელოვანი კომპოზიციური აქცენტი – გუმბათი, რომელიც ეესტიბიულის სიერცეს ხურაედა, ქვემო, ჩრდილოეთი ნაწილის, გარედან უხილავი კეადრატული ეზოს თავისებური კომპოზიციური გამაბათილებელი იყო.

„ბეშთაქს“ გამოკვეთილად ისლამურ კომპოზიციაში, რასაც ხაზს ზემოაღწერილ ელემენტებთან ერთად ნაღისებრი თაღების სოლებად გამაყალივარდისფერი და თეთრი ქვის წყობა, სწორკუთხა ნიშის და პილასტრთა ორნამენტიც უსვამს, აშკარად თავს იჩენს ქართული შუასაუკუნეებრივი არქიტექტურის მორალულობის ელემენტებიც, როგორიცაა – ისრული თაღის გრეხილლიღვიანი საპირე, ოთხკუთხა ნიშის ორნამენტის ნახატი და ზემონახსენები ორი გირნის ფორმა და პლასტიკის ხასიათი.

სამი თაღის კომპოზიციის საფუძველიც შეიძლება გარდამავალი ხანის ტაოკლარჯეთის სოგიერთი ძეგლის ანალოგიურ კომპოზიციას დაეუკავშიროს.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ქარეასლის სარდაფი, რომელიც შენობის ძირითადი ნაწილისაგან განსხვავებით ძველი (კეადრატული!) აგურით არის ნაგები. სარდაფის აგურის ფორმა და წყობის ხასიათი უთუოდ მიგვანიშნებს მის ადრეულ წარმოშობაზე. მისი დღევანდელი მდგომარეობა არ იძლევა მისი დათვალიერების და შესწავლის საშუალებას – მორღეუელია ეზოს სიერციდან თუ სხვა კიბის უჯრედებიდან სარდაფში ჩამავალი ყველა კიბე, სარდაფი სავსეა ნაგვით და ფეკალური წყლით – მაგრამ ზევიდან ხილული ნაწილები ქრონოლოგიის თვალსაზრისით მსჯელობის საშუალებას მაინც იძლევა.

სიძველით ყურადღებას იპყრობს ძველი აგურით ნაშენი (აგურის ზომა: 21X21X4 სმ) ღესელიძისა და სიონის ქუჩისპირა კედლები, მათ წყობაში დატანილი აგურით ამოესებული ქორდისებრი მოხაზულობის თაღებით. სიონის ქუჩის მხარეს კედლის წყობაში ვიწრო პროპორციის სწორკუთხა ღიობებია ჩართული – სწორედ აქედან ნათლბოდა სარდაფის ეს ნაწილი. ღესელიძის ქუჩისპირა სარდაფის ზედა იარუსის განათება კი ქვის ცოკოლში ჩართული ღიობებით ხორციელდებოდა. გარედან დაბრტყელებულთაღიანი, სატეკი ქვებით გამორჩეული სარდაფის ღიობთა თაღების რიტმს, ინტერიერში აგურის კედლის საფეხურებიანი წყობა ენაცვლება, რაც, თავის მხრივ, სარდაფის სიერცის განათებულობას უზრუნველყოფს.

სარდაფის ღესელიძის ქუჩის მეტ-ნაკლებად პარალელურად მიმყოლი სიერცის სამკუთხა არე (ბეშთაქიანი პორტალის სიახლოვეს!) ბეტონით არის შეესებული. სწორედ მის თავზე მიაკელია არქიტექტორ-რესტავრატორმა ნიკოლოზ ზაზუნშიშვილმა ფერწერის ფრაგმენტს, რომელსაც იგი სავარაუდოდ XX საუკუნის დასაწყისით ათარიღებს.

ზემონახსენები ძველი აგურის კედლებში დატანილი თაღების არაისრული მოყვანილობა გეაფიქრებინებს, რომ ქარეასლის წინამორბედი ნაგებობა არაუადრეს XVIII საუკუნისა უნდა იყოს. სარდაფის ზედა იარუსის (ანუ სიონის ქუჩის მხრიდან პირველი სართულის) ძირითადი ორი სიერცის გამყოფი, იმგვარივე მასალით ნაგები კედლის წყობა კი ქარეასლის თანადროული ჩანს – ადგილობრივ ოსტატებს ეს

კედელი ძველი აგურით აუგიათ. ჩანგრეულ სართულშუა გადახურვაში კედლის ძირში რიყის ქვის წყობაც მოჩანს – წყლის აწეული დონის გამო მის აუთენტურობაზე ჯერ ეერაფერს ვიტყვი.

ძველი აგურის უჩვეულო წყობით გამოირჩევა მთავარი (ბეშთაქიანი) შესასულელის კიბის საფეხურების ქვეშ კამარა, ოღონდ ტექნიკური შესრულების და წყობის „სიმშრალე“ გეაფიქრებინებს, რომ ისიც ქარეასლის მშენებლებს XIX საუკუნის 90-იან წლებში ძველი აგურით (19X19X4 სმ) შეუსრულებიათ.

სიონის ქუჩის მხრიდან სართულშუა გადახურვა სარდაფს და პირველ სართულს შორის ჩანგრეულია. ძველი აგურის კედლების შალაღხარისხოვან წყობასთან შეპირისპირებით ყურადღებას იპყრობს სარდაფის ერთიანი სიერცის მცირე სადგომებად დამანაწევრებელი ახალი აგურით ნაშენი თაღოვანი მალეები. (გადარჩენილია ერთ-ერთი სადგომის გადამხურავი ახალი აგურის კამაროვანი წყობის ფრაგმენტი; სურ.17).

თუ რა შენობა იდგა აქ, ამ ადგილას, გვიან შუასაუკუნეებსა თუ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში თბილისის ძველი გეგმები, რამდენიმე ბიბლიოგრაფიული წყარო და ძველი ფოტოსურათები გეგმებინებს. კერძოდ თბილისის 1800 წლის გეგმაზე, რომელზეც XVIII საუკუნის ქალაქია ასახული, ყოფილი შუაბაზრის, რასტაბაზრის და დღევანდელი სიონის ქუჩის გადაკვეთის სიახლოვეს, ტრაპეციის მოყვანილობის ადგილი №24-ითაა აღნიშნული და „Харахаха – ყუაყყყყ რაჟ“-ად სახელდებული. გეგმაზე, რომელიც ისტორიკოს ნ. ბადრიაშვილის წიგნს „Тбилиси“, 1934, ერთვის¹ – №25-ით, ასევე ხარაზხანაა მონიშნული (სურ. 3). ხარაზხანა კი სახარაზოს, „ყუაყყყყ რაჟ“ – კი წულების რიგს ნიშნავს. საფიქრებელია, რომ ახალი ქარეასლის ნაგებობაში XVIII საუკუნეში, აშენებული სახარაზოს ძველი კედლებია ჩართული.

ძველი ქართული დოკუმენტების მიხედვით, ლესელიძის, ერეკლე II-ისა და სიონის ქუჩების გადაკვეთის სიახლოვეს ხარაზხანის არსებობას ისტორიკოსი მაშისა ბერძნიშვილიც ადასტურებს – „რასტაბაზრის ბოლოს გზაჯვარედინი იყო, რომელსაც ქმნიდა ბაზაზხანისა და ჭონხანის გადაკვეთა ხარაზხანაზე. ამ გზაჯვარედინს ერქვა „ნორსუ“.

ლოგიკური იქნებოდა გეეფიქრა, რომ კალას შუაგულში XVIII საუკუნეში აშენებული სახარაზო 1795 წელს სპარსელების მიერ თბილისის დანგრევას ეძისხერპლა, მაგრამ ჩვენს ხელთ არსებულ ერთ უძველეს (1860-იანი წლები) ნეგატივზე ჩვენს საკვლეუ ადგილას ორსართულიანი ბანიანი ნაგებობა მოჩანს (სურ.5). ბანის თითქმის შუაგულში მცირე ზომის გუმბათია. საფიქრებელია, ეს შენობა ძველ ადგილას XIX საუკუნის დასაწყისშივე აეგოთ. ამავე დროს, სავარაუდოა, რომ ეს ნაგებობა მთელი თავისი არქაული „გამომეტყველებით“ XVIII საუკუნის კუთვნილებაა. თუ ეს XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ნაგებობა არ არის, ხომ არ არის იგი ისტორიკოს მაშისა ბერძნიშვილის წიგნში დასახელებული და 1800 წლის გეგმაზე სახელდებული „დიდი ნორსუ“?

ბრტყელსახურავიან ნაგებობას პირველი სართულის ბოძებს დაყრდნობილი ხის რიკულებიანი, თიხატექანილობიანი სახურავში მოქცეული აივანი ერთ-ერთი ფასადის მთელ სიგრძეზე მიუყვება. ნაგებობის შეერილი აივანი, კი შუაბაზრისკენ არის მიმართული. ეფიქრობთ, ეს ძველი ქალაქის შუაგულში აშენებული, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ის ერთ-ერთი აივნიანი ნაგებობაა, რომელმაც დასაბამი აივნიანი ქალაქის შენებას მისცა.

¹ Н. Бадриашвили, Тифлис, Тиф., 1934, иб. თანდართული გეგმა - "План города Тифлиса с указанием исторических памятников общественного, военного и культурного значения к 1800 году.

² მაშისა ბერძნიშვილი, თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბ., 1965, გვ. 16.

XIX საუკუნის, საეპარქოდო, 80-იანი წლების ერთ მიზის ხეგატიუხე (სურ.6) ამ შენობის უკვე გადაკეთებული, სკეერის მხარეს უაიენო, გუმბათმოხსნილი, რამდენიმე ქანობიანი თუნუქის სახურავით გადახურული ნაგებობა მოიანს - დღევანდელი შენობის წინამორბედი.

ყოველ ძველთბილისურ ქარვასლას თავისი სახელი ერქვა, რომელიც უმთავრესად, მფლობელების მიხედვით აქონდა მინიჭებული. (მაგ., ზუბალაშვილის, მანთაშეის, შადინოვის, სეილანოვის და სხე. მესაკუთრის შეცვლის კეაღად იცელებოდა სიონის ქ. №8-ში მღებარე ქარვასლის სასელებიც - როსტომის, ტფილელის, არწრუნის და სხეა, ან მეფის, თეკელსი და სხეა)⁴.

თბილისის 1903-1904 წლის გეგმაზე შუაბაზრის, ერეკლე II და სიონის ქუჩის გადაკეთის ადგილი №138-ით არის მონიშნული. გეგმის ექსპლიკაციაში №138-ს შეესაბამება შემდეგი წარწერა: Каравансарай - Ходжапарухова и Маисурадзе⁵.

1910 წლის თბილისის გეგმის მიხედვითაც (სურ.4), რომელიც კავკასიის კალენდრის ამავე წლის გამოცემას ერთვის, №138-ით მონიშნულია ღესეღიძის ქ. №36-ში მღებარე ქარვასლის ნაგებობა, რომლის მეპატრონეებიც ეინმე ხოჯაპარუხოვი და მაისურაძეა⁶.

საქართველოს ცენტრალურ სახელმწიფო საისტორიო არქიეში (სცსსა) ჩეენს მიერ მიგნებული რამდენიმე დოკუმენტი ნათელს აფენს ქარვასლის მფლობელთა საქმიანობას და, რაც მთავარია, ძეგლის აშენების აბსოლუტურ თარიღს ადგენს.

ქარვასლის პროექტისა და თანდართული წერილის მიხედვით, თბილისის მოქალაქეები იაგორ იოსების ძე მაისურაძე და ალექსანდრე გრიგოლის ძე ხოჯაპარუხოვი 1893 წლის 24 სექტემბერს, თბილისის V საპოლიციო უბანში, სიონის ქუჩაზე "каменными лавками и подвалами" სახლის მშენებლობას ითხოვენ, რაზედაც დადგენილებას მშენებლობის შესახებ თბილისის საქალაქო სამმართველოდან 1893 წლის 2 ოქტომბერს იღებენ⁷. პროექტი ხელმოწერილია არქიტექტორის მიერ, რომლის გეარის ამოკითხეაც შეუძლებელი აღმოინდა (სურ.17).

წარმოდგენილი პროექტი არა თუ იდეალური სიზუსტით, სრულებით არ ემთხვევა დღევანდელ შენობას. გენგეგმისა და გეგმის მიხედვით იგი გულისხმობს მხოლოდ ქუჩათა გადაკეთისპირა ნაწილის აშენებას, პროექტზე წარმოდგენილი სიონის ქუჩისპირა ფასადი კი ორი ერთმანეთზე მიდგმული მოცულობისაგან შედგება, ოღონდ, განსხეაეებით დღევანდელი შენობისაგან, კლასიციტურ ეაიდაზეა გამართული. ერთადერთი დეტალი, რაც ყოფილი ქარვასლის დღევანდელ შენობას ეხმიანება, პირველი სართულის ღუქანთა ღიობებია. უნდა ეიეარაუდოთ, რომ პროექტი დამტკიცებისთანავე გადააკეთეს და ეეროპულ არქიტექტურულ ფორმებს ისლამური არქიტექტურის ფორმები ჩაუნაცეღეს.

ქარვასლის აშენების აბსოლუტური თარიღის (1894 წელი) დადგენა-დაზუსტებაში სხეა მონაცემებიც გეეხმარება.

შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფოტოარქიეში

⁴ დაწერილებით თბილისური ქარვასლების შესახებ იხ. ვახტანგ ბერიძე, თბილისის ხე-როთმოძღვრება 1801-1917 წლები, თბ., 1963, ტ. II, გე. 9-24.

⁵ План города Тифлиса, Составлен строительным отд. городской управы по указанию члена управы инж. путей сообщения Т.А. Энфиаджиянца в 1903-1904 гг. Исправлен и дополнен в Ноябре 1906 года. გეგმის მოწოდებისათვის მადლობით მიღდა მოეიხსენიო გეოლოგი გიორგი გაბუჩია.

⁶ Кавказский Календарь на 1910 год, LXV., Тифлис, ნაწილი II, იხ. თბილისის თანდართული გეგმა.

⁷ "Проект каменного с лавками и подвалами дома Тифл. Гражд. Егора Иосифовича Маисурадзе и Александра Григорьевича Ходжапарухова, სცსსა, ფონდი №192, აღწერა № 8ა, წიგნი №3684.

დაცული რამდენიმე მიზნის ნეგატივი, რომლებზედაც უკვე ასახულია ქარეასლის შენობა, უთუოდ 1904 წლამდე უნდა იყოს გადაღებული, რადგან მასზე ჯერ არ ჩანს 1904 წელს აშენებული მანთაშევის რიგის სახელით ცნობილი ნაგებობა (ნეგ. №1533). მეტიც, აღნიშნული ნეგატივი გვაძლევს ლესელიძის ქუჩის №36-ში მდებარე შენობის ოდნავ უფრო მეტი სიზუსტით დათარიღების საშუალებას. ამავე ნეგატივზე მოჩანს ის ერთადერთი ადგილი, რომელზეც 1890-იანი წლების მიწურულში მანთაშევის ევებერთელა ქარეასლა აშენდა (ლესელიძის ქ. №22). უნდა ეთვარაოდოთ, რომ ლესელიძის ქ. №36-ში მდებარე ქარეასლის მშენებლობა 1890-იანი წლების პირველ ნახევარში განხორციელდა. მანთაშევის ქარეასლის (არა რიგების!) კონტური ადგილი ამოსაცნობია თბილისის 1907, 1910, 1913, 1924 წწ. გეგმებზე.

ჩვენს მოსაზრებას ქარეასლის 1890-იანი წლებით დათარიღების შესახებ ამყარებს კიდევ ერთი დოკუმენტი - 1890-იანი წლების დასაწყისის დიმიტრი ერმაკოვისეული ფოტოსურათი. ამ სურათზე ჯერ არც მანთაშევის ქარეასლა მოჩანს და არც 1896 წელს აშენებული საცხოვრებელი სახლი ერეკლე II ქუჩის 11 ნომერში - ამ ადგილზე ჯერ კიდევ თიხატკეპნილბანიანი ნაგებობა დგას; აქვე მოჩანს ლესელიძის ქ. №36-ში მდგარი მშენებარე ნაგებობაც. სურათიდან ირკვევა, რომ თავდაპირველად ორ მოცულობათაგან ნრდილოეთი, ანუ ბეშთაქიანი მოცულობა აშენდა. აღნიშნული ნეგატივე შეგვიძლია 1894 წლით დავათარილოთ.

ზუსტი ცნობები ქარეასლის მფლობელთა შესახებ არ მოგვეპოვება. ალექსანდრე ხოჯაპარუხოვის შთამომავლების - ანატოლი და მარინე დანელიანების ცნობით, მათ დიდ პაპას საკუთარი სახლი ღ.ასათიანის ქ. № 29-ში თავად აუშენებია. აქვე ცხოვრობდა ალექსანდრე ხოჯაპარუხოვის ვაჟი - ცნობილი ექიმი-ვენეროლოგი - გრიგოლ (გიგო) ხოჯაპარუხოვი.

იაგორ მაისურაძის საქმიანობის შესახებ დამატებით ცნობებს გვაწეძის სცსსა-ში დაცული ორი სხვა პროექტი. პირველი საბუთი იაგორ მაისურაძის საკუთარი სახლის პროექტია. 1893 წლის 10 ივლისს მეორე გილდიის ვაჭარი იაგორ მაისურაძე თბილისის ბაგრატიონის ქუჩაზე, მის კუთვნილ ორსართულიან ეზო-აივნთან სახლზე მესამე სართულის დაშენების უფლებას ითხოვს¹. მეორე პროექტის მიხედვით, რომელიც 1910 წლის 12 მარტით არის დათარიღებული², იაგორ მაისურაძე თბილისის VI საპოლიციო უბანში, საკუთარ მიწაზე, შავნაბადას შესახევეში ერთსართულიანი სახლის მშენებლობის ნებართვას იღებს³.

ხოჯაპარუხოვისა და მაისურაძის ქარეასლა ისტორიული კალას განაშენიანების განუყოფელი ნაწილია. იგი დიდწილად განსაზღვრავს ახლომდებარე ნაგებობებთან ერთად თბილისის უძველესი სამოსახლო უბნის - კალას ამ კონკრეტული ურბანული მონაკეთის - ზემო და ქვემო კალას გამყოფი ლესელიძის ქუჩის მიმდებარე განაშენიანების მხატვრულ სახეს და მასშტაბს. ნაგებობა დიდწილად განაპირობებს, ამავე დროს, ლესელიძის, სიონისა და ერეკლე II ქუჩების პლასტიკურ ხასიათსაც.

¹ Дело Строительного Отделения Тифлисской Городской Упрвы по прошению Егора Маисурадзе с проектом надстройки дома по Багратионовской улице, სცსსა, ფონდი №192, აღწერა №ა, წიგნი № 7617.

² Дело Строительного Отделения Тифлисской Городской Упрвы с проектом купца Егора Маисурадзе на постройку одно- тажного дома на собственной земле в 6 уч. г.ж. Шавнабадскому переулку, სცსსა, ფონდი №192, აღწერა №ა, წიგნი № 8766.

³ საფიქრებელია, რომ 1930 წლამდე ქარეასლა ინარჩუნებდა თავის თავდაპირველ, საეატრო ფუნქციას. ნაგებობის სპეციფიკური გეგმარებითი სისტემა მის ადაპტაციას კელავ საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობად განაპირობებდა. აქ ერთხანს მილიცია იყო მოთავსებული, 1972 წლიდან 1984 წლამდე კი სპორტკომიტეტი.

ანონიმი თბილისელი ხუროთმოძღვრის და ადგილობრივი ოსტატების მიერ XIX საუკუნის მიწურულში აგებული ქარეასლის ნაგებობა ისლამური ეკლექტიზმის მნიშვნელოვანი ნიმუშია. ნაგებობას კარგ პროპორციებიც და როგორც ურბანული, ასევე დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება აქვს, რაც მას კალას ისტორიული სტრუქტურის გამორჩეულ ნაგებობათა შორის უმკვიდრებს ადგილს.

Resume

Maia Mania

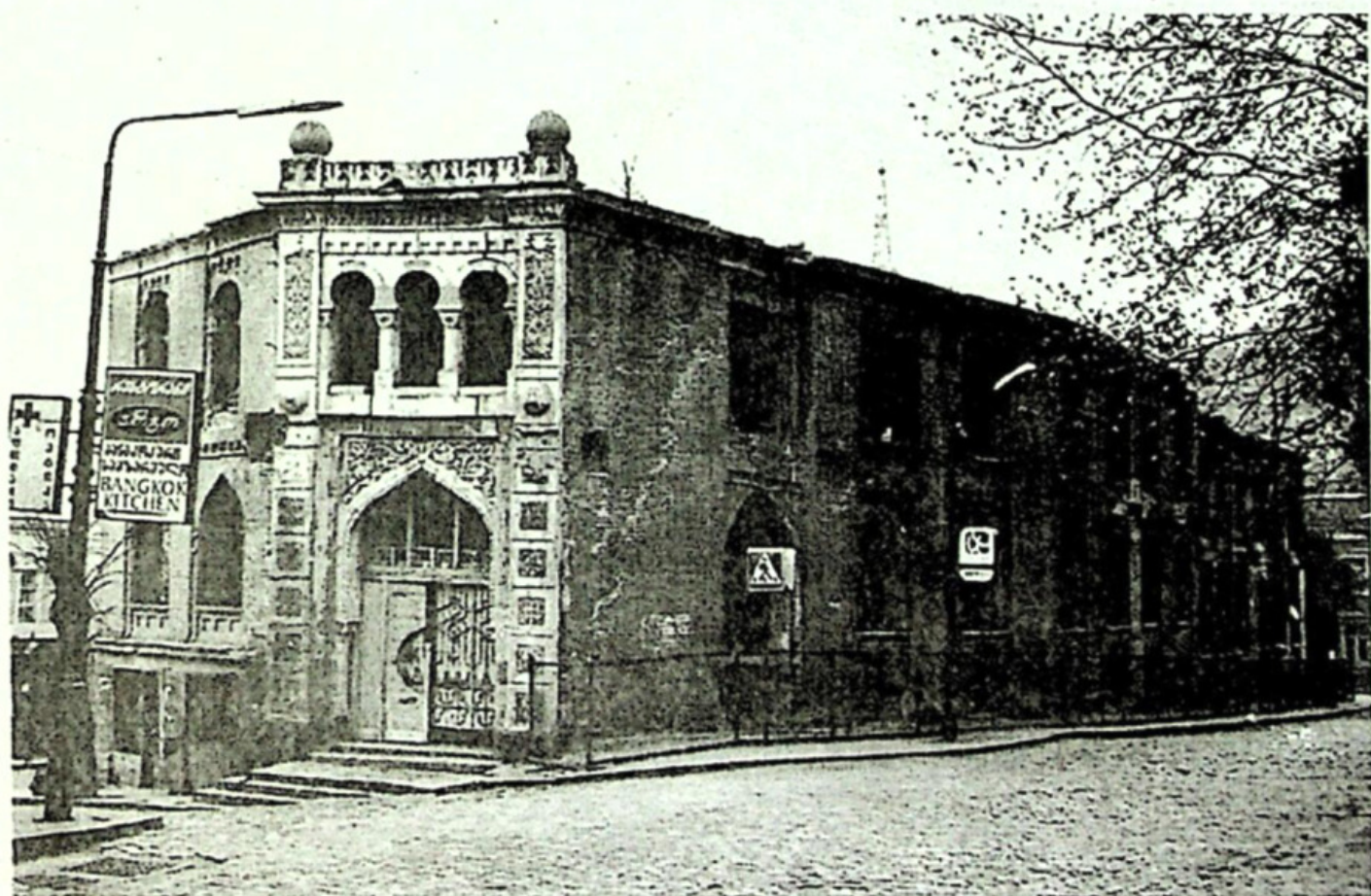
To the History of One Caravanserai in Tbilisi "Shuabazari"

Caravanserais, attributes of the commercial centre, were always distinguished among the public buildings of Old Tbilisi. From those preserved to our days, significant is the building erected on the crossing of Leselidze street (former "Shuabazari" – i.e. trade row, which divided Kala quarter into two), Erekle II street (former "Rastabazari") and Sioni street. It consists of two buildings, which soloow the above mentioned streets, from one side facing a tiny public garden in front of Sioni cathedral; on the crossing of the streets, the building seems to be cut and the main entrance is arranged on this front proper. In the south part, there was a courtyard with the metal balconies overlooking it. Apart from the main portal, the building was also provided with other entrances (a gate ensuring access from Sioni street, two doors – from Leselidze street and two more doors – from the side of the public garden). Inter-floor roofing was rested on a system of brick arches articulated by the iron rails. This three-storeyed building is built of brick (socle, facing of some apertures and the main portal are of stone); imposts of the apertures of the exterior walls (these are, mainly, lancet and horse-shoe shaped arches; in the interior, semicircular and three-centred arches are also seen), cornices above them, etc. are also of brick. Main portal and south wings were domed. Noteworthy is the basement, which is older than the present building and is most likely of the 18th c.

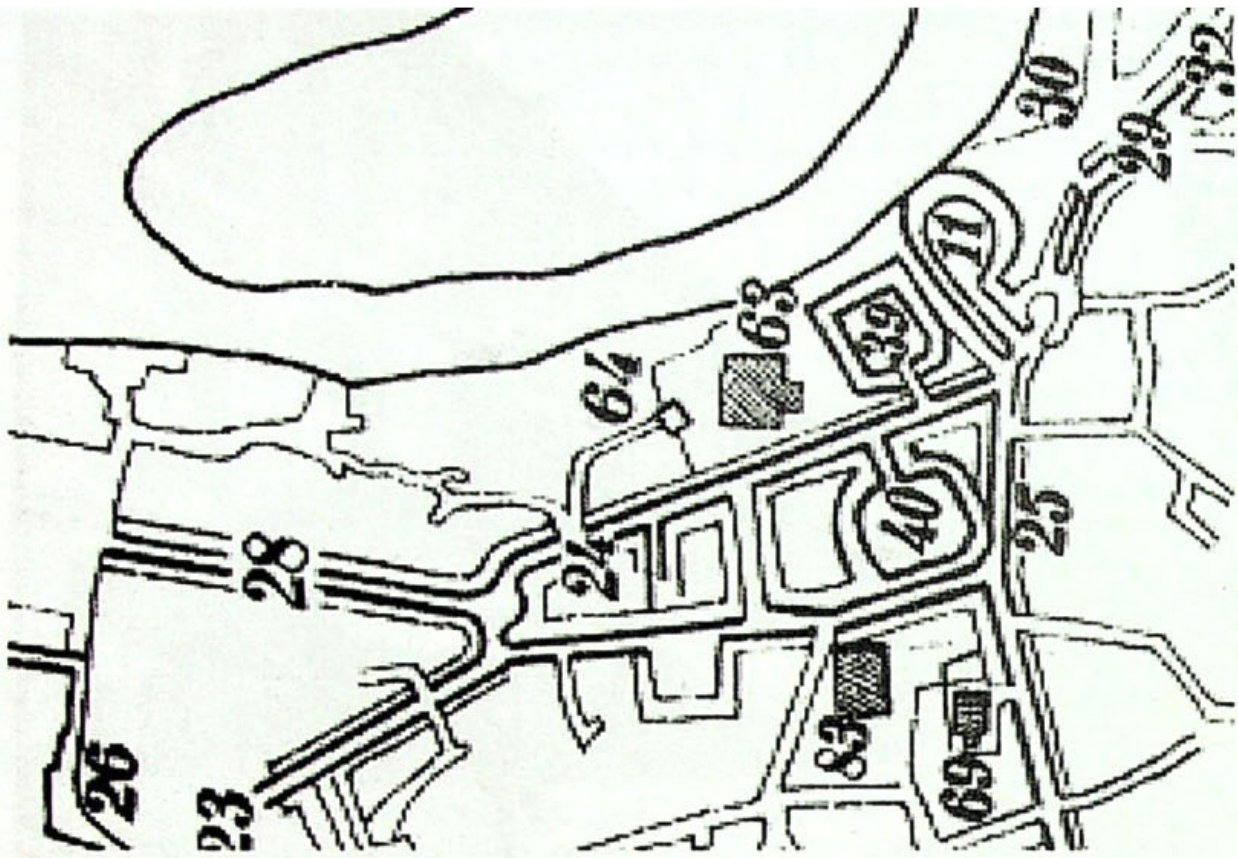
In late 18th c., "kharazkhana" (shoe manufacture, called "Chorsu") was housed here. It was, most likely, destroyed in 1795. The building, erected on its place in early 19th c. (which followed the 18th c. tradition), is, at the same time, a predecessor of the 19th c. Tbilisian houses with balconies. Although transformed, the building still stood in 1880s. As evidenced by the archival documents, the present building was erected in 1894 by the Tbilisian merchants Iagor Maisuradze and Alexander Khojaparukhov.



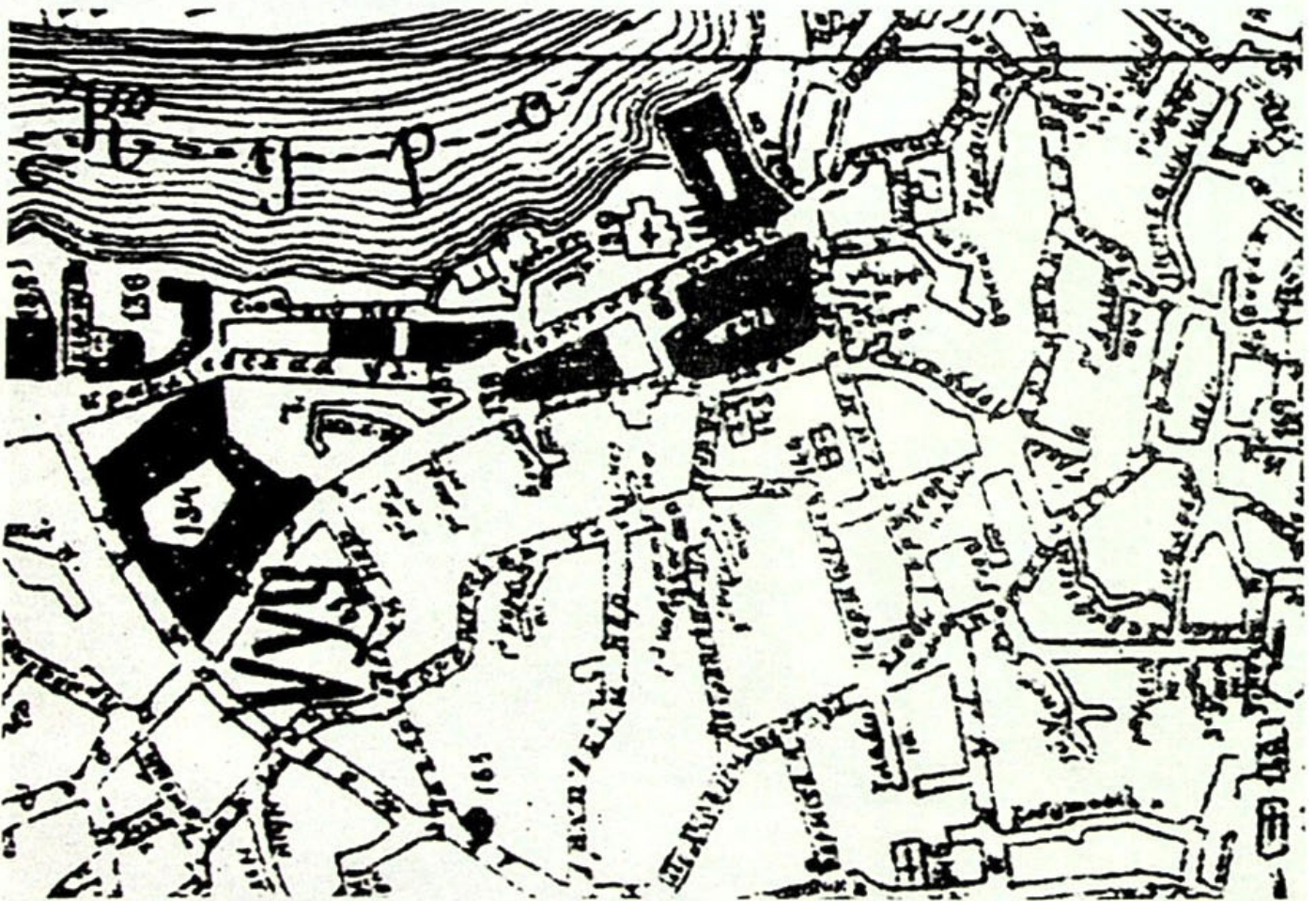
1. თბილისი. სიონის ქუჩა. XIX-XX საუკუნეთა მიჯნა



2. თბილისი. ყოფილი ქარვასლა კ. ლესელიძის ქუჩის მხრიდან



3. კალას განაშენიანების ფრაგმენტი თბილისის 1800 წლის გეგმიდან
(ნ.ბადრიაშვილის წიგნიდან)



4. თბილისის 1910 წლის გეგმის ფრაგმენტი



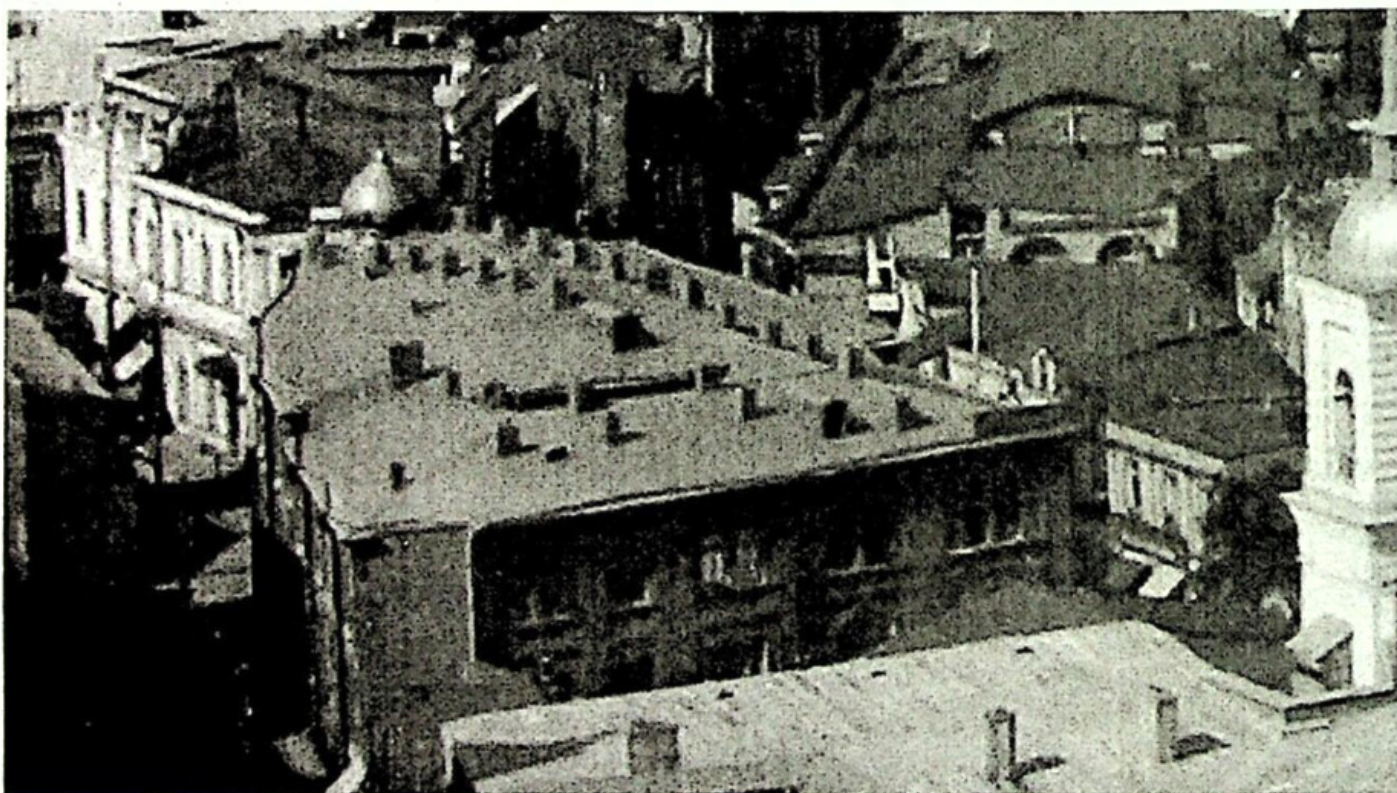
5. თბილისი. შუაბაზრის, რასტაბაზრის და სიონის ქუჩის შესაყარი. 1860-იანი წლები



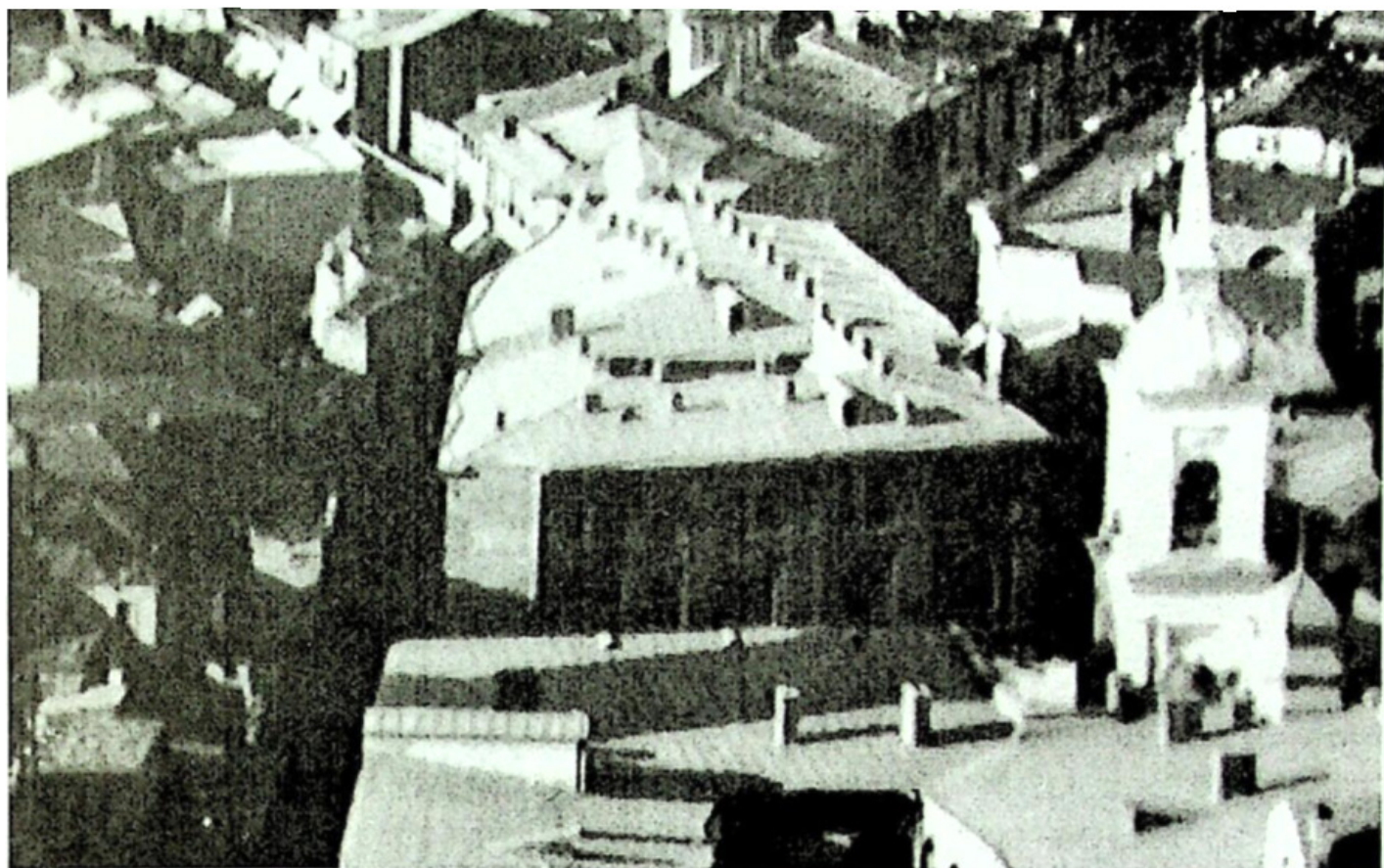
6. თბილისი. კალას განაშენიანების ფრაგმენტი. XIX საუკუნის მეორე ნახევარი



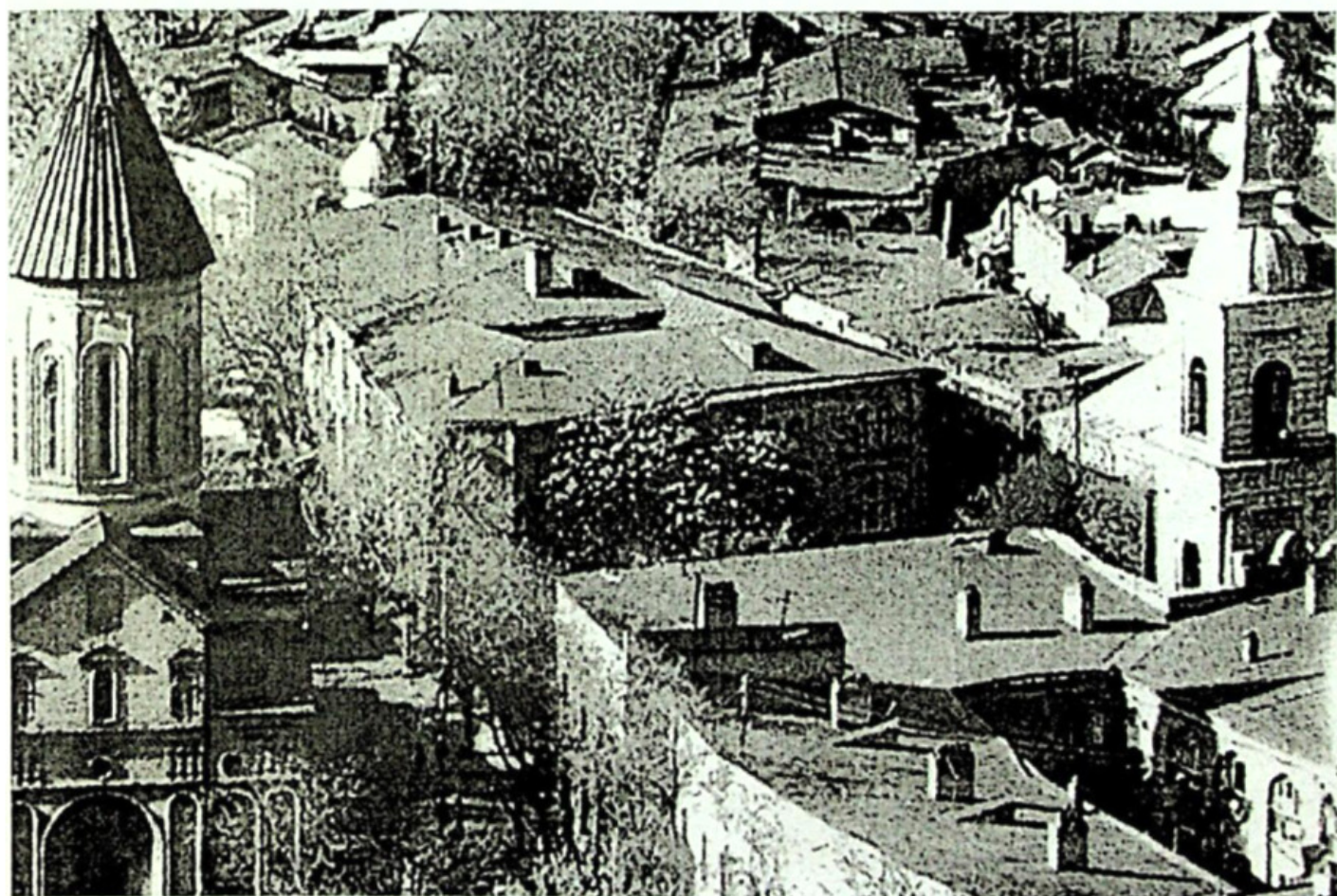
7. თბილისი. კალას განაშენიანების ფრაგმენტი. 1890-იანი წლები



8. თბილისი. სიმონ ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო ისტორიის მუზეუმი, დ. ერმაკოვის კოლექცია, ალბომი №6, გვ. 12. – თბილისი. ქალაქის საერთო ხედის ფრაგმენტი. 1910-იანი წლები



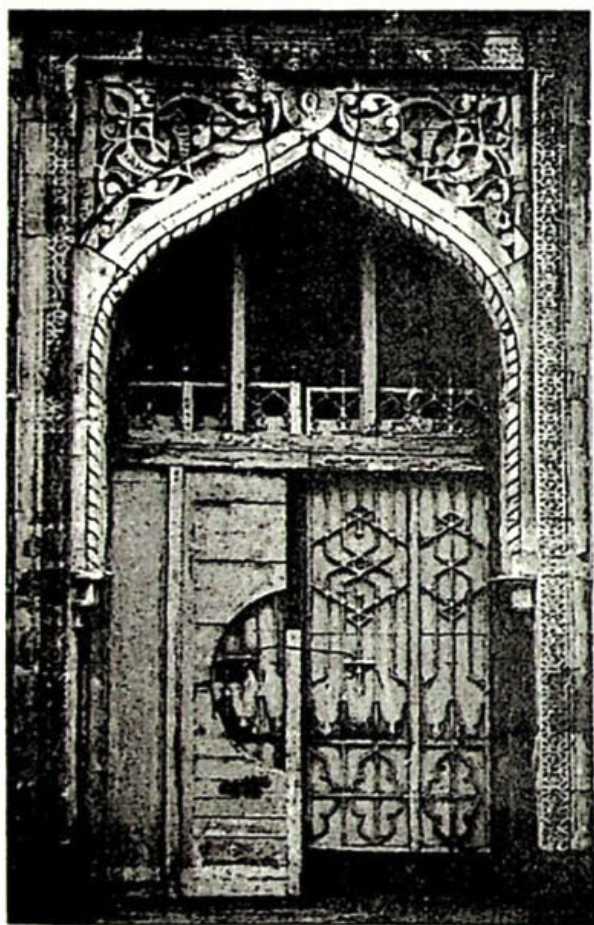
9. თბილისი. კალას განაშენიანების ფრაგმენტი. XIX-XX საუკუნეების მიჯნა



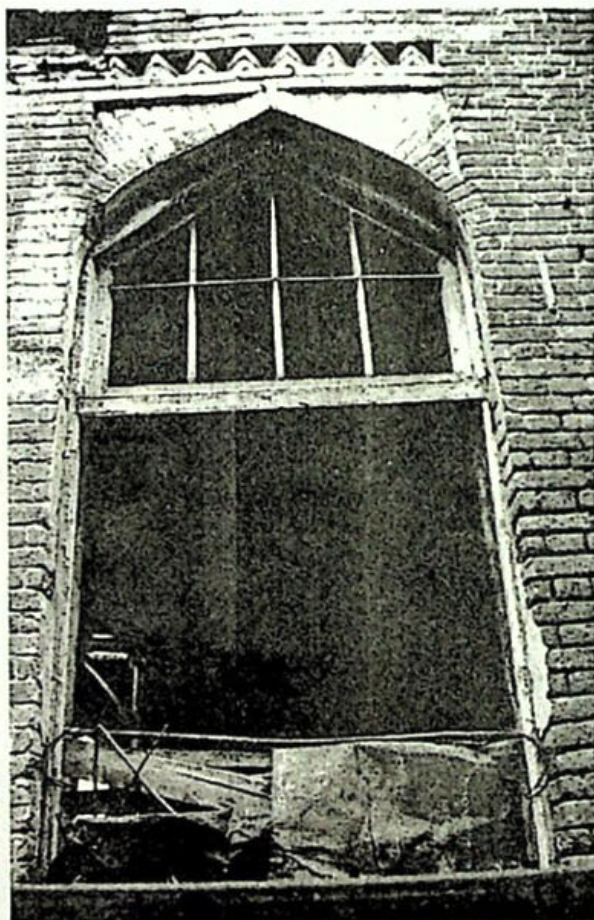
10. ყოფილი ქარვასლის შენობა.
ირაკლი ციციშვილის წიგნიდან "Tbilisi an illustrated guide", Leningrad, 1985



11. თბილისი. ყოფილი ქარვასლის შენობა. მთავარი შესასვლელი. 2005 წლის თებერვალი

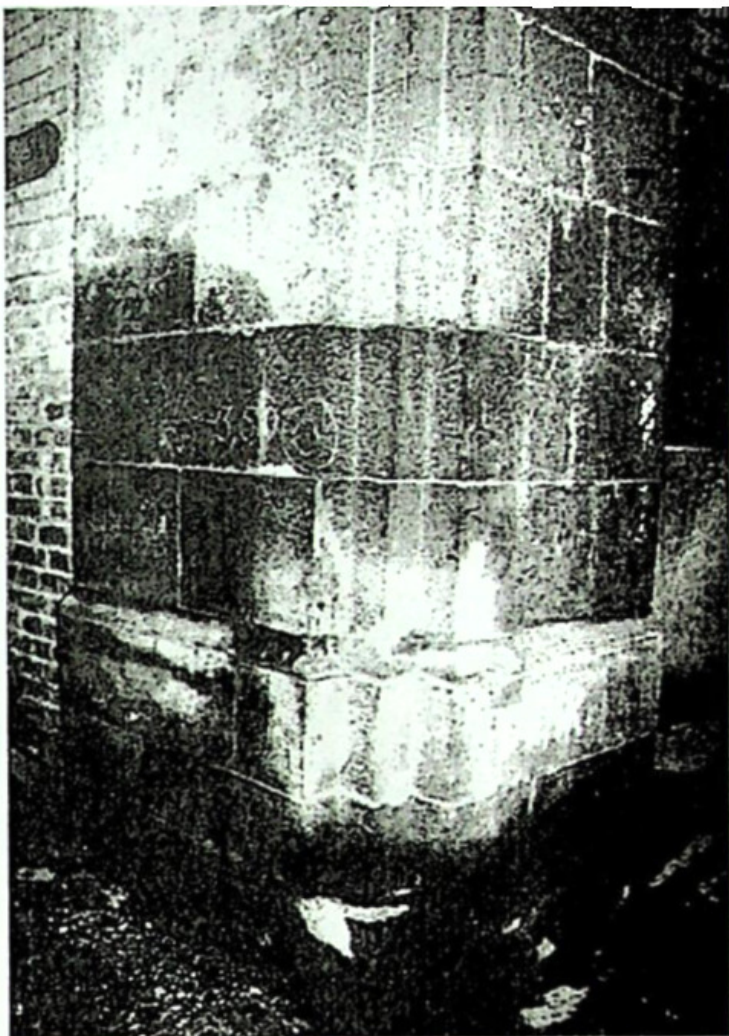


12. თბილისი. ყოფილი ქარვასლა. მთავარი პორტალი



13. თბილისი. ყოფილი ქარვასლა. ღესელიძის ქუჩისპირა შესასვლელი

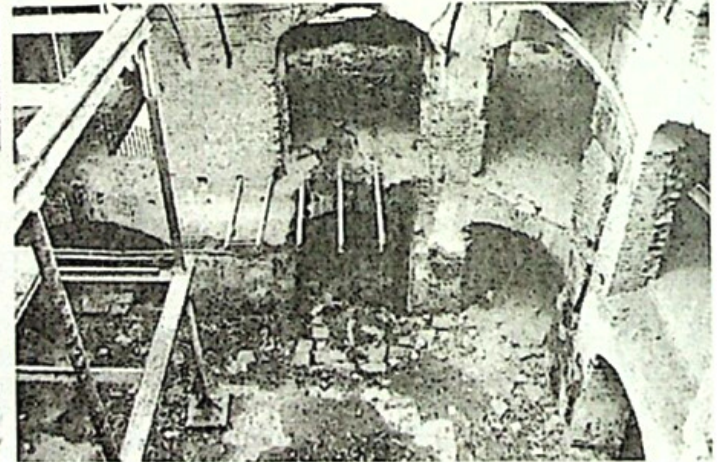
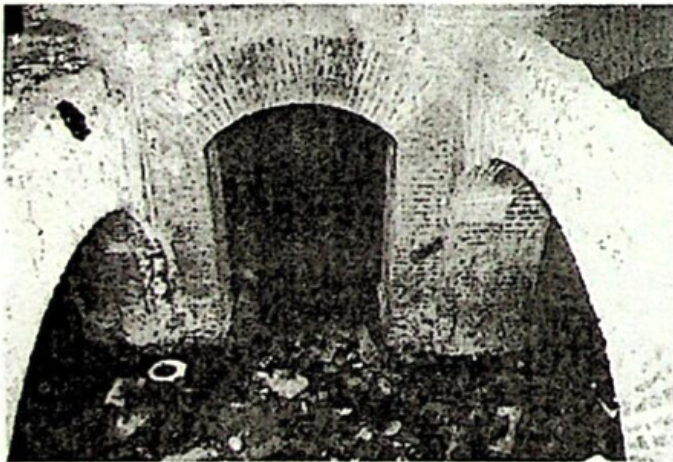
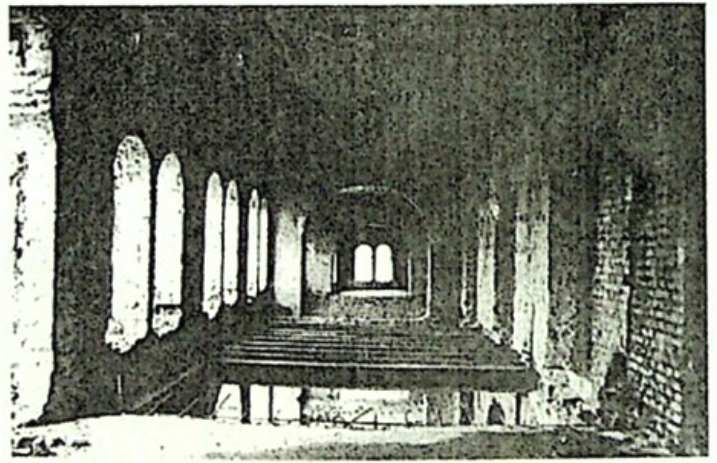
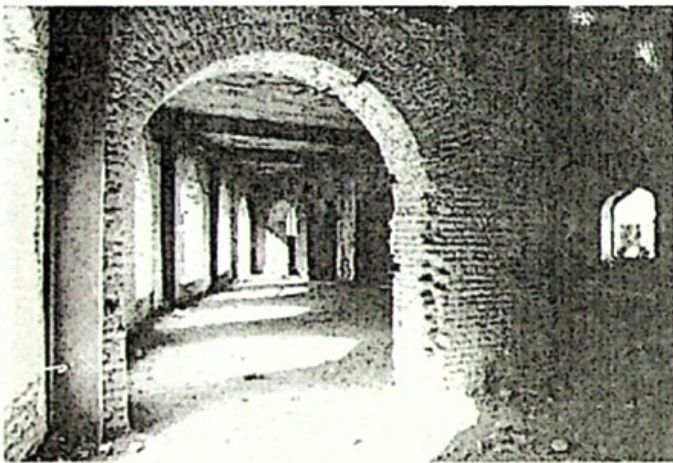
14. თბილისი. ყოფილი ქარვასლა.
სამხრეთი მოცულობის ბაზალტის
ქვის კუთხე



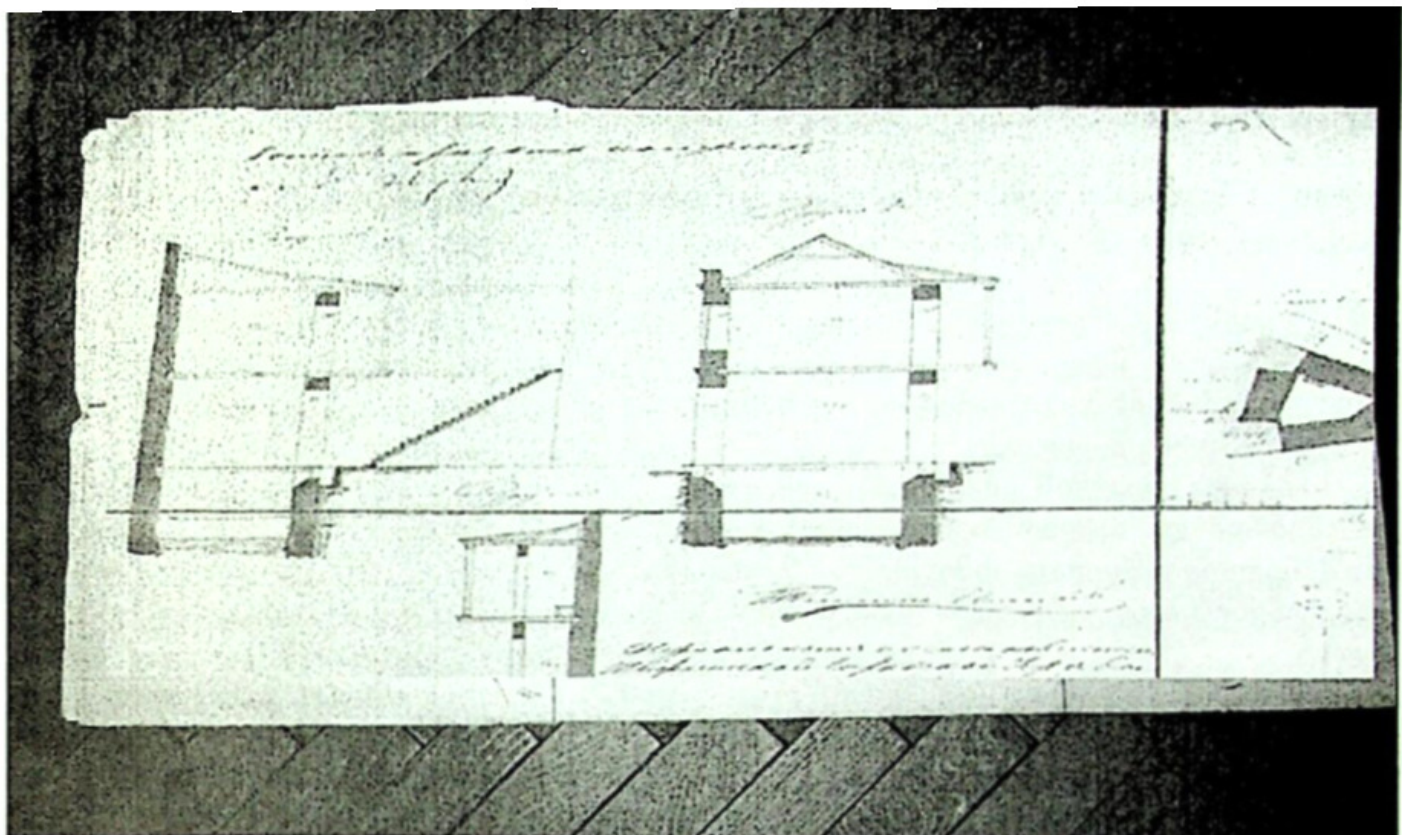
15. თბილისი. ყოფილი ქარვასლა ღვთისმშობლის ქუჩისა და სკვერის მხრიდან.
2005 წლის მარტი



16. თბილისი. ყოფილი ქარვასლა. სკვერისპირა ფასადი. 2005 წლის მარტი



17. თბილისი. ყოფილი ქარვასლის ინტერიერი და სარდაფი. 2005 წლის თებერვალი



18. ქარვასლის პროექტი შედგენილი 1893 წლის 24 სექტემბერს. სცსსა., ფონდი №192, აღწერა №8ა, წიგნი №3684



19. თბილისი. სიონის ქუჩა. 2005 წლის მარტი

ახალი მონაცემები რეპრესირებული ქართველი მხატვრების ბიოგრაფიებისა და შემოქმედების შესახებ

2007 წელს შესრულდება 70 წელი ტრაგიკული 1937-ის, რომელიც რეპრესირების, არაადამიანურ ქმედებათა მთელი სპექტრის, განსხვავებული აზრის, თავისუფალი ხელოვნების წამხშობი საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის კარგად აპრობირებული სისტემის სიმბოლოდ იქცა.

საბჭოთა რეჟიმის არსებობის ყველა ეტაპზე რეპრესირებული მანქანა სხედასხვა ფორმებითა და ძალით შემოქმედებს საზოგადოების ყველა ფენაზე. ამ ფაქტორმა მნიშვნელოვანწილად იმოქმედა მთლიანად საბჭოთა, კერძოდ კი ქართული ხელოვნების თუ ქართული მხატვრობის განვითარებაზე, კონკრეტულ შემოქმედთა ბედზე.

ყოფილი საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე რეპრესირებულ მხატვართა შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ერთერთი პირველი გამოცემის, გამოყენა "Искусство и быт ГУЛАГА" ს კატალოგის შესავალში მ.ტიხონოვა სახეითი ხელოვნების სფეროში რეპრესირების ისტორიის შესახებ წერს: "მილიონობით წყნის თანამემამულეთა შორის, რომლებიც სსრკში განხორცილებული საყოველთაო გენოციდის მსხვერპლნი გახდნენ, იყვნენ სახეითი ხელოვნების ოსტატებიც, უკვე ცნობილები და უცნობები, აღიარებულები და პირველკურსელები ან დიპლომანტები სამხატვრო სასწავლებლების სტუდენტური მერხიდან. ვინ იცის რამდენი არიან ისინი, "პოლიგონებზე" და ლუბიანკის ჯვრდმელებში დახერხებულები, ვინც ვერ აიტანა ეტაპები, საბადოები, კარცერები, ვინც დაიდუპა სურაევანდისგან და პელაგრისგან, ან უფრო მოგვიანებით და მაინც უდროოდ, ფსიქიკური და ფიზიკური ტრავმებისგან."

ისევე როგორც ლიტერატურის, თეატრის, კინოს, მუსიკის მრავალ წარმომადგენელთა მიმართ, სხედასხვა სახის სადამსჯელო ფორმები ქართველ მხატვართა ფიზიკური და სულიერი განადგურებისათვის იქნა გამოყენებული. XX საუკუნის 30-იან წლებში აბსურდული ბრალდებებით სასიკედილო განაჩენი გამოუტანეს გამოჩენილ მხატვრებს და საზოგადო მოღვაწეებს დიმიტრი შევარდნაძეს, ვახტანგ კოტეტიშვილს, პეტრე ოცხელს, 1927-30-იან წლებში თბილისის სამხატვრო აკადემიის რექტორს ალექსანდრე დუდუჩავას. მათი ბედი გაიზიარეს ქართული ხელოვნებისთვის თავდადებულმა ადამიანმა, დეაწლმოსილმა მხატვარმა და არქიტექტორმა, ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებების პირველმა ილუსტრატორმა, პროფესორმა პენრიკ პრინეესკიმ, მოხუცმა გერმანელმა მხატვარმა რიხარდ კარლ ზომერმა. შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში საზოგადოებისგან მოკეთილები, ფიზიკურად განადგურებულ იქნენ ენერგიული, მიზანსწრაფული ადამიანები, ვისაც უდიდესი წვლილი მიუძღოდათ ქართული სახეითი ხელოვნების განვითარებაში, სამუზეუმო საქმის, უმაღლესი სამხატვრო განათლების ორგანიზებაში, მხატვართა პროფესიული საზოგადოებრივი გაერთიანებების წამოყალიბებაში. ამ ადამიანთა წამოშორებით ქართული მხატვრობის წინსვლას უდიდესი, თითქმის აუნაზღაურებელი დარტყმა მიაყენეს. საქართველოს სამხატვრო ცხოვრებაში შეიქმნა ეაკუუმი, რომლის შეესება ათეული წლების მანძილზეც შეუძლებელი გახდა.

¹ Творчество и быт Гулага. Каталог собрания общества «Мемориал», М., 1998.

ზემოთნამოთხედილი და სხვა, ამ პერიოდში რეპრესირებული მხატვრების სახელი ათეული წლების განმავლობაში ტაბუდადებული იყო. რეჟიმი ყოველნაირად ცდილობდა მათი არსებობის კვალის წაშლას. აკრძალული იყო მათი საჯარო ხსენება, მათ შესახებ წერა. ათეული წლების მანძილზე შეუძლებელი იყო ქართული სახითი ხელოვნების ისტორიის სრული სურათის წარმოსენა.

სტალინის სიკვდილის შემდეგ ქართული მწერლების, თეატრის მოღვაწეების, მეცნიერების, სამხედროების, სხვა წარჩინებული თუ უბრალო მოქალაქეების მსგავსად რეპრესირებულ მხატვართა სახელები დაუბრუნდა ქართულ კულტურას. ამასთან აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ XX საუკუნის 60-იანი წლების მეორე ნახევარში, მხატვართა ნაწილის რეაბილიტაციიდან განედილი თითქმის ათი წლის შემდგომ შესაძლებელი გახდა მათდამი მიძღვნილი პირველი სტატიების გამოქვეყნება.¹ სამეცნიერო ნაშრომების, ალბომების, მემუარების მეშვეობით აღდგა მათი არსებობის ფაქტი, გარკვეულწილად დაზუსტდა ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი მონაცემები.

აღსანიშნავია, საქართველოში, სხვა რესპუბლიკებში გამოქვეყნებული ენციკლოპედიების, საცნობარო ლიტერატურის მსგავსად, ქართული მხატვრობისადმი, კონკრეტულ ოსტატებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში, მას შემდეგადაც კი, რაც ოფიციალური მიერ აღიარებულ იქნა განხორციელებული რეპრესიები, საკმაო ხანს მაინც ერიდებოდნენ სიტყვა "რეპრესირებულის" ხმარებას. მიღებული არ იყო რეპრესიების, დახურვების თუ გადასახლების ფაქტების მოხსენიება. მეცნიერები იძულებულები იყვნენ მიემართათ მინიშნებებისათვის. მაგალითად გამოდგება ფრაგმენტი დ.გამეზარდაშვილის ეახუშტი კოტეტიშვილისადმი მიძღვნილი წიგნიდან: "ეს იყო მისი უკანასკნელი ლექცია. ამის შემდეგ ჩვენ ის აღარ გენახავს. 44 წლის ასაკში შეშალა და, საბოლოოდ მოწყდა საყვარელ ოჯახს და საქმეს."²

ი.აბესაძე და ქ.ბაგრატიშვილიც, რომელთა დიდი მცდელობით ბევრი რამ გაკეთდა ღიმიტრი შვეარდნაძის სახელის ქართულ ხელოვნებაში ხელიახლა დასამკვიდრებლად, გაურბიან ამ სიტყვას. ისინი ახსენებენ მისი დაპატიმრების, "ხალხის მტრად" მონათვლის, რეაბილიტაციის ფაქტებს, მაგრამ იძულებულები არიან პირდაპირ არ დაასახელონ მხატვრის დახურვის აქტი და წერენ, რომ "ის ემსხვერპლა მშობლიური კულტურის დიდ სიყვარულს". 2001 წელს "ნეოსტუდიის" მიერ გამოცემულ დ.შვეარდნაძის ალბომშიც არ არის ნახსენები სიტყვა „დახურვა“. ეითარებას რამდენადმე ნათელს ფენს ბოლო აბზაცი: "აღბათ სწორედ ამიტომ უსაფლავოდ დარჩენილი მხატვრის შემორიადად მის სულიერ მეგობარს, ქეთევან მაღალაშვილს, თბილისის ერთერთი ღირსშესანიშნაობა, მდინარე მტკვარს გადმოემურე ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი, მეტეხის ტაძარი მიანდა."³ ეს ფრაზა ე'სოპეს ენაში, სხვადასხვა მინიშნებების გაგებაში დახელოვნებული საბჭოთა ადამიანებისთვის საესებით გასაგებად ხდიდა საქმის არსს. ასევეა ლ.ლომთათიძის 1975 წელს გამოცემულ ალბომში, სადაც პეტრე ოცხელის ბიოგრაფია მოულოდნელად წყდება 1936-37 წლებში მის მიერ მოსკოვში შესრულებული ნამუშევრების ჩამონათვალით. ერთერთი ბოლო ფრაზაში ნათქვამია: "მხოლოდ 9 სექსონის განმავლობაში ანათებდა რამის მუქი პეტრე ოცხელის, მხატვარმოაზროვნის და თეატრალური მოღვაწის ქმნილებებს"⁴. ავტორი მხოლოდ ამ მინიშნებით იფარგლება. ასევე ხდებოდა

¹ შ.ამირანაშვილი, ხელოვანის დეაწლიწეუნი კულტურის მშენებლები. "კომუნისტი". 15.06.1967.

² დ.გამეზარდაშვილი, ეახტანგ კოტეტიშვილი, თბ., 1969. გვ. 213.

³ ი.აბესაძე, ქ.ბაგრატიშვილი, ღიმიტრი შვეარდნაძე, თბ., 1998, გვ. 5.

⁴ XX საუკუნის ოსტატები, ღიმიტრი შვეარდნაძე, თბ., 2001, გვ. 20.

⁵ ლ. ლომთათიძე, პეტრე ოცხელი. თბ., 1973 გვ. 10.

ცოცხლად დარჩენილ რეპრესირებულების ბიოგრაფიებთან დაკავშირებით. ხელისუფლებისთვის არასასურველი ფაქტების დამალვა (ცელიდა და გაუგებარს ხდიდა მხატვართა ცხოვრების გზას. ეტიხონოვა გულაგის ხელოვნებისადმი მიძღვნილი უკვე ჩახსენები კატალოგის შესავალში წერს ამ მოვლენის შესახებ: "მთელი ათწლეულები ქმნიდნენ გაუგებარ ნაქარდნებს ბიოგრაფიებში, ეითომცდა სრული შემოქმედებითი პასიურობის პერიოდებს, რომლის შემდეგადაც მხატვრები ისე გამოჩნდებოდნენ შემოქმედებით ასპარეზზე, ეითომც არაფერიყო. და მხოლოდ ახლობლებმა იცოდნენ, სინამდვილეში რაში იყო საქმე." ამასთან, გარკვეული ეფემერიზმი, მხატვრის თუ სხვა პერსონის ბიოგრაფიაში არსებული ლაკუნები - მხოლოდ გარდაცვალების წლის მიწერა (მით უმეტეს თუ ეს წელი 1937 ან 38 წელი იყო), თვის და ადგილის მითითების გარეშე, საზოგადოებისთვის ნათელს ხდიდა ადამიანის ბედს. საქართველოში გამოჩენილ მწერალთა, მხატვართა, თეატრის მოღვაწეთა რეპრესირების ფაქტების დამალვა შეუძლებელი იყო, თუმცა ყველაზე ცნობილმა, ხელისუფლებასთან ახლოს მყოფმა მხატვრებმაც სოფ შემთხვევაში ბოლომდე არ იცოდნენ სიმართლე. ბ.ნიკოლაძეს მემუარების წიგნში მოყავს მეუღლის, მოქანდაკის ი.ნიკოლაძის სიტყვები ეკოტეტიშვილთან დაკავშირებით: სადაც ახსენებს გადასახლებას.¹ რეპრესირებულთა ბიოგრაფიის ზოგიერთი ფაქტის შესახებ ინფორმაცია გასაგები მიზეზების გამო გარკვეულ დრომდე მკვლევარებისათვისაც ძნელად მისაწვდომი იყო.

კიდევ უფრო მწირი იყო მასალები სხვა, შედარებით ნაკლებად ცნობილი მხატვრების რეპრესირების შესახებ. ამ გარემოებამ ნათელყო კვლევის გაგრძელების არსებული თეთრი ლაქების შევსების აუცილებლობა.

ხელოვნების განვითარების ცენტრ "არტ არსის" პროექტზე - "ქართული მხატვრობა ტოტალიტარული რეჟიმის დროს," ნეენი მუშაობის დროს, აგრეთვე 2004 წელს ჟურნალ "ომეგას" გალერეაში რეპრესირებული მხატვრების გამოფენის "ჩაკლული სულის" მომზადებისას მოძიებული იქნა ახალი სახელები, გამოვლენილი და დაზუსტებული ზოგიერთი მონაცემი, რომლებიც ეხება რეპრესირებული მხატვრების ბიოგრაფიებსა და შემოქმედებას.

უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება მათი სიკვდილის თარიღების დაზუსტებას. უკანასკნელ წლებში, საერთაშორისო საზოგადოება "შემორიალის" მიერ მოპოვებული ე.წ "სტალინურ ნუსხებში" საქართველოს სსრს შესახებ არსებული, აგრეთვე ყოფილ სსრკ-ს ტერიტორიაზე სხვადასხვა რეგიონებში მდებარე გულაგის დაწესებულებების მასალების გამოქვეყნების შემდგომ, შესაძლებელი გახდა მრავალი ადამიანის, მათ შორის მხატვრების ტრაგიკული დაღუპვის ზუსტი თარიღების დადგენა.

1937 წელს ზემოხსენებულ დაპატიმრებულ მოღვაწეთა უმრავლესობა დახვრეტილ იქნა 1937-38 წლებში. ნუსხების მიხედვით 10 იენისს დაპატიმრებული დიმიტრი შევარდნაძე დახვრეტეს 1937 წლის 10 აგვისტოს; პენრიკ პრინცესი 1938 წლის 14 თებერვალს;² ორი - ალექსანდრე დულუნაევი და ეახტანგ კოტეტიშვილი დახვრეტილია ერთსადაიმანვე დღეს - 1937 წლის 22 ნოემბერს. დახვრეტილთა ამ სიაში არ არის პეტრე ოცხელის გვარი. ენციკლოპედიებში მითითებულია მხოლოდ სიკვდილის წელი - 1937. ზუსტი თარიღი ცნობილი გახდა თეატრმცოდნე ე.კიკნაძის 1991 წელს გამოცემული რეჟისორ სახმეტელის და შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის

¹ Творчество и быт Гулага. Каталог собрания общества «Мемориал», М., 1998.

² "ე.რა უბრალოდ დაიდუპა ეს ნიჭიერი კაციო (ის 1937 წელს გადაასახლეს). იტყოდა ამო-ოხვრით იაკობი". ბ.ნიკოლაძე, მოქანდაკის მოგონებებები, თბ., 1964. გვ. 94.

³ ჩაკლული სული. რეპრესირებული მხატვრების არშემდგარი გამოფენა, ბუკლეთი, თბ., 2004.

⁴ სხვადასხვა ენციკლოპედიაში მითითებულია ზოგადად - 1937 წელი.

რეპრესირებული მსახიობებისადმი მიძღვნილი წიგნიდან "წამებული რაინდები."¹¹ საქართველოს უშიშროების კომიტეტში დაცული დოკუმენტების – დაკითხვის ოქმების და განაჩენების საფუძველზე იგი პირველად ასახელებს მხატვრის დახერეკის თარიღს – 1937 წლის 2 დეკემბერს. ამავე წყაროს ცნობით, პეტრე ოცხელი დაპატიმრებულ იქნა მოსკოვში მცხოვრებ ორ სხვა ქართველ თეატრალურ მოღვაწესთან – გ. უორდანიასთან და ე. აბაშიძესთან ერთად, იქ მოღვაწე, თეატრალური მაღალჩინოსნის ს. ამალლობელის საქმესთან დაკავშირებით. სამივე თბილისში იქნა გასამართლებული ანტისაბჭოთა ორგანიზაციის "საქართველოს ნაციონალური ცენტრის" წევრობის ბრალდებით. ე.კიკნაძის ცნობით, ოცხელის საქმეს ეწერა – "თავი არ სცნო დამნაშავედ". და განაჩენი – დახერეკა.¹² ეს ინფორმაცია აქარწყლებს საზოგადოებაში კარგა ხანს გაერცვლებულ თეატრალურ ისტორიას, რომ იგი არ დაუხერეკიათ, არამედ გადაასახლეს. შესაძლებელია, ეს აზრი ეყრდნობოდა 1941 წელს ოცხელის მამის სტალინისადმი გაგზავნილი მიმართვის პასუხს, სადაც მშობლებს გარკვეულწილად აიძულებდნენ, რომ მათი შვილი დახერეკილი კი არა, გადასახლებული იყო.

ასევე გაურკვეველი იყო საქართველოში მცხოვრები გერმანელი მხატვრის რიხარდ კარლ ზომერის (სურ. 1) ბედი. დ. შპრინგჰორნი, რომელიც თავის წიგნში დიდ აღვილს უთმობს რეპრესირებული თანამემამულეების ბედს, წერს, რომ ზომერი ციმბირში იქნა გადასახლებული და მისი შემდგომი ბედი უცნობია.¹³ არ არის დასახელებული მისი გარდაცვალების თარიღი ი.ქურდაძის სტატიაში¹⁴ და უახლეს ქართულ ენციკლოპედიაში "თბილისი."¹⁵ მასში გამოქვეყნებულ ბიოგრაფიაში ასევე მითითებულია, რომ გარდაცვალების თარიღი უცნობია. არ ნახს ზომერის გვარი საქართველოს სსრ-ში დახერეკილთა ე.წ "სტალინურ ნუსხებშიც." ჩვენ შევძელით ზომერების ოჯახის ახლობლების შთამომავლის, ფარნა ჭელიძის მეშვეობით გაეცნობოდით მასთან დაცულ საქართველოს უშიშროების არქივიდან გაცემულ ცნობას. მოგვეყვას ეს დოკუმენტი სრულად, როგორც ამგვარი გადაწყვეტილებების ნიმუში. იგი იტყობინება, რომ "საქართველოს შინსახკომის "სამეულის" 1937 წლის 31 ნოემბრის დადგენილებით, მოქალაქე ზომერს რიხარდ კარლის ძეს, დაბადებულს 1866 წელს ესტონეთში, სისხლის სამართლის კოდექსის 5810 (აგიტაცია პროპაგანდა, რომელიც შეიცავს საბჭოთა ხელისუფლების დამხობის მოწოდებას), 5811 (ყოველგვარი ორგანიზებული ქმედება დანაშაულის მომზადებისა და ჩატარებისთვის) მუხლების საფუძველზე მიესაჯა სასჯელის უმაღლესი ზომა (დახერეკა). განაჩენი სისრულეში მოყვანილია 1938 წლის 2 იანვარს." 1995 წელს გაცემულ ცნობაში მითითებულია, რომ სსრკ უმაღლესი საბჭოს 1989 წლის 16 იანვრის ბრძანებულების პირველი პუნქტის თანახმად, იგი რეაბილიტირებულია. ფ.ჭელიძისეე ცნობით, ზომერის მეუღლე, მარტა იენეს ასული ზომერი, მუსიკის მასწავლებელი ცხოვრობდა თბილისში, ყოფ. კლარა ცეკინის ქუჩაზე და აქვე გარდაიცვალა. მათი ერთადერთი შვილი 20-იანი წლებიდანვე ამერიკაში ცხოვრობდა.

აღსანიშნავია, რომ რიხარდ ზომერი რეპრესირებულ იქნა 1937 წელს, გერმანიასთან ომის და გერმანელთა დეპორტაციას დაწყებამდე გაცილებით ადრე.

¹¹ ე.კიკნაძე, წამებული რაინდები, თეატრი – სუეის არქივში, თბ., 1991, გვ.4.

¹² ე.კიკნაძის ცნობით, ეს საბუთები შესაძლებელია დაიწვა 1991-92 წწ დეკემბერ-იანვრის მოუღწევების დროს.

¹³ დ.შპრინგჰორნი, გერმანელები საქართველოში, 2004, გვ. 44.

¹⁴ I.Kurdadze, T.Tschkonja, Aus Rembrandts Gemälde herausgestiegen". Richard Karl Sommer. Kaukasische Post, 2002, N37

¹⁵ თბილისი. ენციკლოპედია, თბ., 2002, გვ. 484.

თუმცა "შპიონომაჰია" ხომ უკვე საკმაოდ მომძლავრებული იყო. ძალიან ბევრი როგორც საბჭოთა, ისე უცხოელი მოქალაქე სწორედ ამ სახის დანაშაულის ბრალდებით იყო გასამართლებელი. მათ შორისაა მხატვარ ლ.შმერლინგის ეპიკურნალისტი ელგარ შმერლინგი (1906-1943). იგი 1941 წლის 4 აგვისტოს როგორც "ხალხის მტერი" დააპატიმრეს, გაასამართლეს და 10 წელი მიუსაჯეს. დაიღუპა ის შუა აზიაში, ტაშკენტის მახლობლად შიმშილისგან. დაპატიმრების მოხელის სპორტულ შეჯიბრების დროს გადაღებულ ფოტოზე კადრში შემთხვევით მოხვედრილი სამხედრო დაწესებულების შენობა გახდა.¹⁶

მხატვართა, ისევე როგორც სხვა საბჭოთა მოქალაქეების რეპრესირების მიზეზი მრავალგვარი იყო. დაკუთრების საკმარისი იყო "არაკორექტული" გამონათქვამი საბჭოთა ხელისუფლების მიმართ, არასასურველი პარტიული წარსული, საზოგადოებრივი მოღვაწეობა, რომელშიც პარტმუშაკებს შეეძლოთ "ნაციონალისტური" ელემენტების აღმოჩენა, არასაკმარისი აქტიუობა ბოლშევიკური პარტიის ხაზის გატარებისას, ხელისუფლების მიმართ ღოიბალობის დამტკიცების არასაკმარისი მცდელობა, პარტიის კურსიდან "გადახვევის" შემწევა "უხისკელი" მოქალაქეების მიერ, "არასწორი" ეროვნება, სასლვარგარეთ მეოფი ნათესაეები. შემოქმედებით მოღვაწეთა "არასაკმარისი" მონდომება საბჭოთა რეჟიმის პროპაგანდაში და, რაც მთავარია, განსხვავებული, დამოუკიდებელი აზრის მიმართულების ფიქსირება. ითხლებოდა სრულიად აბსურდული ბრალდებებიც, რომელთა გამოკვლევას არაეინ აპირებდა. საბაბი სხვადასხვა იყო, შედეგი კი ერთნაირი – დახურეტა, ქონების კონფისკაცია, ოჯახის სხვა წევრების რეპრესირება, მრავალწლიანი გადასახლება ბანაკებში, დეპორტაცია, ნართეა მონური შრომის პროცესში – საბოლოოდ კი საყოველთაო შიმშილის ატმოსფეროს შექმნა, თავისუფალი აზრის ნახშობა. ქვეყანაში გამეფებულმა ტოტალური დასმენების პოლიტიკის წახალისებამ 'ზოგიერთში გააღვიძა ქვენა გრძნობები, რის შედეგადაც აღამიანები დილეგებში ხვდებოდნენ მათი ქონების, ბინის ხელში ნაგდების მსურველთა წარმატებული კარიერის მოშურნეთა და სხვათა დასმენების შედეგად.

პენრიკ პრინესკის ბედი შესაძლებელია მისმა უცხოეთთან ურთიერთობამ განაპირობა. მანამდე კი, უკვე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, პპრინესკი, რომელიც სამხატვრო აკადემიის ერთერთი დამაარსებელი და პროფესორი იყო, პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელში. მის მოწაფეთა შორის იყენენ ცნობილი მხატვრები და არქიტექტორები. მრავალი აღსრდილი მადლიერებით იხსენებდა მის გაკეთილებს. მხატვარი აქტიურად მონაწილეობდა საგამოფენო ცხოვრებაშიც, მრავალი სამხატვრო საბჭოს, კომისიის მუშაობაში. დაპატიმრებამდე ცოტა ხნით ადრე, 1937 წელს, მისი ნამუშევრები წარდგენილი იყო გამოფენაზე "ორდენოსანი საქართველოს პეიზაჟი". იმავე წელს, ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილ დიდ საიუბილეო გამოფენაზე პენრიკ პრინესკის, ილიას პირველი ილუსტრატორის ნამუშევრები უკვე აღარ ნანდა. მხატვართა წრეში კარგა ხანია გაერცელებული იყო აზრი, რომ იგი დამსმენთა მცდელობით იქნა დაპატიმრებული. პრიეტულ საუბრებში ასახელებენ კონკრეტულ სახელებსაც, ეინც შემდგომ მიითვისა მისი ქონება და ინტელექტუალური შრომის ნაყოფი (საგნების სწავლების მეთოდია, სამეცნიერო გამოკვლევები და ა.შ). სამწუხაროდ, ზოგიერთი მათგანი მისივე კოლეგა და სტუდენტი იყო. აკადემიის კედლებში ათეული წლის განმავლობაში ერთმანეთს გადაეცემოდა პპრინესკის დაპატიმრებასთან დაკავშირებული ეარაუდები. ნენთან საუბარში ფერმწერმა დ.ხახუტაშვილმა გაიხსენა ცნობილი მხატვრის, პროფესორ ეახტანგ ჯაფარიძის

¹⁶ დ.შპრინგოორნი, გერმანელები საქართველოში. 2004, გვ.169.

მონათხრობი – როგორ გამოიყურებოდა დაპატიმრების მეორე დღეს დარბეული სახელოსნო (პრინეესკი აკადემიის კედლებში ცხოვრობდა), სადაც ერთმანეთში იყო არეული ნახატები, სამხატვრო მასალები, ავეჯი, საოჯახო ნივთები, უძვირფასესი წიგნები, თავად პრინეესკის დახეული ნამუშევრები. იქვე ტრიალებდნენ ისინი, ვისაც სასოგადოებრივი აზრი შემდგომ დააბრალდებს პრინეესკის დასმენას. უმრავლესობის აზრით, ეს ანგარებითი მიზნით იყო ორგანიზებული. სახელდება სამი კონკრეტული მხატვრის გეგარი, რომელთაც გარდა მატერიალური მოგებისა და კარიერისტული წარმატებისა, მისი ნაშრომების მითვისებაც მოახერხეს. ამბობდნენ, რომ ერთერთმა მათგანმა თავისი სახელით გამოაქვეყნა პრინეესკის ნაშრომი. ამ სამეულს სხვა უკეთურ საქმეებსაც აბრალუბდნენ.”

აქამდე სხვადასხვა გამოცემებში პრინეესკის გარდაცვალების თარიღად 1937 წელია მითითებული. ნეენი ახალი მონაცემებით, “ნუსხების” მიხედვით, იგი 1938 წლის 14 თებერვალს დახვრიტეს.

კრიტიკოსი ალექსანდრე დუდუჩაძე 1920-30-იანი წლების საქართველოს სამხატვრო ცხოვრების ერთერთი აქტიური მონაწილე და ცნობილი საბჭოთა ფუნქციონერი იყო. მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობა მოიცავდა სახეით და თეატრალურ ხელოვნებას, ლიტერატურას. სხვადასხვა დროს ის ხელმძღვანელობდა საქართველოს მხატვართა კავშირს (1933 წელს გახდა მისი პირველი თავმჯდომარე), თბილისის სამხატვრო აკადემიას, სხვა დაწესებულებებს. აქვეყნებდა წერილებს ხელოვნების სხვადასხვა აქტუალურ საკითხებზე. სულ ახლახან მოსკოვში “გელოსის” აუქციონსზე წარდგენილი იყო დღეს იშვიათობად ქცეული მისი წიგნი “ქართული საბჭოთა ფერწერა”.

შეიძლება ითქვას, რომ ალექსანდრე დუდუჩაძე გახდა მსხვერპლი სისტემისა, რომლის აგებაში, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, თავადაც მონაწილეობდა. მისი პუბლიცისტური წერილების სოფკერ აგრესიული ტონი და შინაარსი ამკვიდრებდა სასოგადოებრივი აზრის ამგვარსავე ხასიათს, რაც შემდგომში გარკვეულწილად საფუძვლად დაედო მრავალ ნეგატიურ მოვლენას.

სემონაბსენები ცნობილი მოღვაწეების გარდა, დასმენის მსხვერპლი გახდა ბევრი ახალგაზრდა, დიდი შემოქმედებითი პოტენციის მქონე მხატვარიც. ერთერთი მათგანი იყო ივანე (ენო) პატარიძე (1903-1956), ნიჭიერი მოქანდაკე და არქიტექტორი, აკადემიის ევრსლამთაერებულთა პირველი თაობის წარმომადგენელი. ი.პატარიძის შესახებ არსებული მონაცემები ძალზე მწირია. მცირეოდენი ინფორმაცია ნართულია ებერიძის და ნ.ესერსკიას წიგნში “ებერიძის მოგონებებში”, ა.წერეთელის¹⁹ და ლ.შანიძის²⁰ ქართული ქანდაკებისადმი მიძღვნილ გამოცემებში. მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სპეციალური გამოკვლევა ჯერჯერობით არ არსებობს. ნეენ შეეცადეთ თავი მოგვეყარა გაფანტული ფაქტებისათვის, დაგვემატებინა ახლად მოძიებული მასალები და შეგვექმნა ქართული ქანდაკების საგულისხმო წარმომადგენლის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გარკვეული სურათი, რაც დაეხმარება ამ საინტერესო, უსამართლოდ რეპრესირებული ადამიანის შემოქმედების შემდგომ შესწავლას.

ივანე პატარიძე დაიბადა ქუთაისში, 1903 წელს, იქვე მიიღო საშუალო განათლება და მხატვრების გრიგოლ მესხის და ეასილ კროტკოვის ინიციატივით ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში დაარსებულ სამხატვრო კურსებზეც სწავლობდა. მოწაფეობის დროს მან სხვებთან ერთად ხელი მოაწერა ქუთაისელ

¹⁹ ეს სახელები ნემთვისაც ცნობილია, მაგრამ რადგანაც ეს თვალსაზრისი არ არის განმტკიცებული დოკუმენტურად, მათი დასახელება შეუიღებელია. ნ.ს.

²⁰ Беридзе В.Евгений Н., Искусство советской Грузии, М., 1975.

²¹ ისინი ბატონმა ვახტანგმა კერძო საკუთარში გავეიზიარა. ნ.ს.

²² ა.წერეთელი, ქართული საბჭოთა პორტრეტული ქანდაკება, თბ., 1959.

²³ ლ.შანიძე, ქართული საბჭოთა ქანდაკება, თბ., 1975.

"ხატების მოყვარულთა საზოგადოების" წევრთა მიმართებას "ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებისადმი", რომელშიც შემოქმედი ახალგაზრდები გამოთქვამდნენ მხურვალე სურვილს ჩართულიყვნენ ქართული ხელოვნების განვითარების პროცესში.²¹ შემდგომ მან სწავლა გააგრძელა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტზე, იაკობ ნიკოლაძესთან. მასთან ერთად სწავლობდნენ ნინო წერეთელი, გიორგი სესიაშვილი, რაისა აბრამია-მიქაძე და სხვები. 1928 წელს მან დაამთავრა ქანდაკების, მოგვიანებით კი, 1931 წელს არქიტექტურის (სამხატვრო აკადემიის ლიკეიდაციის შემდეგ ინდუსტრიულსამშენებლო ინსტიტუტში გადანაცვლებული) ფაკულტეტიც. მუშაობდა ქალაქის საბჭოში უფროს არქიტექტორად. მის მიერ თბილისში დაპროექტებულია რამდენიმე საცხოვრებელი სახლი და საზოგადოებრივი ნაგებობა.

აქედანგეგები დიდ იმედებს ამყარებდნენ ახალგაზრდა მოქანდაკესე. იგი სტუდენტობიდანვე მონაწილეობდა გამოფენებში, სადაც მისი ნამუშევრები მნახველთა და კრიტიკოსთა ყურადღებას იქცევდნენ. ერთერთი პირველი ექსპოზიცია 1925 წლის ნოემბერში განათლების მუშაკთა სახლში გამართული გამოფენა იყო, სადაც ი. ნიკოლაძის, ე. კოტეტიშვილის, გ. სესიაშვილის, ნ. წერეთლის, რ. მიქაძის ქანდაკებების გვერდით გამოფენილი იყო მისი ნამუშევრებიც. რეცენზენტი ნუგზარ ერისთავი გამოფენის მიმოხილვისას აღნიშნავს: "ი. ნიკოლაძის ნამუშევრებში უკეთესია დაუმთავრებელი ქანდაკება "კოცნა", კარგი არის ე. კოტეტიშვილის: ყაზბეგის ბიუსტი. და "აეადმოფი ბაეში". ავტორი ახასიათებს გ. სესიაშვილსაც, ღნიშნავს მისი ნამუშევრების სიახლოვეს კმენიესთან. აუცილებელ რეკონსტრუქტორიკასთან ერთად სტატიაში საკმაოდ სუსტი შენიშვნებიცაა გამოთქმული. იგი გამოყოფს ვანო პატარიძის ნამუშევრებსაც: "განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ახალგაზრდა მოქანდაკე ი. პატარიძე. შესანიშნავია მისი "მუშა" და ვაჟა ფშაველას ბიუსტი. პატარიძეს ემჩნევა უტყუარი ნიჭი და შემოქმედებითი ძალა."²² მოქანდაკის დასახელებული ნამუშევრები შემდგომ აღარსად ჩანს.

მწირია მონაცემები მოქანდაკის სხვა სკულპტურული ნაწარმოებების (სურ. 7,9) შესახებაც. გაურკვეველია მისი ნამუშევრების უმრავლესობის ბედი. ა. წერეთელი წიგნში მის ავტობიოგრაფიაზე დაყრდნობით წერს მოქანდაკის მიერ შესრულებული პორტრეტების არსებობის შესახებ, თუმცა, უმრავლეს შემთხვევაში, არ აღნიშნავს, თუ ვის შეიძლება ასახედენ ისინი. შედარებით დაწერილებით ახასიათებს იგი ერთ-ერთ ადრეულ ნამუშევარს, მოქანდაკე გიორგი სესიაშვილის პორტრეტს (1922 წ.), რომელიც შემდგომ ინახებოდა მხატვარ შალვა მამალაძის ოჯახში²³. ახსენებს ა. წერეთელი 1927 წლის გამოფენაზე წარდგენილ ი. ნიკოლაძის პორტრეტსაც. ამ ნაწარმოების არსებობას თავის მოგონებებში ადასტურებს ი. ნიკოლაძის მეუღლე ბრონისლავა ნიკოლაძეც²⁴. ოციან წლებში ი. პატარიძემ გამოაქანდაკა აგრეთვე ნატურალური ზომის კომპოზიცია "განთავისუფლებული შრომა",²⁵ რომელიც მუშათა ცენტრალურ კლუბს შეუძენია. ამავე ხანებში მას შეუსრულებია აგრეთვე შიშველი ბაეშის ფიგურა (ქვა), "ფასკუნჯები" სახელმწიფო მუზეუმის კარიბჭისთვის (ბაზალტი), გაუკეთებია აგრეთვე ქანდაკება "ებრაელი მეწერილმანე" ებრაელთა მუზეუმისთვის და სხვა, ხოლო 1930-იან წლებში – თბილისის საბჭოს დაკვეთით

²¹ ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, გვ. 78.

²² ნ. ერისთავი, ქართველი მხატვრების გამოფენა. საქართველოს დროშა, 1924, №7 გვ. 16.

²³ გ. სესიაშვილის ახლობელმა, მისი შემოქმედების მკვლევარმა ო. კაიშაურმა ვერაფერი გეითხრა ამ პორტრეტის ბუდის შესახებ.

²⁴ ბ. ნიკოლაძე, დასახ. ნაშრ., 1964, გვ. 93. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმის ხელმძღვანელის, გურამ ნიკოლაძის ცნობით, პორტრეტის ადგილსამყოფელი უცნობია.

²⁵ მისი ფოტო მოთაესებული იყო ქ. "დროშაში", 1924 №

„ვეფხეები“ (ბაზალტი)”, რომლებიც იდგა გმირთა მოედანზე, ე.წ. ასბინიანი სახლის შენობის წინ, ახლა კი „სოოპარკის შესასვლელშია მოთავსებული. „გრიფონები“ და „ვეფხეები“ ეანო პატარიძის იმ მცირერიცხოვან ნამუშევართაგანია, რომელნიც აქამდე შედარებით კარგადაა ცნობილი და ჩართული ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ რამდენიმე გამოცემაში.

1937 წელს, ნაყოფიერი შემოქმედებითი აქტიურობის პერიოდში ეანო პატარიძე რეპრესირებულ იქნა. სხვათა აზრითაც და თავად მოქანდაკის თქმითაც, ბრალდება მისი ბინის ხელში ჩასაგდებად შეუთითხნიათ.²⁰ მან მრავალი წელი დაყო გადასახლებაში, სიცივესა და უკიდურესად მძიმე პირობებში, შეერყა ჯანმრთელობა, რამაც მისი ნაადრევი სიკვდილი გამოიწვია. დაბრუნების შემდეგ მან არცთუ დიდი ხანი იცოცხლა და მხოლოდ რამდენიმე ნამუშევრის, მათ შორის ცნობილი ანიმალისტური ქანდაკებების – ეაკის პარკში მდებარე ვეფხეებისა და რამდენიმე ქანდაკების ესკიზის შექმნა მოასწრო.

მრავალწლიანი გადასახლებიდან დაბრუნებული ეანო პატარიძე შეკედლებული იყო ეაკეში, კაესაძის №4 მდებარე მხატვარ თ. აბაქელიას (მიუანიშვილის ცნობით)²¹ ან შ. მაყაშვილის სახელოსნოს, როგორც თ. დვალის მოგონებებშია აღნიშნული. მხატვარი მუდმივი სტრესის მდგომარეობაში იმყოფებოდა, აწუხებდა შიშის, ეჭვის გრძნობა, რომ ამ კუთხესაც დაკარგავდა, ეშინოდა ხელახალი რეპრესიებისა. ეს არ იყო მოგონილი ფობიები. საფრთხე რეალური იყო. მის პრობლემას ახალ რეალობასთან შეგუების, ადაპტაციის სირთულეც წარმოადგენდა. თანამედროვეთა მოგონებებით²², მეტად დაბალი ტანის, შეუხედავი, რამდენადმე სასაცილო გარეგნობის, ცუდად ნაცმულ, ნახევრად მშოიერ, ლაპარაკს გადანეულ, მაგრამ საოცრად ამაყ და თავმოყვარე მოქანდაკეს უჭირდა ადამიანებთან ურთიერთობა და მხოლოდ ძალზე ახლობლებთან და ბავშვებთან იხსნებოდა.²³ მცირე რამ არის ცნობილი მისი ხელოვნებისადმი დამოკიდებულების, საყვარელი მოქანდაკეების შესახებ. რაიმე ნაწარმი ამის შესახებ არ შემორჩენილა, თუმცა ზეპირი მოგონებებიდან და თავად მისი ნამუშევრებიდან ჩანს განსაკუთრებული სიყვარული ანტიკური ქანდაკებისადმი, აღორძინების ხანის ოსტატებისადმი.

მოქანდაკეს მხოლოდ მცირე შესაძლებლობა მიეცა გამოემჟღავნებინა ნიჭი. „სოოპარკისა და ეაკის პარკის ვეფხეები ქართული ანიმალისტური ქანდაკების შესანიშნავი ნიმუშებია. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მას სხვა, ამ ტიპის ნამუშევრებიც აქონდა. მიეცა თუ არა მას საშუალება გადასახლებაში შეექმნა რაიმე ნაწარმოები – უცნობია. გადასახლებიდან დაბრუნებულ პატარიძეს, რომელიც სადგურიდან პირდაპირ სააღიშვილებთან მივიდა, თ. დვალის ცნობით ერთი ხელი დაგლეჯილი და ჭუჭყიანი სამოსის გარდა არაფერი ებადა. გამოსაცემელი სამოსი სოსო სააღიშვილის თავისი გარდერობიდან უწილადებია.

აქამდე ნაკლებად ცნობილ თუ სრულიად უცნობ დამატებით მასალებს მოქანდაკის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისთვის იძლევა რამდენიმე ახლად

²⁰ „სოგიურთ გამოცემაში, მაგ., თბილისის ქანდაკებისადმი მიძღვნილ 2000 წ. დაბეჭდილ ბ. ქუთათელაძის წიგნში „სოესია ქვაში. თბილისის ქანდაკება“, ორივე ქანდაკება ღომებად მოიხსენიება. განსხვავება შეინიშნება ნაწარმოების დათარიღებაშიც.

²¹ მოქანდაკის მეგობრის, არქიტექტორ სოსო სააღიშვილის მეუღლის, თინათინ დვალის გა-მოუქმუნებული მოგონებები, 1995 წ.

²² მხატვრის მეგობრის, არქიტექტორ მიხეილ ივანიშვილის ქალიშვილის, მოქანდაკე მარინა ივანიშვილის ე. პატარიძისადმი მიძღვნილი მცირე ესსე. ეურნალი „ომეგა“, 2000, №10, გვ. 137.

²³ არქიტექტორების მიხეილ მელიასა და სერგო დეშინელის ზეპირი მოგონებები.

²⁴ ასეთად დარჩა იგი ნემს ბაეშეურ მეხსიერებაში. ნ. ზ.

გამოვლენილი ფოტო²². მათი უმრავლესობა არსად გამოქვეყნებულა. საქაღალდეში სულ 9 შაუთური ფოტოა. ნანს, რომ ისინი სხვადასხვა დროსაა გადაღებული. ერთ მათგანზე აღბეჭდილია კინოსახიობი ლ. აბაშიძე მოქანდაკის ნამუშევართან – ვეფხეის სკულპტურასთან. მეორე ფოტო-სურათზე ფრთოსანი გრიფონებია გამოსახული, სურგზე კი რუსულად მიწერილია – „მარუინო“²³. შესაძლოა მარუინოს ეს ფოტო იქცა გარკვეულ იმპულსად მუსეუმის გრიფონების შესაქმნელად. მცირე ზომის ერთ ფოტოზე, რომელიც ძეგლის ესკიზია, მეორე, უფრო დიდი ზომის ფოტოზე, ბაეშეის ფიგურაა ასახული. დანარჩენ ხუთ, როგორც ნანს, ერთდროულად გადაღებულ ფოტოზე ასევე ნამუშევრების ესკიზებია. ფოტოები კარგადაა შენახული. საქაღალდეში ზოგი ფოტოს ორი ეგზემპლარია. უმრავლესობას არ აწერია არც მათი გადაღების, არც ნამუშევრების შესრულების თარიღი. აწერეთლის წიგნში მოყვანილი, მხატვრის ავტობიოგრაფიაზე დაყრდნობით შექმნილი ნამუშევრების სია შესაძლებელს ხდის ფოტოსურათებზე გამოსახული ნამუშევრების ნაწილის დასათაურების და შესრულების საეარაუდო თარიღების დადგენას.

შიშველი ბაეშეის ქვის ფიგურაზე (სურ. 7) დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ იგი აღწერეთლის წიგნში ნახსენები ქანდაკებაა და საეარაუდოდ 1930-იან წლებისაა. ქვის დამუშავების ხასიათით ნამუშევარში გარკვეულწილად იგრძნობა მიქელანჯელოს გავლენა. ამავე პერიოდს მიეკუთვნება ქანდაკება, რომელზეც, როგორც ნანს, იმავე წიგნში ნახსენები ებრაელი ყოფის მუსეუმისთვის შესრულებული მოხუცი ებრაელი მეწერილმანის ფიგურა უნდა იყოს. განსხვავებით ეანო პატარიძის სხვა ნამუშევრებისგან, იგი უფრო ყოფით ხასიათს ატარებს, უფრო დეტალიზებულია და სხვადასხვა ელემენტით გადატერიფი. შესაძლებელია, ამგვარი გადაწყვეტა თავად შეკვეთის ხასიათმა, ეთნოგრაფიული სიზუსტის მოთხოვნამ განაპირობა.

სხვა ფოტოებზე დაუმთავრებელი სკულპტურების ესკიზებია გადაღებული. ერთი მათგანი შიშველი მამაკაცის გამოსახულებაა, მის ფერხთით რომელიც ცხოველთან ერთად. მეორე – ქალის ნახევრად შიშველი ფიგურაა ოდნავ მონიშნული დრპირებული სამოსით. შესაძლებელია, იგი იმ დროს პოპულარული თემების – „გაზაფხულის“ ან „კოლმეურნე ქალის“ მორიგი გამოსახულების ესკიზია. ერთერთი კომპოზიცია წარმოგვიდგენს მამაკაცის ფიგურას ცალ ხელში პატარა ბაეშეითა და მეორეში ყურძნის მტენით (სურ. 9). იგი რამდენადმე წააგავს ცნობილ კლასიკურ ბერძნულ ქანდაკებას „პერმესი დიონისესთან ერთად“.

საქაღალდეში აღმოჩნდა აგრეთვე მცირე ზომის ფოტო, რომელზეც მამაკაცის ფიგურაა აღბეჭდილი. ეინაიდან ხელში მას გრაგნილი ეჭირავს, ეს, ალბათ, რომელიმე მწერლის ძეგლის ესკიზი იქნებოდა.

ზემოთნაშთებული გარდა 1991-92 წლების თბილისის „ომამდე“ აწ დამწვარ „მხატვრის სახლში“ კარტოთეკაში ინახებოდა რამდენიმე ბარათი ეანო პატარიძის სურათების ეროვნულ გალერეაში დაცული, თაბაშირში ნამოსხმული სხვა ნამუშევრების დასახელებით. სამწუხაროდ, საიმდროოდ, როდესაც ეს ნამუშევრები მოვიკითხე, ისინი გალერეას ქუთაისის ერთ-ერთი პარკისთვის გადაეცა, სადაც მათი კვალი აღარ ნანს.

გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ ეანო პატარიძემ არცთუ ბევრი ნამუშევარი შექმნა. მათგან ერთერთი, თაბაშირის ქანდაკება „პროპაგანდისტი“ ნახსენებია 1953

²² ფოტოები აღმოჩნდა მოქანდაკის მეგობრის, თსა პროფესორის, არქიტექტორ ს. საალიშვილის (1905-1987) არქივში. ცნობები ზოგიერთ სხვა ქანდაკებაზე მოიპოვება ხელოვნებათმცოდნე ნიკ. ნუბინაშვილის არქივშიც.

²³ მარუინო - კარმიდამო მოსკოვის მახლობლად, XVIII-XIX საუკუნის რუსული ხუროთმოძღვრების ძეგლი.

წელს სურათების გაღწერასა და ს.ჯანაშიას მუშეუშში გამართულ რესპუბლიკური გამოფენის კატალოგში¹⁴ თქმა, როგორც ჩანს, გარემომცველთა კეთილი "რწმუნების" შედეგად იყო შერწყმული. შემდგომ გამოფენებზე მისი ნამუშევრები ნაქლებად ჩანს, რადგან მთელ დროსა და ენერგიას ის ეაკის პარკში დასადგმელ ეფუხეების ქანდაკებებს ანდომებდა.

სააღლიშეილების ოჯახში დაცულია აგრეთვე მცირე ზომის ნახატი პატარა გოგონას გამოსახულებით¹⁵. სანგინით შესრულებულ ნახატში ნათლად იგრძნობა სიყვარული ლეონარდო და ეინისისადმი – ამას მოწმობს სფუმატოსმაგვარი რბილი დამუშავება.

თ. დვალისეე ცნობით, მათთან სხვა ფოტოები და დოკუმენტებიც ინახებოდა. სიკვდილამდე მცირე ხნით ადრე თავად მოქანდაკე თითქმის ყველაფერი (გარდა ყვირულ საქაღალდეში დაცული რამდენიმე ფოტოსი) წაიღო, მისივე სიტყვებით, "რადაც დიდი საქმისთვის". მათი შემდგომი ბედი უცნობია¹⁶.

რეკიმი არც სტუდენტებს ინდობდა. ცნობილი ოქრომკედლის, მანაბა მაგომედოვას ძმის, ალექსანდრე მაგომედოვის ოჯახში 2000 წელს აღმოენივნე უცნობი მოქანდაკის ორი საინტერესო ნამუშევარი. მათი ავტორი, მისი მეუღლის, თსუ რუსული ენის პედაგოგის ელენორა (ნამი) კრემერის 1930-იან წლებში რეპრესირებული ძმა ოთარ კრემერი აღმოჩნდა.

იგი დაიბადა 1915 წელს თბილისში, იზრდებოდა ცნობილი პედაგოგის და ჟურნალისტის ლეო კრემერის ოჯახში. დედა, საბავშვო მწერლის ჩინო ნაკაშიძის და, ასევე ცნობილი პედაგოგი იყო. 1932 (?) წლიდან ოთარ კრემერი სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. თამარ კენიხუაშვილს, რომელიც იმავე პერიოდში სწავლობდა, ასლაც კარგად ახსოვს ქანდაკების II კურსის სტუდენტი ოთარ კრემერი. მისი სიტყვით იგი "მეტად ნიჭიერი, ღამაში, ინტელიგენტური გარეგნობის, დახვეწილი მანერების, ახალგაზრდა ემაწეილი იყო." ¹⁷

ოჯახისთვის მისი გადასახლების ფაქტის გარდა, ძალზე ცოტა რამ იყო ცნობილი. მცირე ხანს, როგორც ჩანს, სხეადასხეა წყაროებით იგი იტყობინებოდა თავისი ადგილსამყოფელის შესახებ. "აქ, ჩრდილოეთში ძალიან ღამაში ბუნებაა"ო, აწყენარებდა ოთარი თავისიანებს. შემდგომ ყოველგვარი კავშირი შეწყდა.

2005 წლის 'საფხულ'ში, სამწუხაროდ, უკვე მისი დის გარდაცვალების შემდეგ, კრასნოიარსკის სა'სოგადოება "მემორიალის" მარტიროლოგში მივაგენი ახალ ცნობებს ოთარ კრემერის შესახებ. შესაძლებელი გახდა მისი შემდგომი ტრაგიკული ბედის დასუსტება. მონაცემებში წერია: "Оттар Львович Кремер. 1911 г. р. грузин, уроженец г.Тифлис. Спецпоселенец, Старатель в Северо-Енисейского р-не КК. 7.05.1938 года тройкой УНКД КК. Приговорен к расстрелу по делу Цибульского В.Б (19 ч)."

ასეთივე ტრაგიკული იყო მისი ნამუშევრების ბედი. დროს სასწაულად გადარჩენილი ორიოდ ქანდაკებიდან ერთი – ავტოპორტრეტი, 2002 წლის თბილისის მიწისძვრის დროს, დაიშხერა¹⁸. თაბაშირის ეს ნამუშევარი, როგორც

¹⁴ ქართული მხატვრების გამოფენის კატალოგი, თბ., 1953.

¹⁵ ეს ნეჟი პორტრეტია. მახსოვს მუშაობის პროცესიც და პოზირებისთვის ჩაწეპარი ლეონარდო და ეინის "მონა ლიზას" დიდი ფერადი რეპროდუქცია, რომელიც იმ დროს დიდ იშვიათობას წარმოადგენდა. გადმოცემით ეიცო, რომ ესკიზი მომავალი ქანდაკების საფუძველი უნდა გამხდარიყო.

¹⁶ შესაძლოა, ეს მასალები ნაწილობრივ გამოიყენა ა.წერეთულმა თავის ნაშრომში.

¹⁷ თამარ კენიხუაშვილი, გრაფიკოსი. დ. 1913. 1930-38 წლებში სწავლობდა თსა. ხელმძღვანელობდა სტუდენტთა პროფკავშირს. პირადად იცნობდა ამ დროს აკადემიაში მოსწავლე თითქმის ყველა სტუდენტს. მის სიებში, როგორც პროფკავშირის წევრი, ოთარ კრემერიცაა შეტანილი.

¹⁸ იგი შემორჩა მხოლოდ ნემს არცთუ კარგი ხარისხის ფოტოს.

ჩანს, შესრულებული იყო აკადემიაში III კურსებზე სწავლისას. ავტოპორტრეტი საკმაოდ დიდი ზომის იყო. პროფილში გამოსახული იყო ხუჭუჭთმიანი ახალგაზრდა მხრებამდე. პორტრეტის დამუშავებაში, მთლიანად მის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ჩანდა საინტერესო ხედვა, ნიჭიერება.

მეორე, ოთარ ერემერის ამჟამად ერთადერთი გადარჩენილი ქანდაკება ჩაცუცქული მოხუცის გამოსახულებაა (სურ. 10). შეკრული კომპოზიცია, დრამატული განწყობა ასევე მეტყველებს ავტორის შესაძლებლობაზე, თუმცა ნამუშევარი ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა, გაუწაფავი მოქანდაკის ხელითაა შესრულებული³⁷.

რეპრესიების ტალღამ არც რამდენიმე მხატვარი ქალი დაიხლო. საკონცენტრაციო, მათ შორის ალჟირის (Акмоллинский Лагерь Жен Изменников Родины) მსგავს ბანაკებში მოხედნენ მანდილოსნები – რაისა აბრამია-მიქაძე, ელისაბედ (ლიზიკო) კიწმარიშვილი, აგრეთვე, გერმანელი მხატვარი, მარია პერცუველდ-ჯაჯანიძე. მიზეზი მათი მეუღლეების "ხალხის მტრებად" გამოცხადება და სიკვდილით დასჯა იყო, თავად ქალები კი სპეციალურად შემუშავებული "პროგრამის" თანახმად დააშორეს შეილებს და მრავალი წლით საკონცენტრაციო ბანაკებში წააწყვედიეს.

რაისა აბრამია-მიქაძე (1901-1995) (სურ. 6) აკადემიის ერთ-ერთი პირველი კურსდამთავრებული მოქანდაკე ქალი იყო. სამწუხაროდ, მისი ტრაგიკული ცხოვრების გამო, ახლობელთა ვიწრო წრის გარეთ თითქმის არაფერი იყო ცნობილი მისი, როგორც მოქანდაკის შემოქმედების შესახებ.³⁸ იგი დაიბადა ბათუმში 1903 წლის 23 თებერვალს; ბათუმის გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ სწავლა განაგრძო თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტზე, იაკობ ნიკოლაძის კლასში. მისი ცხოვრება, შემოქმედებითი კარიერა საკმაო წარმატებით დაიწყო. ის მონაწილეობდა საქართველოს მხატვართა კავშირის მიერ მოწყობილ გამოფენებში. ცოლად იგი ცნობილ სამკოთა ფუნქციონერს არჩილ მიქაძეს (შრომის კომისარი, ჟურნალ "მნათობის" და გაზეთ "სახალხო განათლების" რედაქტორი და ა.შ.) გაყვა. არჩილ და რაისა მიქაძეების ოჯახი იმდროინდელი კულტურული ცხოვრების აქტიური მონაწილე იყო. აქონდათ უმდიდრესი ბიბლიოთეკა, რომელშიც დაცული იყო ა.პუშკინის და სხვა რუსი მწერლების პირველი გამოცემები, წიგნები სესენინის, ო.მანდელშტამისა და სხვა ცნობილ მწერალთა ავტოგრაფებით, მათ სახლში ხელოვნების ბევრი ნაწარმოებიც იყო დაცული³⁹.

1930-33 წლებში არჩილ მიქაძე მიუღივნებულ იქნა ამერიკის შეერთებულ შტატებში "ამტორგის" თავმჯდომარის მოადგილის თანამდებობაზე.⁴⁰ მას თან ახლდა მეუღლე და უფროსი ქალიშვილი გუგა. ასეთი იშვიათი მოგზაურობა ინფორმაციისგან იზოლირებულ ქვეყანაში მცხოვრები მხატვრისთვის ფასდაუდებელი უნდა ყოფილიყო. ამ დროისთვის რაისა უკვე ეწეოდა აქტიურ შემოქმედებით მუშაობას მონაწილეობდა გამოფენებში. უკვე ნახსენები ნერისთავი 1925 წლის გამოფენაზე

³⁷ რეპრესირებული იყო ოთარის მამაც. დეო ერემერს გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ არ აქონდა უფლება თბილისში ცხოვრებისა. იგი მცხეთაში გარდაიცვალა.

³⁸ მის ახლობელთა შორის რაბრაია-მიქაძის ქალიშვილი გუგა მიქაძე და სიმე იროდიონ (ირაკლი) ოქროპირიძე მოქანდაკეები იყვნენ. სამხატვრო განათლება აქეთ მისი შვილიშვილებს ქეთევან, ნინო და გიორგი ოქროპირიძეებსაც.

³⁹ ქეთევან ოქროპირიძის ცნობით (ბებიას მოგონებებზე დაყრდნობით) კედლებზე ფიროსმანის 8 ნამუშევართან ერთად ლ.გუდიაშვილის "თეთრი ღუქანი" და სხვა მხატვართა ნამუშევრებიც ეიოდა.

⁴⁰ ერთ პარიზულ ემიგრანტულ გამოცემაში გამოქვეყნებულია საინტერესო ცნობა მისი ამერიკაში მოღვაწეობის ერთი ეპიზოდის შესახებ: "Последние новости. Париж. 2 июня 1931 г. Арест советского чиновника в Нью Йорке. 8 июня А.Микадзе, зам.председателя Амторга арестован вчера в Нью Йорке по жалобе инженера Рокфисера, обвинившего Советскому Асбестотресту иск в 250 000 долларов..."

ვანო პატარიძესთან ერთად რაისასაც მოიხსენიებს. ჟურნალ "საბჭოთა ხელოვნების" 1935 წლის ერთერთ ნომერში ეინმე ა.დ.⁴¹ საზოგადოებას ამცნობს მხატვართა სტალინისადმი მიძღვნილი გამოფენის "როგორ ეალიბდებოდა ბელადი" მომზადების შესახებ, ასახელებს მხატვრების მიერ არჩეულ თემატიკას. დ.აკაბაძის სტალინის პორტრეტთან, ლ.გუდიაშვილის, მ.თოიძის, ე.ახელედიანის, ქ.მალაღაშვილის, ა.ქუთათელაძის და სხვა ცნობილ ავტორთა სტალინურ თემატიკაზე შესასრულებულ ნამუშევრებთან ერთად დასახელებულია რაისა მიქაძის ნამუშევარიც – ლადო კეცხოველის პორტრეტი. იქვე გამოქვეყნებულია ნაწარმოების ფოტორეპროდუქცია (სურ. 3). სტატიაში, რომელშიც სტალინის სახელი სხვადასხვა კონტექსტში 30-ზე მეტჯერ არის ნახმარი, ნამოთელილი სურათების სათაურების პრეტენზიული საბჭოთა რიტორიკის ფონზე რაისას ნამუშევარი თავისი გადაწყვეტით, შესრულების დონით საკმაოდ დამაჯერებლად გამოიყურება. ჯ.მიქაძე-კალატოზიშვილის ცნობით მას ექონდა შესრულებული აგრეთვე მსახიობების ევრიკო ანჯაფარიძის და თამარ ჭავჭავაძის ბიუსტები (ეველა ქანდაკება უკვალოდ გაქრა).

ამერიკაში რაისას ფოტოხელოვნების დაუფლება განუზრახავს. თუმცა ამის შესაძლებლობა არ მიეცა. 1937 წელს, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ რაისა აბრამიას მეუღლე დააპატიმრეს და დახვრიტეს, ხოლო იგი, როგორც "ხალხის" მტრის მეუღლე 8 წლით შორეულ სრდილოეთში, განსაკუთრებით მძიმე პირობებით გამორჩეულ ტემნიკოვსკის ქალთა ბანაკში, პოტმაში გადაასახლეს. მორდოეისის კაობებში გაშენებულ ბარაკებში ასობით პატიმარი იტანჯებოდა. მათთან მან გაიარა ჯოჯოხეთის ეველა წრე. დაბრუნების შემდეგ რ.მიქაძემ მთელი გულისხმევა თავისი დაობლებული შეიღების აღსრულებას მიმართა. მას აღარ უცდია დაბრუნებოდა ქანდაკებას: "ქანდაკებაში მუშაობა მის დიდ ოცნებად დარჩა." მრავალი წელი რაისა მიქაძე ძირითადად კინოსტუდიის სასცენარო განყოფილებაში რედაქტორად მუშაობდა, პარალელურად ქართული მწერლების ნაწარმოებებს რუსულად თარგმნიდა. რეაბილიტაცია მან 1956 წელს მიიღო, გარდაიცვალა 1995 წლის 30 სექტემბერს, 93 წლის ასაკში.

რაისა აბრამია-მიქაძის არცერთი ნაწარმოები არ შემორჩა. ისინი 1930-იან წლებშივე უკვალოდ გაქრა. იმ პერიოდის გადარჩენილი ერთადერთი ნამუშევარი – შემოქმედების საწყის პერიოდში შესრულებული პატარა ქანდაკება, "ელდეზე მოჯაჭვული ამირანი", კარგა ხანს ცნობილი რეჟისორის მჭიაურელის ოჯახში ინახებოდა. შემდგომ მან ნამუშევარი ავტორის უფროს ქალიშვილს გუგა მიქაძეს გადასცა.⁴² სამწუხაროდ, ისიც დაიშხერა. ნიჭიერი მოქანდაკე ქალის შემოქმედებაზე წარმოდგენას მხოლოდ ჟურნალში გამოქვეყნებული ზემონახსენები ლადო კეცხოველის ბიუსტის რეპროდუქცია იძლევა.

მეუღლეების გამო გადასახლებულ იქნენ სხვა მხატვარი ქალებიც. მათ შორის ნიშანდობლივია ლიზიკო კიწმარიშვილის (კიწმარაშვილის) ბედი (სურ. 5). იგი 1937 წელს დააპატიმრეს. მისი მეუღლე, პარტიული მუშაკი ევგენი გაერიში 1937 წლის 15 სექტემბერს დახვრიტეს, თავად კი, როგორც ЧСИР (член семьи изменника родины) 8 წლით გადაასახლეს. შორეულ ბანაკში, 1938 წელს, იძულებით სამუშაოებზე შეხედნენ ერთმანეთს თბილისელი თეითნასწაველი მხატვარი ლიზიკო

⁴¹ ა.დ., როგორ ეალიბდებოდა ბელადი. საბჭოთა ხელოვნება, 1935, №5. სავარაუდოდ ავტორი ა. დუდუშავეა უნდა იყოს.

⁴² ჯ.მიქაძე-კალატოზიშვილის მიერ 2005 წელს ჩვენი თხოვნით დაწერილი რ.მიქაძის მცირე ბიოგრაფიიდან.

⁴³ ქანდაკების ბედი მისი ავტორის ბედივით ტრაგიკული აღმოჩნდა. ამჟამად იგი აღარ არსებობს.

კიწმარიშვილი და მოსკოველი კედაგოვი ხიზა ესესვიატსკაია, რომლის მეუღლე წარმოშობით კორეელი ეურნალისტი კიმ სერ სანი იაპონიის სახარგებლოდ ჯაშუშობის ბრალდებით დახერიტეს, თავად კი გადაასახლეს. ორივე ქალს სახლში მცირეწლოვანი ბავშვები აყავდათ, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებდა, უფრო ტრაგიკულს ხდიდა მათ მდგომარეობას. შეიღებს მონატრებული დედები სხვადასხვა წყაროებით ახერხებდნენ მათთვის გაეგნათ მოკითხვა და რამდენიმე სტრიქონი. მათთან ურთერთობის სურვილის ისინი იკლაუდნენ სახლიდან გამოგზავნილი წერილების, მათში აღწერილი ამბების მიხედვით შექმნილი ხელნაკეთი წიგნებით.

შემოქმედებითი მუშაობის მცდელობა ბანაკების ბინადართა სულიერი გადარწმუნის ერთ-ერთი საშუალება იყო. მრავალი რეპრესირებული პროფესიონალი თუ მოყვარული მხატვარი ცდილობდა ბანაკების უშიშეს პირობებში შემოქმედებითი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას, ყოფის გადამაზებას, იშვიათად, მცირე პროდიუგების მოპოვებას. სოვ შემთხვევაში ბანაკების აღმინისტრაცია ღმობიერად ექცეოდა თვითშემოქმედების ამგვარ ფორმებს, ხელს უწყობდა და ახალისებდა მათ ნართუას КВЧ-ს (Культурновоспитательная часть) საქმიანობაში, ამავობდა "საკუთარი", "ემა" მსახიობებით, მხატვრებით, პოეტებით. სოვ შემთხვევაში კი იგივე ქმედება დამატებითი სასჯელის მიხეზი ხლებოდა, თუმცა ვერაეითარი სასჯელი ვერ აკაეებდა შემოქმედებითი მისწრაფებებს.

ნინა ესესვიატსკაია ქაღალდის ნაგლეჯებზე წერდა მხიარულ, გულუბრევილო იუმორით საესე საბაეშვო ლექსებს, ხოლო ღიზიკო კიწმარიშვილი, წაღებით მოპოვებული მასალებით, ქმნიდა ასეთივე განწყობის რამდენადმე პრიმიტიული ხასიათის ფერადოვან ნახატებს. ილუსტრაციები განკუთვნილი არ იყო გამოსაქეყნებლად. მათი ადრესატები აეტორების შეიღები იყენენ. ნახატების, მთლიანად წიგნების შეფასება პროფესიული მხატვრობის, წიგნის გაფორმების კანონების კრიტერიუმებით შეუძლებელია. ისინი საბანაკო ხელოვნების საინტერესო ნიმუშებია. მათი მთავარი ფასეულობა მდგომარეობს იმ ემოციურ მუხტში, რომლითაც იქმნებოდა ილუსტრაციები. საბანაკო შემოქმედების თემა ცალკე და სერიოზული განხილვის საგანია. უშიშეს პირობებში, გადასახლებაში მეოფი ადამიანების მიერ ბანაკებში შექმნილ შემოქმედებით ნიმუშებში მეღაენდება სულის სიძლიერე და ხელოვნების შემოქმედების დიდი ძალა. თუმცა ქართულ მხატვართა ამ სახის ნამუშევრების შესწავლა მომავლის საქმვა.

მრავალი წლის შემდეგ, მოსკოვში ნინას შეიღებმა, ცნობილმა რუსმა ბარდმა, მომღერალმა იული კიშმა და ქალიშვილმა აღინამ, ბანაკში შექმნილი ნახატების და ლექსების ოთხი პატარა კრებულის საფუძველზე გამოსცეს ფერადი წიგნი "От далекой мамы"⁴⁶

გადასახლებიდან დაბრუნებულმა ღიზიკომ თავიდან დაიწყო ცხოვრება. გააგრძელა ხატვა, ქარგვა; მონაწილეობდა თვითნასწავლი მხატვრების გამოფენებში. თბილისში, ხალხური შემოქმედებისა და დეკორატიული ხელოვნების მუსეუმში დაცულია მისი ნამუშევრები – ძირითადად ქარგულობის ნიმუშები.

გერმანიასთან ხანმოკლე "მეგობრობის" შემდეგ ნათელი გახდა, რომ საბჭოთა კაეშირ-გერმანიის ომი გარღუეალი იყო. გერმანიის მოქალაქეობის მქონე გერმანელები სამშობლოში დაბრუნდნენ. მათ შორის რამდენიმე ხელოვანიც იყო – მოქანდაკე ვილსის ქალიშვილი ლენა ვილსი (არქიტექტორ სოსო ზაალიშვილის პირველი მეუღლე); მხატვარ აკოფჯან ღარიბჯანიანის მეუღლე, აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის კურსდამთავრებული ეიგელმინა (მინა) მაიერი, (ცოლქმარი მოქანდაკის ნ. წერეთლის ერთ-ერთი საუკეთესო სკულპტურული პორტრეტების

⁴⁶ Нина Всесвятская, От далекой мамы. Илл. Лизико Кицмаришвили, М., 2001.

მოდელები იყენენ). ვინც ვერ წავიდა, მოგვიანებით ძალზე ძნელ ეთარებაში აღმოჩნდა. 1941 წელს სსრკ თავდაცვის კომიტეტის მიერ მიღებულ იქნა დადგენილება "საქართველოს სსრ, აზერბაიჯანის სსრ და სომხეთის სსრ ტერიტორიაზე მცხოვრები გერმანელების გასახლების შესახებ".⁴⁷

1941 წელს 8 ოქტომბერს დაიწყო გერმანელების დეპორტაცია. სულ გადაასახლეს 19 186 ადამიანი.⁴⁸ 1941-42 წლებში გერმანელები შრომით არმიაშიც გაიწვიეს. მათ შორის იყვნენ მხატვრები, მათი ნათესაეებიც. დეპორტირებულთა ტანჯვა არც ომის შემდეგ დასრულებულა. 1948 წლის 26 ნოემბრის დადგენილებით მათ ძველ საცხოვრებელ ადგილებში დაბრუნების უფლება არ აქონდათ.

გადასახლებაში ციხეებში აღმოჩნდნენ მტრად გამოცხადებული ადამიანები, რომელთა დანაშაული მხოლოდ ის იყო, რომ გერმანელები იყვნენ. მათი ბედი გაითიარეს მეუღლეებმაც – ამ კატეგორიის "დამნაშავეთა" შორის იყო გრაფიკოსი, ცნობილი პედაგოგი, მხატვარი ნინო მიხეილის ასული საალიშვილი (სურ. 4). იგი ეახახეთში მეუღლესთან და ორ შვილთან ერთად აღმოჩნდა გერმანელების შუა ასიაში დეპორტაციის შესახებ 1941 წელს მიღებული კანონის ამოქმედების შემდეგ.

ნინო საალიშვილი დაიბადა 1903 წელს პეტერბურგში, ცნობილი პედაგოგის, წმ. სტანისლავისა და ანას ორდენების კავალერის მიხეილ საალიშვილის და პეტერბურგელი მანდილოსნის, ბესტუჟევის უმაღლესი კურსებისა და პეტერბურგის სამედიცინო ინსტიტუტის კურსდამთავრებულის ევრა ქანოვას ოჯახში. რუსეთიდან სამშობლოში დაბრუნებულმა მიხეილმა რამდენიმე ათეული წელი მოაწოდო პედაგოგიურ მოღვაწეობას, ქართულ ენაზე დაწერილი მრავალი სახელმძღვანელოს შედგენას.⁴⁹

1925 წელს ნინო საალიშვილი სამხატვრო აკადემიაში ჩაირიცხა. სწავლობდა ცნობილ პედაგოგებთან, ი. შარლემანთან, ე. ლანსერესთან, ა. ნათიშვილთან და ი. მაღაყეთთან. აგრეთვე ახალგაზრდა პედაგოგებთან დ. კაკაბაძესთან, ლ. გუდიაშვილთან. 1930 წელს, აკადემიის დამთავრების შემდეგ ქმნის რამდენიმე მონუმენტურ ნამუშევარს. მუშაობს როგორც პლასტიკური ანატომიის პედაგოგი.

მისი მეუღლე, გერმანელი ფლორენტინ ეაისი, მთაწმინდის მექანიკოსთა ცნობილი ოჯახის წარმომადგენელი იყო, რომლის წინაპარი თბილისში სიმენსების ფირმასთან ერთად ჩამოვიდა და მონაწილეობდა ინდო-ევროპული სატელეგრაფო ხაზის "დონდონი-თბილისი-კალკუტა" შექმნაში. ფ. ეაისი თბილისის გეოფიზიკური ობსერვატორიის საინსტრუმენტო განყოფილებაში მუშაობდა. ომის დაწყებისთანავე იგი მოხსნეს სამხატვროდან, შემდეგ ისევე აღადგინეს, ისევე მოხსნეს. 1941 წელს მთელი ოჯახი: ფ. ეაისი, მისი ეკი პირუელი ქორწინებიდან, ნინო საალიშვილი ორი პატარა ქალიშვილითურთ ეტაპით, პირუტყვის ეავონებით ეახახეთში გადაასახლეს.

ოჯახი უმძიმეს პირობებში, ფაქტიურად ტრიალ მინდორში აღმოჩნდა. არ იყო საცხოვრებელი პირობები, საკვები, სუფთა წყალი. სამედიცინო დახმარება. თითო ელუპი წელის აღუდება უდიდესი ძალისხმევა სჭირდებოდა. აგროეებდნენ ბაღაჩის დიდ ბუდეებს და წვადნენ, რათა შეძლებოდათ დასაღუევად ეარგისი წელის აღუდება. ნინო საალიშვილის ეახახეთში შექმნილი ნანახატის 1956 წლით დათარიღებული ასლი ამგვარი უსარმაზარი ბუდეების ზიდვას ასახავს (სურ. 8). ეახახეთში გატარებულმა წლებმა მძიმე დღი დაასვა ნინო საალიშვილის

⁴⁷ საქართველოს შსს არქივი. ფ. №31, საქმე №80, ტ. 2, გვ. 86.

⁴⁸ С. В. Отен. Времена не выбирают, Тб., 1998, გვ. 20.

⁴⁹ ირმა საალიშვილი-ეაისი, ნინო საალიშვილის ცხოვრება და მოღვაწეობა მხატვრის ქალიშვილის მიერ შექმნილი დედ-მამისადმი მიძღვნილი ხელნაწერი წიგნი, რუსენაზე, 2005.

ჯანმრთელობას. მისი სიკედილის მიზეზიც იქ მიღებული ტრავმები გახდა. გარკვეული ხნის შემდეგ შუა ასიაში გადასახლებული ვაისების ოჯახი სამშობლოში დააბრუნეს. ფეაისს, როგორც უნიკალურ სპეციალისტს, რომლის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ობსერვატორიის ფუნქციონირება შუამდგომლობა გაუწიეს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდენტმა ნ. მუსხელიშვილმა, აკადემიკოსმა ე. ხარაძემ და სხვებმა.

სამშობლოში დაბრუნებული ნინო ზაალიშვილი მუშაობს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ხატვის კათედრაზე. ხატავს პორტრეტებს, კომპოზიციებს. მონაწილეობს გამოფენებში. სერგო ქობულაძე 1965 წელს დაწერილ დახასიათებაში ამბობს: „...შექმნილი ცხოვრებისეული გარემოებების გამო ნინო ზაალიშვილს შემოქმედებით ცხოვრებაში გარკვეული წყვეტილობა იყო, რომელიც ახლა გარკვეულწილად აღდგა.“ იგი დიდად აფასებდა მის სამეცნიერო ნაშრომს „ემოციის გამოვლენა მიმიკასა და პოზაში“. ამ ნაშრომის მომსადებისას მხატვარს გამოადგა გადასახლებაში შესრულებული იქაური ყოფის ამსახველი ნახატები, პორტრეტები, რომლებიც, სამწუხაროდ, არ შემორჩენილა.

ნინო ზაალიშვილის და მისი მეუღლის სასწაულებრივი დახსნა გადასახლებიდან, აკადემიკოს სიმონ ჯანაშიას თავდადება რენე შმერლინგის დეპორტაციისგან გადასარჩენად³⁰ და სხვა ამგვარი, სისტემის ძალადობისგან კონკრეტული ადამიანების ხსნის გამონაკლისი შემთხვევები კიდევ უფრო უსვამენ ხაზს ამ მოვლენების ტრაგიზმს.

მარია პერცუფელ-ჯაჯანიძის (სურ. 2) ისტორია კიდევ უფრო რთული იყო – იგი არა მარტო „ხალხის მტრის“ მეუღლე აღმოჩნდა, არამედ თავად იყო მტერი – გერმანელი ბერლინიდან.

მარია პერცუფელი 1896 წელს დაიბადა პეტერბურგში. I მსოფლიო ომის დროს მისი მშობლები დაბრუნდნენ გერმანიაში. სამხატვრო განათლებაც მარიამ ბერლინში მიიღო. შეძლო შეექმნა რამდენიმე საინტერესო ნამუშევარი, მათ შორის სპორტული მედლები. ბერლინშივე გაიცნო მან განათლების მისაღებად წასული მიხეილ ჯაჯანიძე. სამშობლოში დაბრუნებულ მეუღლეს მარიაც წამოყვანა. 1937 წელს მისი მეუღლე დააპატიმრეს და იმავე წლის 15 სექტემბერს დახვრიტეს. მიხეილ გერმანეს ძე ჯაჯანიძე 1924 წელს დახვედრილი სასულიერო პირის ოჯახიდან იყო. მომდევნო წლებში, ხედავდა რა მათში პოტენციურ მტრებს, 4K განსაკუთრებულ ყურადღებას თავის მსხვერპლთა შთამომავლებს აქცევდა. 1937 წელს დაპატიმრებულთა და დახვედრილთა შორის ბევრი საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში რეპრესირებულთა მემკვიდრე აღმოჩნდა. მპერცუფელის მეუღლეს ამ ხაზის გატარებას შეეწირა.

შორეულ გადასახლებაში, პოტმაზე მარიამ ჯაჯანიძეს, თუ ასე შეიძლება ითქვას, გაუმართლა. უმძიმეს პირობებში, ქარგვის ნიჭის გამო მას მცირეოდენი „შელაგასი“ მიეცა. როგორც მრავალი ქალი, ისიც ზონაში არსებულ სამკერვალო და ქარგვის სახელოსნოებში მუშაობდა. პატიმარი ქალების ხელით იქმნებოდა ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუშები, რომლებიც ზოგჯერ საექსპორტოდაც იგზავნებოდა. გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ მარია პერცუფელი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მუშაობდა როგორც პედაგოგი.

მისი მხატვრული შემოქმედება მხოლოდ 1990-იან წლებში გახდა ცნობილი. საქართველოში მცხოვრებ გერმანელთა საზოგადოება „აინიგუნგ“-ის მიერ მოწყობილ გამოფენებზე მისი რამდენიმე, სხვადასხვა სახის დეკორატიული ნამუშევარი იქნა

³⁰ რუსუდან ჯანაშია, რენე შმერლინგის წერილები. რენე და ოსკარ შმერლინგებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, 2000, გვ. 92.

წარდგენილი. კატალოგების და "Kaukasische Post"-ში გამოქვეყნებული საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმის თანამშრომლის იზო ქურდაძის წერილის წყალობით³¹ საზოგადოება დაინტერესდა უსამართლოდ დაეიწყებული შემოქმედით. მის მიერ გერმანიაში შექმნილი სპორტული მედლები გამოქვეყნდა საქართველოს ოლიმპიური კომიტეტის მიერ ათენში გამართული ოლიმპიადისადმი მიძღვნილ კატალოგში.³²

ტრაგიკული იყო მოქანდაკე იულიუს გენინგის (1883-1942) ბედიც³³. მან კიოლნის ხელოვნების აკადემია დაამთავრა. 1905 წელს თბილისში დაბრუნებული, იგი როგორც ოფიცერი მონაწილეობდა ომში თურქეთის წინააღმდეგ. ოქტომბრის გადატრიალებამდე მოქანდაკედ მუშაობდა იხეი ანოეაქის დეკორატიული ქანდაკების სახელოსნოში. ის მომდევნო წლებშიც აგრძელებდა ამ სფეროში მუშაობას – გააფორმა ფოთის თეატრის, თბილისში საბაგიროს, სხვა არაერთი საზოგადოებრივი და საკურორტო შენობის ფასადი.

დეპორტაციის შემდეგ გენინგების ოჯახი: მეუღლე, ქალიშვილი მარგარიტა და მისი ორი ძმა დაასახლეს უდაბურ ადგილას, ე.წ. მშიერ სტეპში. გადასახლებიდან ერთ თვეში იულიუს გენინგი მაღარიამ იმსხვერპლა.³⁴ მისმა ქალიშვილმა მარგარიტამ მძიმე გზა განელო, რათა კელაე შეძლებოდა ეცხოვრა თბილისში. ახლა ის კაქუტუხების ცნობილი კოლექციონერია, მრავალი წელია ხატავს კიდევაც.

გასარკვევია აკადემიის ერთერთი პირველი კურსდამთავრებულის, მიხეილ უნგერ-შტერნბერგის ბედი (ცნობილი გრაფიკოსის კლარა კევესის კოლექციაში დაცულ საკუთარ ფოტოსზე გაკეთებულ სახუმარო წარწერაში ის თავს ბარონ მიხეილ გარაღდის ძე უნგერ-ნშტერნბერგს უწოდებს). აკადემიის დიპლომების გაცემის დაუთრის მიხედვით, მისი დიპლომი მინდობილობით მხოლოდ 1956 წელს აიღეს, რაც სავარაუდოს ხდის მის დეპორტაციას. მისი შემდგომი ბედი უცნობია.

რეპრესირებულთა შორის ბავშვებიც იყვნენ – მომავალი მხატვრები თუ არქიტექტორები. სხვა ქართულ-გერმანულ ოჯახებთან გადასახლებულ იქნა ეაზახეთში მხატვარი თინა პეინეც. მშობლებთან ერთად 6 თვის თინაც იყო დეპორტირებული. იგი ეაზახეთში თითქმის ექვსი წლის ასაკამდე იმყოფებოდა. დეპორტირებულთა შორის იყვნენ ჩინო ზაალიშვილის მცირეწლოვანი ქალიშვილები ლია და ირმაც, იულიუს პენინგის შვილებიც.

რეპრესირებულთა რიცხვში აღმონდა 1935 წელს საზღვარგარეთიდან თხუთმეტწლიანი ემიგრაციის შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებული ეასილ შუხაევი (1883-1973). პირველ ხანებში იგი აქტიურად მოღვაწეობდა ლენინგრადში, 1936 წელს დიდი წარმატებით გამართა პერსონალური გამოფენა, მოგზაურობდა, აფორმებდა თეატრალურ დადგმებს, მუშაობდა როგორც პედაგოგი, ქმნიდა მონუმენტური მოხატულობის ესკიზებს.

1937 წელს იგი დააპატიმრეს. მეუღლესთან, ეერა შუხაევასთან ერთად მან თითქმის ათი წელი გაატარა შორეულ აღმოსავლეთში, მაგადანში. იგორ მიაშლინის ცნობით "მაგადანში ისინი მოხედნენ ყალბი ბრალდებებით და ცილისწამებლური დასმენების გამო."³⁵ ორი წლის შემდეგ შუხაევის ნება დართეს შეესრულებინა ესკიზები მაგადანის მუსიკალურ-დრამატული თეატრის სპექტაკლებისათვის. ამ

³¹ I. Kurdadze, Die Geschichte einer künstlerischen Seele. Der Lebensweg von Maria Herzfeld-Dschadschanidze. Kaukasische Post, 2004, N45.

³² სპორტი და ოლიმპიზმი ქართულ სახვით ხელოვნებაში. შემდგ. ანატოლიშვილი და ნ. ზაალიშვილი, თბ., 2003.

³³ К. Моретти, 50 лет на стройках Грузии, Тб., 1971.

³⁴ დ. შპირინგოპორნი, გერმანელები საქართველოში. მარგარიტა გენინგის მოგონებები, თბ., 2001, გვ. 160.

³⁵ И. Мамлин, Василий Шухаев, Л., 1971 г. 102.

თეატრის თითქმის ყველა თანამშრომელი: დამღებულებიც, მხატვრებიც, მსახიობებიც, აგრეთვე მაყურებელთა უმრავლესობა გადასახლებული ან ყოფილი პატიმარი იყო. ამგვარი თეატრების ხასიათი, მათი არსებობის პირობები, შემოქმედებითი სიტუაცია აღწერილია სანდრო ახმეტელის მეუღლის, მსახიობ თამარ წულუკიძის წიგნში "მხოლოდ ერთი ცხოვრება". იგი თავად იყო გულაგში არსებული ამ ტიპის, ოღონდ თოჯინური თეატრის თანამშრომელი.

რამდენიმე წლის მანძილზე ე. შუხაევმა შექმნა დეკორაციები არაერთი, სრულიად სხვადასხვა ხასიათის დადგმისათვის, გააფორმა კონცერტები, სხვა სადღესასწაულო ღონისძიებები. პარიზის და პეტერბურგის სცენების შემდეგ იგი ცდილობდა არაადაშიანურ პირობებში შეექმნა მაღალპროფესიული ნამუშევრები. ერთი მხრივ, ეს სამუშაო რამდენადმე აუმჯობესებდა მის მდგომარეობას, მეორე მხრივ, სულიერი გადარსენის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა. მაგადანში ყოფნისას იგი ძირითად ყურადღებას თეატრალურ მხატვრობას უთმობდა. შემორჩენილია ამ პერიოდში შესრულებული ღაზგური ფერწერის მხოლოდ რამდენიმე ნიმუში. მათგან ყველაზე საინტერესო მეუღლის 1947 წელს შესრულებული პორტრეტია.

1947 წლიდან გადასახლებიდან დაბრუნებული მხატვარი, რომელსაც რუსეთის დიდ ქალაქებში ცხოვრების უფლება არ აქონდა, ელანსერეს რჩევით და ქართველი კოლეგების თხოვნით საქართველოში დასახლდა. ის მუშაობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, მონაწილეობდა ქვეყნის სამხატვრო ცხოვრებაში. საქართველოში მან ცხოვრების ბოლომდე დაჟყო.

1947 წელს უცხოელებთან კონტაქტის მიზეზით ვორკუტაში გადასახლებულ იქნა მხატვარი კირილე ზდანევიჩი (1892-1967), ფიროსმანის ერთერთი აღმომჩენი, 1920-30-იანი წლების თბილისის სამხატვრო ცხოვრების მნიშვნელოვანი მონაწილე. 1930-იანი წლების ბოლოდან იგი პერიოდულად ხან მოსკოვში, ხან თბილისში ცხოვრობდა. დაპატიმრების საბაბი გახდა ურთიერთობა ფიროსმანის შემოქმედებით დაინტერესებულ ინგლისელ ჟურნალისტთან. მხატვარი მრავალი წლით მოწყვეტეს შემოქმედებას. ე. შუხაევის მსგავსად, ისიც ნართული იყო თეატრალური დადგმების გაფორმებაში, ასრულებდა სხვა სახის სამხატვრო სამუშაოებს*. 1950-იან წლებში ემიგრატებთან კავშირის ბრალდებით ოჯახებთან ერთად გადასახლებაში შუა აზიაში თუ სხვაგან მრავალი ქართველი აღმოჩნდა. მათ შორის იყო ხელოვნებათმცოდნე გიორგი მასხარაშვილიც. მისი მამა, ცნობილი მრეწველი ოციაწ წლებში დახვრიტეს. დედას, ბაბო დადიანს საფრანგეთში არაერთი ნათესავი აყავდა და ეს საკმარისი აღმოჩნდა მთელი ოჯახის ასაყრელად.

მხატვარი ციალა კანდელაკი, რომელიც 1951 წელს დედასთან ერთად გადასახლეს როგორც ტყვედყოფილის ოჯახის წევრი, იგონებს ეაგონებზე გაკრულ ცინიკურ ლოზუნგებს წარწერით, თითქოს მათში იმყოფებოდნენ ყამირი მიწების ასათვისებლად ნებაყოფლობით გამგზავრებული ადამიანები.⁷ რამდენიმე წელი გადასახლებულები უმძიმეს პირობებში ცდილობდნენ მოეწყოთ ელემენტარული საცხოვრებელი პირობები, გამოენახათ საკვების მოპოვების გზები. ციალა კანდელაკი მუშაობდა პედაგოგად, ხატავდა კიდევაც თანამემამულეებს, ადგილობრივ მცხოვრებლებს. ეს ნახატები ამჟამად სხვადასხვა კოლექციაშია მიმოფანტული. დაბრუნება სამშობლოში მხოლოდ სტალინის სიკედილის შემდეგ გახდა შესაძლებელი.

საბჭოთა რეჟიმის რეპრესიების გამოძახილი იყო 1956 წლის 9 მარტის შემდგომ პროტესტანტი ახალგაზრდების დაპატიმრება (მათ შორის იყო ხელოვნებათმცოდნე გივი ბარამიძე).

* მხატვრის შეილის მირელ ზდანევიჩი-ქუთათელაძის მოგონება.

⁷ ე. კიკნაძე, წამებული რაინდები, თბ., 1992.

1950-იან წლებში შუა ასიაში შემოქმედებითი შექცევის შესრულების დროს ცრუ ბრალდებით დააპატიმრეს და მრავალი წელი პატიმრობაში ატოვებს ალექსანდრე ლოსიშვილი (1905-1987). 1933 წელს საქართველოს მხატვართა I კრილობაზე გამგეობის წევრად არსებული მოქანდაკე. მის შემოქმედებაში ბევრი სხვადასხვა ხასიათის ნამუშევარი იყო: სტალინის მრავალრიცხოვანი გამოსახულება, გამოწევილი პირთა პორტრეტები, ცნობილი მოტივების ესკიზები ფიგურა. ახლობელთა მოგონებებით, იგი საკმაოდ კარგად შეეგუა ბანაკის პირობებს, ხატავდა და აქანდაკებდა უფროსებს, მცველებს, მათი ოჯახის წევრებს. ოჯახის წევრების მოგონებებში აღნიშნულია, რომ მას გარკვეულწილად შეეძლო ბანაკის უფროსობის გაუნათლებლობის წყალობით პატარ-პატარა პრივილეგიების მოპოვება, სამუშაოს განგებ გაგრძელება. გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ ის მძიმე ღეპრესიაში იყო, არ სიამოვნებდა კოლექტივთან ურთიერთობა, გადასახლდა სოხუმში და იქ გარდაიცვალა.

რეპრესირებულითა ცალკე კატეგორიას შეადგენენ ომის მონაწილე, ტყვედუდი მხატვრები. ომის დროს ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში მოხვედრილი ახალგაზრდების უმრავლესობა ტყვედ ნაბარების ან გერმანელებთან თანამშრომლობის ბრალდებით, ომის დამთავრების შემდეგ, 1945-46 წლებში სამშობლოში, საქართველოში დაბრუნების მაგიერად, ჯერ საფილტრაციო პუნქტებში, მერე კი მრავალი წლის სხვადასხვა საკონცენტრაციო ბანაკში აღმოჩნდა – მათ შორის იყვნენ ლევან მეტრეველი, ილია ტატიშვილი, გაიოზ მეხაშიშვილი, ირაკლი არდიშვილი, ბორის ქურხული და სხვები. წლების შემდეგ ისინი რეაბილიტირებულ იქნენ და მრავალი წელი მონაწილეობდნენ საქართველოს სამხატვრო ცხოვრებაში, ომის მონაწილეთა გამოფენებში.

მოსაღონელი რეპრესიების საშიშროების გამო ომის სოგიერთი მონაწილე სამშობლოში აღარ დაბრუნდა და სხვადასხვა ქვეყნებში დარჩა. ინგლისში აღმოჩნდა დავით (დოდიკ) მეტრეველი, რომელიც ქანდაკებას ეალენტინ თოფურიძესთან ეუფლებოდა და შემდეგ სახელი გაითქვა უინსტონ ჩერჩილის პოპულარული ბიუსტის შექმნით. მრავალი წელი გერმანიაში ცხოვრობდა ირაკლი კონტრიძე (1990-იან წლების შემდეგ იგი დაბრუნდა საქართველოში და აქვე გარდაიცვალა). ჯერ გერმანიაში, ახლა კი აშშ ცხოვრობს 1937 წელს სანდრო ახმეტელთან ერთად დახვეწილი მსახიობის, პლატონ კორიშვილის ეაქი – ეახტანგ (ბოცო) კორიშვილი. განათლებით მუხიკოსი, ის მოქანდაკის პროფესიას დაეუფლა ამერიკაში I მსოფლიო ომის შემდგომ წახულ მწერალთან და მოქანდაკესთან გიორგი პაპაშვილთან. გასული საუკუნის 90-იან წლებში ბოცო ორჯერ იყო საქართველოში მეუღლესთან, მოქანდაკე მარგარეტ კორიშვილთან ერთად. მათ თბილისში ორი ქანდაკება დადგეს.

საბოლოოდ, სხვადასხვა ცრუ ბრალდებით სიკვდილით დასჯილ, გადასახლებულ, დაპატიმრებულ მხატვართა რაოდენობა ორ ასეულს აღემატება (მათგან შვიდი – დახვეწილია). თუ ამ რაოდენობას მიუმატებთ ღანაკლისს, რაც ომმა მიაყენა ქართულ მხატვრობას (ომში გაწვეულ 100-ზე მეტი მხატვარიდან შინ 40-ზე მეტი აღარ დაბრუნდა. დაღუპულთა შორის იყვნენ დიდი პოტენციის ახალგაზრდები, რომლებსაც პედაგოგები დიდი იმედებს ამყარებდნენ) საეალალო შედეგს მივიღებთ – ომმა და რეპრესიებმა შეიწირა შემოქმედთა საკმაოდ დიდი პროცენტი. ეს სამწუხარო მარტიროლოგი შესაძლოა სრული არ იყოს.

ორიოდ გამოჩენილის გარდა, რეპრესირებული მხატვრები შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში, აქტიური სასოგადო მოღვაწეობის პიკზე იმყოფებიდნენ. დიმიტრი შევარდნაძის, ეახტანგ კოტეტიშვილის, პეტრე ოცხელის ფიზიკური განადგურება აუნაზღაურებელი ღანაკლისი იყო ქართული მხატვრობისთვის. საერთო სურათზე დეაწლმოსილი მხატვრების და პედაგოგების აპრინეესკის, რიხარდ კარლ ზოშერის, სხვათა განადგურებამაც იმოქმედა.

მრავალი წლით შემოქმედებით ცხოვრებას მოწყდნენ ახალგაზრდებიც. გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ ზოგმა მხატვარმა ექვლარ შემოქმედებითი მოღვაწეობის უწინდებურად გაგრძელება. ბერს სამუდამოდ გაეყა შიში, რამაც ხელი შეუშალა შემდგომ სრულფასოვან მუშაობაში.

უშუალოდ რეპრესირებულთა გარდა, დიდია საბჭოთა რეპრესიების შედეგად სულიერად ტრაეშირებულ მხატვართა რიცხვი, ქართული მხატვრობის განვითარებისთვის მიყენებული მორალური და თვისობრივი თვალსაზრისით მიყენებული ზიანი.

მრავალი წელი წნეხის ქვეშ იმყოფებოდნენ რეპრესირებულთა ოჯახის წევრები. 1937 წელს რეპრესირებულ იქნა და დახერიტეს ცნობილი გრაფიკოსის კლარა კეევის ოჯახის რამდენიმე წევრი, რენე შმერლინგის ძმა ელგარი დაპატიმრებიდან ორ წელიწადში გარდაიცვალა. თავად რენეც ომის დაწყების შემდეგ ყოველ წუთს დაპატიმრებასა და დეპორტაციას ელოდა. ამგვარი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება.

რეპრესიული რეჟიმი მათზეც ახდენდა ზემოქმედებას, ეინც ფორმალურად „გარეთ“ იყო დარჩენილი. როგორც წერს ე.კიკნაძე, ყოველთვის იყო საფრთხე „წმინდა შემოქმედებითი საკითხების პოლიტიკურად გადაქცევისა: „ქედის მოხრა დასაუღეთის წინაშე, აპოლიტიკურობა, არასაკმარისი აქტიუობა ან რომელიმე არაპროგრესული „დამაალი დასაუღეთის“ მხატვრული მიმართულებისადმი სიმპატიის გამოთქმა ან შემოქმედებით პრაქტიკაში დანერგვა.“

განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოინდა ეს ტენდენცია თბილისის სამხატვრო აკადემიის მასწავლებლებისადმი დამოკიდებულებაში. კომკაეშირული სულისკეთების აქტივისტები დაბეზლებით აშინებდნენ, აშანტაეებდნენ პროფესურას.

რეპრესირებულად შეიძლება ნაითვალონ არა მხოლოდ ისინი, ეინც დახერიტეს და გადასახლეს. მორალური რეპრესიები განიცადა თითქმის ყველა მხატვარმა ეინც სრულად არ დაემორჩილა რეჟიმსა და სცადა საკუთარი „მეს,“ შემოქმედებითი თაუისუფლების შენარჩუნება. მათი ადგილი არ მოინახა სამხატვრო აკადემიაში საიდანაც სხეადასხეა დროს დაითხოვეს ლ. გუდიაშვილი, ა.ბაებუქშელიქოვი ე. შერპილოვი. მათი შემოქმედება არაერთხელ „დაამუშავეს“, რაც შეიძლებოდა ძალზე ცუდად დამთაერებულიყო. რეპრესიების, სამსახურიდან დათხოენის მიზეზი შეიძლებოდა გამხდარიყო სტუდენტებისთვის სხეადასხეა უცხოური მიმართულებების (იმპრესიონიზმი, პოსტიმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი) შესახებ ინფორმაციის მიწოდებაც კი.

საბჭოთა რეჟიმის ნეგატიური ზემოქმედების ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია დიდი მხატვრის დაუით კაკაბაძის ტრაგედია, რომელიც არსად დააყენეს და სწორედ ამ მორალურმა ტერორმა დააჩქარა მისი სიკედილი.

ნენ მხოლოდ ზოგადად მოეხაზეთ 1930-იან-1950-იან წლებში საბჭოთა რეპრესიული მანქანის მიერ დაზარალებული მხატვრების ბედი. მუშაობამ დაგეანახა შესასწავლი მასალის საკმაოდ დიდი მოცულობა და საქართველოსა და ყოფ. სსრკ ტერიტორიაზე კელევის ომაეალში გაგრძელების აუცილებლობა.

²⁹ ე. კიკნაძე, დასახ. ნაშრ.

Resume

Nino Zaalishvili

New Evidences on the Life and Creative Activity of the Repressed Georgian Artists

Dozens of artists were repressed over the history of the Soviet regime in Georgia. In 1937-1938, executed were outstanding Georgia artists: Dimirti Shevardnadze, Vakhtang Kotetishvili, Peter Otskheli, Henrik Hrinevski, Alexander Duduchava, Richard Karl Zommer, young sculptor Otar Kremer.

Within the framework of the project – “Georgian Art in the Epoch of the Totalitarianism” – implemented by the Georgian Art Development Centre “Art Arsis”, as well as during the preparation of the symbolic exhibition – “Murdered Soul. Repressed Artists” – in the Omega Gallery, in February 2004, new names were revealed, verified were places and dates of the artists’ execution, as well as collected was information on the activity of those left alive.

Apart from those repressed for political reasons, artists were also included in any other categories of the guilty: wives of the “enemies of the nation” (Raisa Mikadze, Maria Herzfeld, Liziko Kitsmarishvili), people German origin or those married to the ethnic Germans (Nino Zaalishvili-Weis, Julius Hening) were deported to Kazakhstan. The tragic of the situation is even greater, keeping in mind efforts made by acad. S. Janashia and N. Muskhelishvili to save Oskar Shmerling’s daughter, art historian Rene Shmerling and the Weis Family. Only part of the artists (e.g. sculptor V. Pataridze) managed to return to the creative activity after their return from deprtation.

Artists, who were captives of the World War II and returned to their Motherland after the War was over, were immediately deported to the camps in the North of the USSR.

Artists and art historians were among those deported to the Central Asia in 1950s, as relatives of emigrants or of the captives of the World War II (Ts. Kandelaki, G. Maskharashvili).

No lesser tragic were results of the moral terror and ideological pressure on the artists (L. Gudiashvili, A. Bazhbeuk-Melikov, V. Sherpilov, especially, D. Kakabadze).



სურ. 1. რიხარდ კარლ ზომერი



სურ. 2. მარია ჰერცუკელი



სურ. 3. რაისა აბრამია-მიქაძე.
ლადო კეცხოველის ბიუსტი



სურ. 4. ნინო მიხეილის ასული
ზაალიშვილი



სურ. 5. კლისაბეკ (ლიზიკო) კიწმარიშვილი



სურ. 6. რაისა მიქაძე-აბრამია



სურ. 7. ვანო პატარიძე.
შიშველი ბავშვი



სურ. 8. ნინო ზააღლიშვილი.
სათბობის ზიდუა. ჩანახატი. 1941-56



სურ. 9. ვანო პატარიძე.
ფიგურა ბავშვით



სურ. 10. ოთარ კრემერი.
ჩაცუცქული მოხუცი

რაჭის ხის ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნიმუში

2004 წლის ნოემბერში ფონდის „ღია სასოგადოება – საქართველო“ თანადგომით, ხუროთმოძღვარ კაცია გიორგობიანთან ერთად შესაძლებლობა მოგვეცა რაჭაში დაგვეფიქსირებინა და აგვესომა კოლხური ოდა-სახლის რამდენიმე ძალზე ფასეული ნიმუში. შემდეგ, კელეკა-ძიების მეორე ეტაპზე, მოხდება იქაურ ძეგლთა გაცილებით საფუძვლიანი ფოტოგრაფიული აღნუსხვა(ც.რაც საშუალებას მოგვცემს მოვაშალოთ რაჭის საცხოვრებელი არქიტექტურის საბაზო ელემენტონული ვერსია, რომელიც სისტემატურად გამოიდრდება. განსრახული გვაქვს სამომავლოდ კომპლექსური ექსპედიციის მოწყობაც, რომელსაც ექნება ინტერდისციპლინარული ხასიათი.

რაჭა არა მხოლოდ ტრადიციული საცხოვრებლის თვალსაზრისითაა ღირშესანიშნაო. აქ კელაფაც ე.წ. „ხალხური ხელოვნების“ მრავალი დარგის შესწავლა და გამოჩენა აუცილებელია. ძალიან საყურადღებოა, მაგ., ინტერიერებში ჯერაც შემორჩენილი ბუხრები და ადგილობრივ დამზადებული ავეჯი - უფრო „არქაულიც“, და რამდენადმე ევროპეიზებულიც. ღიდ ინტერესს აღძრავს საფლავის ქვები კელესიათა ირგვლივ, რომლებშიც კამერული ფორმით არის „შენახული“ და სახეცვლილი მთელი ინფორმაცია სატაძრო რელიეფებზე, უმდიდრეს ორნამენტულ სისტემებზე, ეპიგრაფიკაზე და სხვ., რისი არსის ნაწედრობაშიც ღიდ დახმარებას გაგვიწევს ე. ნადირაძის ნაშრომები. მრავლის მომცემია დაკვირვება სხვა რიგის უმნიშვნელოვანეს გამოხატულებებზეც კულტურისა, თუნდაც რაჭის არასეულებრივ „სასიძურო ფოლკლორზე“, რომლის ამალორძინებელთა ნინებული წარმომადგენელია, მაგ., ამპროლაურში ანსამბლ „საგალობლის“ ხელმძღვანელი როსტომ გოგოლაძე (რაჭული სიმღერა უაღრესად სადა, მონუმენტური და ღინჯია და მძლავრი ენერგიით სავსე).

რაჭის მაგალითს ეყრდნობა ჩანს, თუ რა მკვეთრი ცვლილებები დაატყდა თავს მთელი საქართველოს სოფელს, განსაკუთრებით, 1950-იანი წლების მიწურულიდან, თანდათან, ტოტალური პიპერუბანიზაციის შედეგად. აღამიანი მოწყდა - როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად - მახასრღოვებელ მიწის კულტურას, რამაც სწორედ „კულტურის ეკოლოგიის“ თვალსაზრისით, ცხადად გამოხატული კრიზისის სახე შეიძინა. სოფლად თავი იჩინა ათასწლეულთა მანძილზე უწყვეტი ტრადიციის ნგრევამ. გადამწყვეტი მაინც აღმოჩნდა სულიერ ფასეულობათა დევალაცია, დაკავშირებული რელიგიის ღუქნასთან. ფაქტია, რომ ძველად ნეენში სულიერების ხერხემალი იყო მართლმადიდებელი ეკლესია, რომელიც, ღუთის წყალობით, დღეს აღორძინების გზას ადგას. მისი სასტიკი შევიწროება (იხ. ღიდ. დურნაეო), უფრო გაშმაგებული სახით გამოვლენილი კომუნისტთა მმართველობისას, საეაღალო შედეგთა მომტანი იყო. მარადიულ ღირებულებათა ნაწაცვლება სრულებით ყალბი იდეოლოგიით ვირუსივით ვრცელდებოდა და დამღუპველ ზეგავლენას ახდენდა ყოველ სფეროზე - თუნდაც სამეურნეო კულტურაზე, რომლისადმი საკრალურ დამოკიდებულებასაც ცვლიდა ფსევდომომხმარებლური და ეკონომიკურადაც დამაკინიებული, სრულებით ყალბი მიდგომა. რაღა გასაკვირია, რომ ასეთ ვითარებაში თანდათან დავიწყებას ვძლეოდა კულტურის თვით პირუღხატი, ფესვი, გამჟღავნებული, მაგალითად, საცხოვრებელ ხუროთმოძღვრებაში, რომელიც ადრე საუკუნეთა მანძილზე იცვლებოდა, ოღონდაც თავისი ფუძე - პარადიგმის შეურყენელად და შეუზღადავად.

მიუხედავად ასეთი განსაცდელისა, რაჭის მოსახლეობამ დღესაც კი შეინარჩუნა უიშეიათესი კეთილშობილება, გულისხმიერება, თავისებური სირბილე და

ქრისტიანული თანადგომი, რაც ყოველ ნაბიჯზე შეიგრძნობა რაჭველთა სტუმრობის დროს, და სრულებით დაუეწიაროც რჩება ყოველი ადამიანისათვის...

უმთლოდობა და კულტუროლოგია კელეა ისევ და ისევ ადასტურებს, რომ ადამიანის საცხოვრისში დაუნჯებული და თაქმოყრილია მისი ექვლაზე ძირეული წარმოდგენები სამყაროზე. ის განსომილებები და ორიენტირები, რომელნიც გადამწყვეტია მისთვის, როგორც, ე. კასირერის განმარტებით, „სიმბოლოთა მქმნელი“ არსებისათვის.

რაჭაში დღესაც მრავალგან შემორჩენილ კოლხური ოდა-სახლის ნიმუშებზე დაკვირვება ნათელს ხდის, რომ ის, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის შთამბეჭდავი გამოხატულება, უმაღლესი ხარისხის „სახლი-კოსმოსია“, თავისი მრავალი მახასიათებლით. ეს ნახს, პირველ ყოვლისა, უსადო კონსტრუქციულ ლოგიკაში. ერთგვარ ცხად „გამონაკეთულობაში“ ფორმისა, რომელიც ეხმიანება ნეუნიტურ ტაძართა ქრისტიანულ დასრულებულობას. ე. ცინცაძის, ი. სუმბაძის, ე. ბერიძის შეფასებით სიმწიფრის თვალსაზრისით კოლხური ოდა-სახლი ნამდვილი კლასიკურობის მწვერულებს აღწევს. კლასიკურობისა, რომელშიც სრულყოფა და სიცოცხლის ინტენსიური ფეთქება განუყოფელია. დასრულებული, ნათლად აღნაგობი და გაწონასწორებული, იგი ამასთან ერთად, საკუთარი ავტონომიურობის შენარჩუნებისას, „გახსნილიცაა“ გარემოსადმი - არა მხოლოდ თავისი „მიმდევრით“ აღესილი აივნის მეტწილად ხალეათი სიერცით, არამედ სტიქიათადმი შეგებებულობითაც: ხის მახალის უბრალოება, სინაღდე, მასზე დროის ზემოქმედების უშუალო კვალი, ბუნებითი „ენტროპიულობა“ უდიდეს მიმზიდველობას სძენს ამ ნაგებობას. მასში შეხამებულია, ერთი მხრივ, „სუდროული“ სრულქმნა ფორმისა, მეორე მხრივ კი - ეპოქაშიდინარების ანარეკლი, რაც პარადოქსულ, და, ამასთან ერთად, ხედელშესახებ ერთიანობას აელენს და რაც ოდა-სახლის ხატოვანებას ერთობ ტყუადს ხდის. მის გამომგონებლობით აღსაქვს, მაგრამ, იმაედროულად, ჯერაც მყარ მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებულსა და - ფართო ვარიაციულობისას - საბოლოო ჯამში, ღრმა სისტემურობის მქონე ორნამენტულ კომპოზიციებს თავისებური მრავალშრიანობა და საუკუნეთა თუ თეთათასწლეულთა გადამწედობი „პალიმფსესტურობა“ (თომას დე ქეინსი) ახასიათებს. ეს ყოველივე ოდა-სახლსა და მის დეკორს დიდად თავისებურ „იდუმალურობას“ სძენს. ახლა კი უფრო კონკრეტულად შევეჩხთ სოფიერთ აქ წარმონეხილ ძეგლს.

სოფ. ქეედა შაფრაში ენერა (აღრე სასო) დეაღაძის სახლში (ნახ. 1-2, სურ. 1-2) მთელი დეკორი საკუთარი ხელით ქაღბატონ ეასასი ღოდელთან გამოეხერხავს. საგულისხმოა 1919 წელს აშენებული ამ სახლის პაღატის ნაწილში დაცული ნეუნი თანადროული ქეის სეეტისთაეი - ცხადი დასტური იმისა, რომ ხისა და ქეისხურობა ერთიანად, ურთიერთმოუწეველად ცოცხლობდა ტრადიციულ ნაგებობებში. ამათ ინტერიერთა ბუხრებში, საკუთრივ კარ-მიღამოს ქეის ჭიშკრებში და სხვ. შეუძლებელია უურადლება იმთაეითეე არ მიაქერო აივნის სეეტისთაეათა შორის განთაეისებულ ხელმტიციედ და, ამასთან, ეეგეტატიურ ფორმაში მოქნილად შესრულებულ აეურულ „ფარდას“, რომელიც კიდებებიდან გასხიეოსნებულ საკრადიზეებულ ეასის ხეიებად აღიქმება. თუკი მთაჯირის შედარებით მკაცრად გეომეტრიზებულ მორთულობაში საფარაულო „გეომორფულობას“ დაეუშეებთ მაშინ ამ ნაგებობაში შეიძლება ამოეიკიოხოთ სხეა შემთხეეეებში თითქოსდა უფრო შეფარული, „სენელთამაკაეშირებლობის“ პრინციპი, რაც განუხომლად მეტი კონცენტრაციითაა ნენილი დედაბობისა და გეირგეინის ერთობაში, გარეეეულწილად - ნიიილაქშიც და ა.შ. (იხ. ირ. სურგულაძე, ნ. აბაეელია, ნ. ღამბაშიძე და სხვ.). ამ კონტექსტში აივნის დეკორის ამოტროფულობაც სარწმუნო ხდება (თუნდაც ქეეცნობიერ დონეზე).

გაცილებით უბრალოა, მაგრამ არანაკლებ გულმისაეადლი პატარა ონში ეახტანგ გიორგობიანისა და ნორა მასხარაშვილის სახლის (XIX-XX საუკუნის მიჯნა) დეკორი (სურ. 3), რომელშიც „სოფლურად“, ოკრო-ბოკროდ გამოხერხილი ნიტები და ასტრალური, ირეგულარული ფიგურები წარმონეხილი. ეს მორთულობა

„ბატონებისმისართმეუ ხეს“ (ნ. აბაქელია) შეგვახსენებს. თუკი გაეისიარებო ნ. აბაქელიასავე თეადსაზრისი ხის სტატიკურ და მობილურ სიმბოლოთა შესახებ (რომელნიც, როგორც ირკვევა, სემანტიკურადაც ურთიერთშეკავშირებულია), მაშინ ზემოაღნიშნული სახლების მორთულობა (თაეისებური „სამყაროს მოდელის“ ეარია(ცია). სტატიკურ სიმბოლოთა რიცხეს უნდა მიეკუთვნოთ, რომელნიც შემადგენელია ნაგებობის უფრო მრავლისმომცველი სიმბოლური სისტემისა.

თსავე რიგის საზრისს გაცილებით ცხადად, „ამომწურავედ“ კომპონირებულ დეკორში ატარებს ღამსრა ცხვირაეაშიილის სახლი (ტრებალოში), რომელიც სოფ. ტოლადანაა გადმოტანილი და მეორე მსოფლიო ომამდე აიგო (ნახ. 3-4, სურ. 4). ესაა ე.წ. „თელის გულით“ აღნაგო, უმაღლესი ხარისხით ნაშენი, სქელკედლიანი, ექესი ოთახის მქონე ნაგებობა, რომლის ცენტრში გამოიყოფა ე.წ. „ხალა“, ანუ დარბაზი. მოაჯირში „გახატულის“ (დიაგონალური ჯვარი) მოტივია გამოყენებული. ეერადლებას იქცეეს წინებული ოსტატობით შესრულებული კარიც - დამახასიათებელია, რომ რაჭაში, გარდა ხითხურაობისა, ადგილობრივი მკედლობაც მაღალგანვითარებული იყო (ნ. რეხვიაშვილი). რაც აყალიბებდა ტრადიციულ ხელობათა მიმდევრების მჭიდრო თანამშრომლობას - ხარანდაე ხელსაწყოთა ნაირგეარობა ფართო ეარია(ციულობას სძენდა სექტისთაეებს, თეით სექტთა ფორმას, ხარკმელთა მოწარმეობას, რამდენადე მოაჯირებასაც და სხე. ამასთან, ყოველი ეს „მიკროსტრუქტურა“ ესადაგებოდა სახლის ერთიან კლასტიკურ „კოდს“. ფორმათა აგების გენერალურ წესს.

სოფ. სორში ჩვენს მიერ აიხიმა ეანო კერვალიშვილის სახლიც, რომელიც 1937 წელს ააგეს ოსტატებმა მეღქო გოგრიტიანმა და ირაკლი ბერიაშვილმა (სამწუხაროდ, სამივე მეორე მსოფლიო ომის დროს ქერნში დაიღუპა) (ნახ. 5-6, სურ. 5-6). ეს სახლი ნათელყოფს, რომ XX საუკუნის 30-40-იან წლებში, ჯერ კიდევ, თუნდაც „ინერციით“, კოლხური ოდა-სახლის აგება ცოცხალი გამოცდილება იყო.

ამ პელატიან სახლში „დეკორატიული“, სინამდვილეში კი მრავალფუნქციური აქერული შემკელობა ჯერ კიდევ ინარსუნებს გარკვეულ საზრისისმიერ დატეირთეას: კერძოდ - აქერულ თაღებს თითქოს „სხიემოსილი ცის“ მნიშვნელობა ენიჭება. აქ კეწებები ხახო დეადაძის სახლში წეწილი, ისრისებრი „სხიეების“ სემანტიკური ანალოგია უნდა იყოს, ხოლო კიდევში ტრადიციული, ასტრალურ-ეეგეტაციური „კომპლექსია“ წარმოწეწილი, რაც ამოუწურავედ მრავალგეარი სახით იწენს თაეს კოლხურ (ი. ალაშია) ოდა-სახლებში. მაგრამ დიდხანს ინარსუნებს თითქმის იგივეობრივ მნიშვნელობას. არანაკლებ საეურადლებოა მოაჯირის მორთულობა, რომელშიც 5-ბრი ფიგურების დიაგონალური ურთიერთკეუთა ძალზე მოხდენილ კონფიგურაციებს აყალიბებს.

ყველაზე შთამბეჭდაეია ამავე სოფ. სორის ბოლოში (ონისკენ მიმავალ გზაზე) აღმართული, ბუქერა (ადრე ეახტანგ) ჯაფარიძის სახლი, რეუოლუციამდე აგებული მოწრდილი ნაგებობა (ნახ. 7-8, სურ. 7-8), თაეისი ოთხი ოთახით, ყოველ სათაესოში გამოტანილი, თეწეა სახლის ცენტრში ერა მოცულობად გაერთიანებული ბუხრებით, და ჯერაც შემორწეწილი ძველებური აეეჯით.

ამ შეწობის ფართო აიწიდან იშლება როგორც შედარებით მომცველი პანორამა ელამაწეისი ხეობისა, ისე უფრო მეუდრო ხელები კარმიდამოსი, თე ახლომდებარე არეებისა. თაღის ორწამერტი მართლაც ძალზე ღამაზი, იმთაეითეე ზემოქმედი, სიმსუბუქე-გამგეირეალობასა და მკაფიოებას ითაესებს. განსაკუთრებულ დატეირთეას ატარებს უფაქიწესი მაქმანისებრი არშია, რომელიც მეტ „ძალას“ სძენს მგროსობიარედ გამოყვანილ მცენარეულ, ეაზისებრ დეკორს, რომელშიც ეეროპული აეეჯის მორთულობის შესაძლო გამოძახილი და ტრადიციული მოტიეები უდიდესი ორგანულობითაა ურთიერთშერწმული. რაც შეეხება მოაჯირს (მასში გამოყენებული ბორჯღაღლების წეებით), იგი თაღებზე მეტად ნიუთიერია, შედარებით ხელშესახები. შესატეეისად ზემოთკენ მატეულობს პაეროენება, სიერცის „შეგებეულობა“. დეკორის ამ ნაწილში შეწობა თითქოსდა „ესწრაფვის“ სიმძიმის დამღეეას, მის გადაღახეას და, ამასთანავე, უფრო „გუღლიად“ ეკონტაქტება სიერცეს, გარემოს. ერთი ყველაზე არსებითი მახასიათებელი კი ის არის, რომ მოუღი პიეტურობა და თითქოსდა

„აღმაფრენაც“ კი მორთულობისა, ეფუძნება არა გახეხებულ, სუბიექტივისტურ წარმოსახვას, არამედ მომდინარეობს ტრადიციული კულტურის უღრმესი და ძალზე მრავალშრიანი წიაღიდან, რომელსაც გამოარჩევს განუყოფელი, მტკიცედ ურთიერთშეკავშირებული ხატი ერთობილი კოსმოსისა, რომელიც ამასთანავე „ზე-კოსმოურ“ სიწმინდეებს ჯერაც გადამწყვეტად „მიიწვევს“. და აქ ნეკნ აუცილებლად უნდა მიუვებრუნდეთ ნეკნის ტაძრებს, რომელნიც ყოველ სოფელში სულიერ ცენტრს, გადამწყვეტ ორიენტირს წარმოადგენენ თავისი უმწკობრესი აღნაგობით. დეკორის სასუო პარმონიით და ფრესკული მხატვრობის განსაკუთრებული მადლმოსილებით. ტაძართა სიწმინდის ანარეკლი, მათი აგებულებისა და მორთულობის არაპირდაპირი, მაგრამ სიღრმისეული კვალი - უცვილობელია ქრისტიანთა საცხოვრისშიც, მათ შორის ოდა-სახლშიც, რომლის არტიკულაცია ამაზე თავადაც „დადალებს“.

უდიდესი მნიშვნელობის მქონეა კანკელებიც, რომელთა აივნებთან მიმართებაზეც ბევრს გვესაბურებთან ნეკნი მკელეუარნი.

დასასრულ. მინდა მადლობა ეუთხრა ცნობილ ეთნოლოგს ბატონ ღვეან ფრუიძეს, მრავალი სასარგებლო რჩევისა და თანადგომისათვის. დავძენ, რომ მისი ინფორმაციით, უწერაში დღემდეა შემორჩენილი გვირგვინისებრი გადახურვის მქონე ქოხ-ბოსლები, რაც ძალზე საგულისხმოა.

ვიმედოვნებ, რომ საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის ტრადიციული ხუროთმოძღვრებისადმი (მათ შორის საცხოვრებელი არქიტექტურისადმი) ინტერესი კელაე გაცხოველდება. ყოფითი დინამიკა უნიკალური სახლებისა და სამეურნეო ნაგებობების უსწრაფეს, უკანმოუხედავ განადგურებას იწვევს. ამდენად - მასშტაბური, ინტერდისციპლინარული კვლევა, ფიქსაცია და ფუნქციური ადაპტაციის შესაძლებლობათა გააზრება - სტრატეგიული და სრულიად გადაუდებელი ამოცანაა.

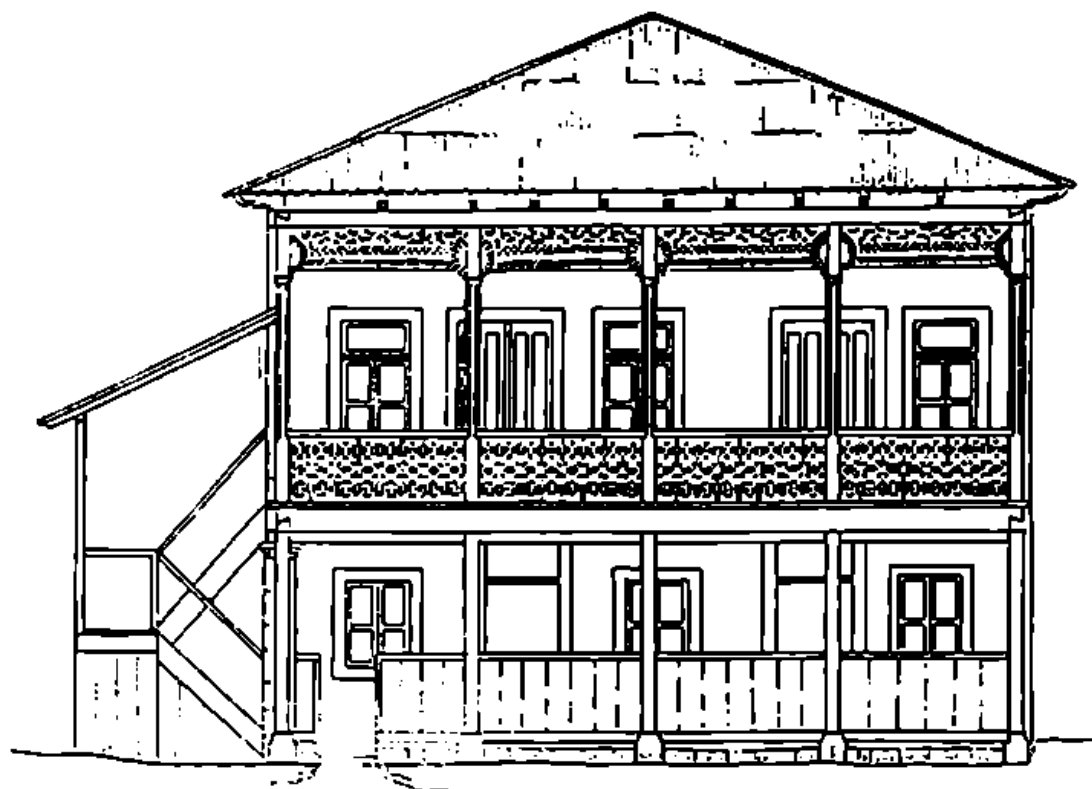
Resume

Samson Lezhava

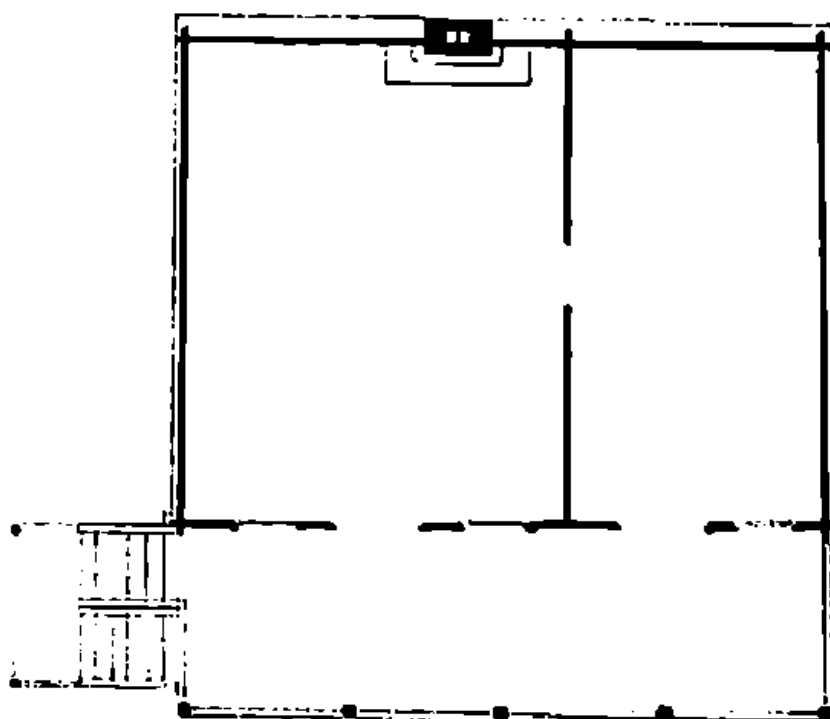
Several Samples of the Timber Architecture in Racha

In November 2004, the author, together with the architect Katsia Giorgobiani, had organised an expedition to Racha, western Georgian highlands, to record and study samples of the so called "oda-sakhli" – traditional vernacular dwelling. Racha has preserved numerous samples of different branches of folk art – wood carved furniture, stone tomb stones, etc. At the same time, this region distinctly shows huge negative results of the "hyper-urbanisation" of 1950s. Samples of "oda-sakhli" from Racha are well-illustrative of all peculiarities and merits of this dwelling typology.

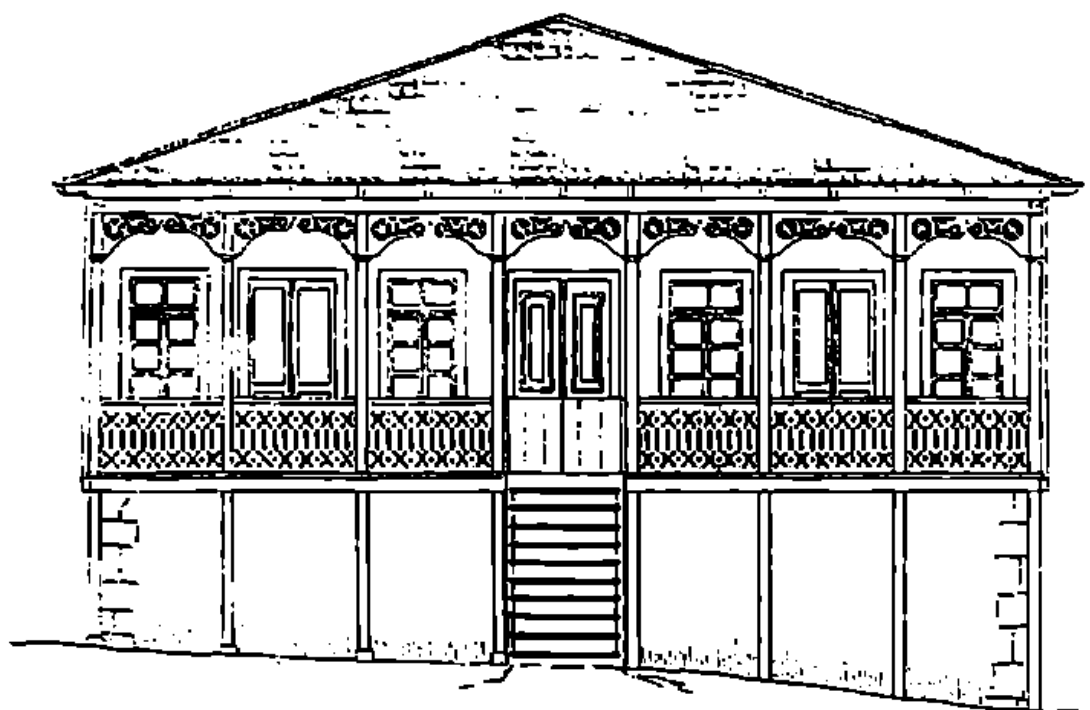
The expedition has studied several houses, namely: 1. House of V. Dvaladze in the vill. Kveda Shavra, erected in 1919 (is wood carving is made by Mrs. Vasasi Godeliani). Balcony decoration is distinguished by the strict geometrisation, which might be "geomorphic", revealing even unconscious knowledge of the relations between the levels of the universe; 2. More modest is house of V. Giorgobiani and N. Maskharashvili, in the ornamentation of which astral signs and birds are discernible; 3. The same emages are found in the house of L. Tskhviravashvili (vill. Chrebalo, moved from the vill. Tola). Decoration of this well-built, high quality, 6-room house, is also marked by the mastery of execution; 4. The house of V. Kervalishvili was built in 1937, by Melko Gogrichiani and Irakli Beriashvili (vill. Sori); its decoration depicting "radiant sky" testifies to the firmness of the tradition up to 1930-40s. 5. Most impressive is the house of B. Japaridze (vill. Sori). Its decoration, combining traditional elements and motifs taken from the European furniture, is distinguished by the special lightness and mastery of execution.



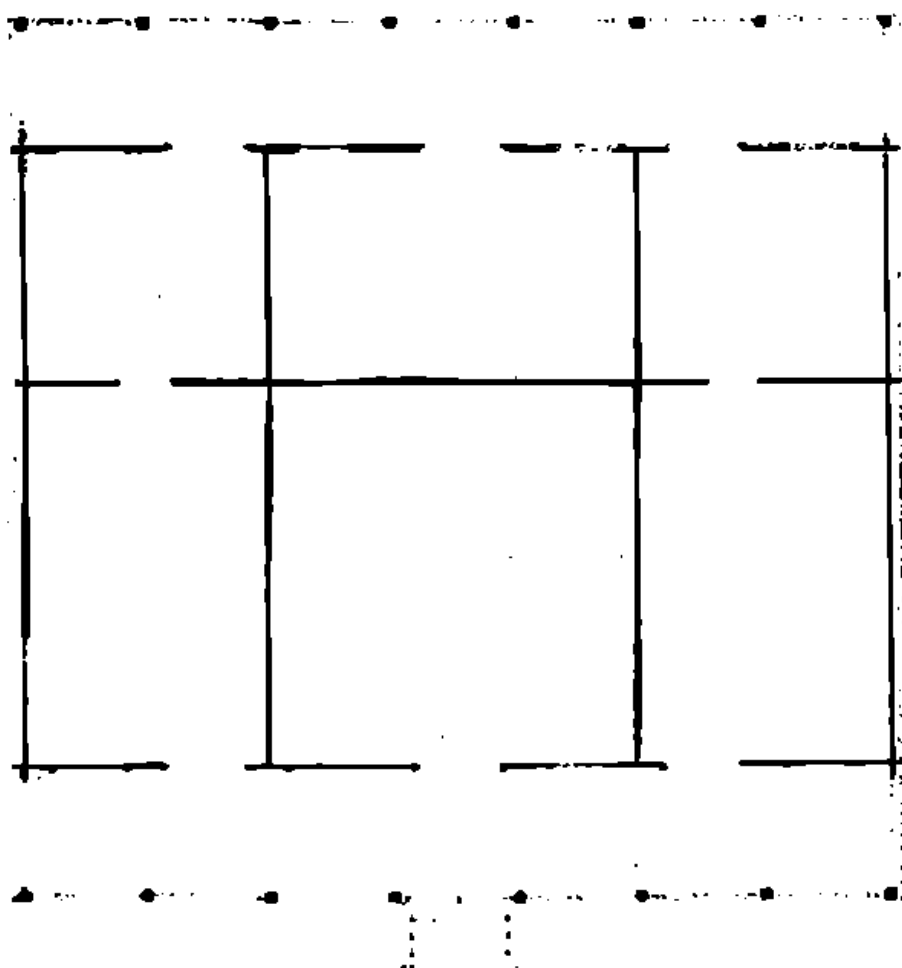
ნახ. 1. ქედა შაერა. ე. დეაღაძის სახლი. ყახადი



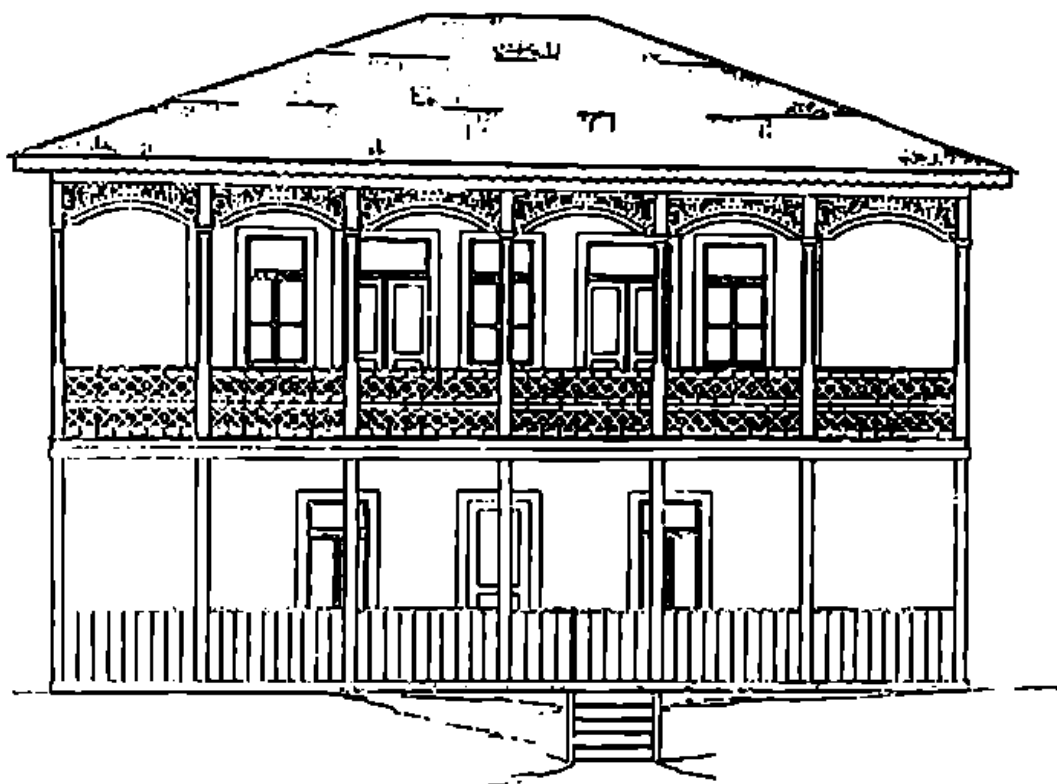
ნახ. 2. ქედა შაერა. ე. დეაღაძის სახლი. გეგმა



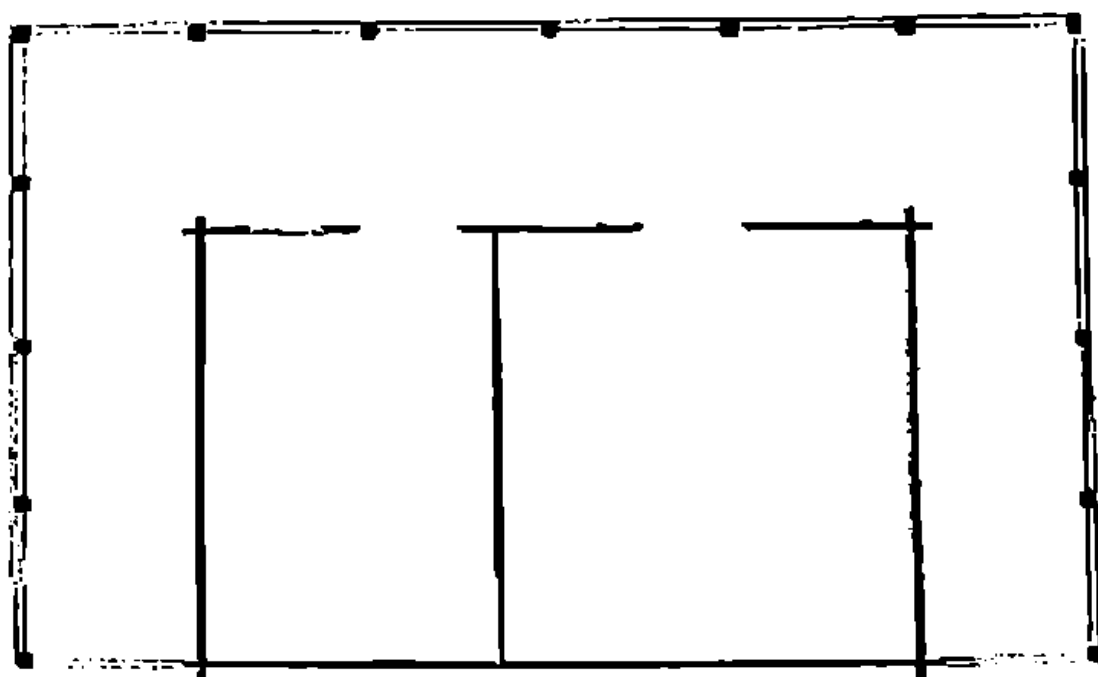
ნახ. 3. კრებალო. ლ. ცხეირაეაშეილის სახლი. უახადი



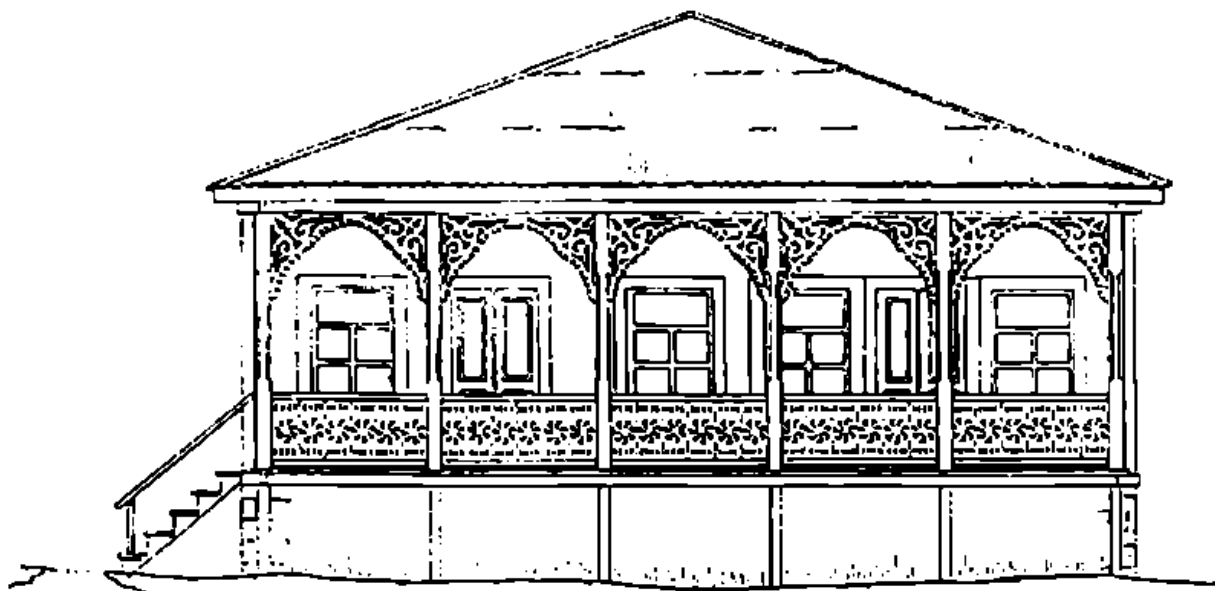
ნახ. 4. კრებალო. ლ. ცხეირაეაშეილის სახლი. გეგმა



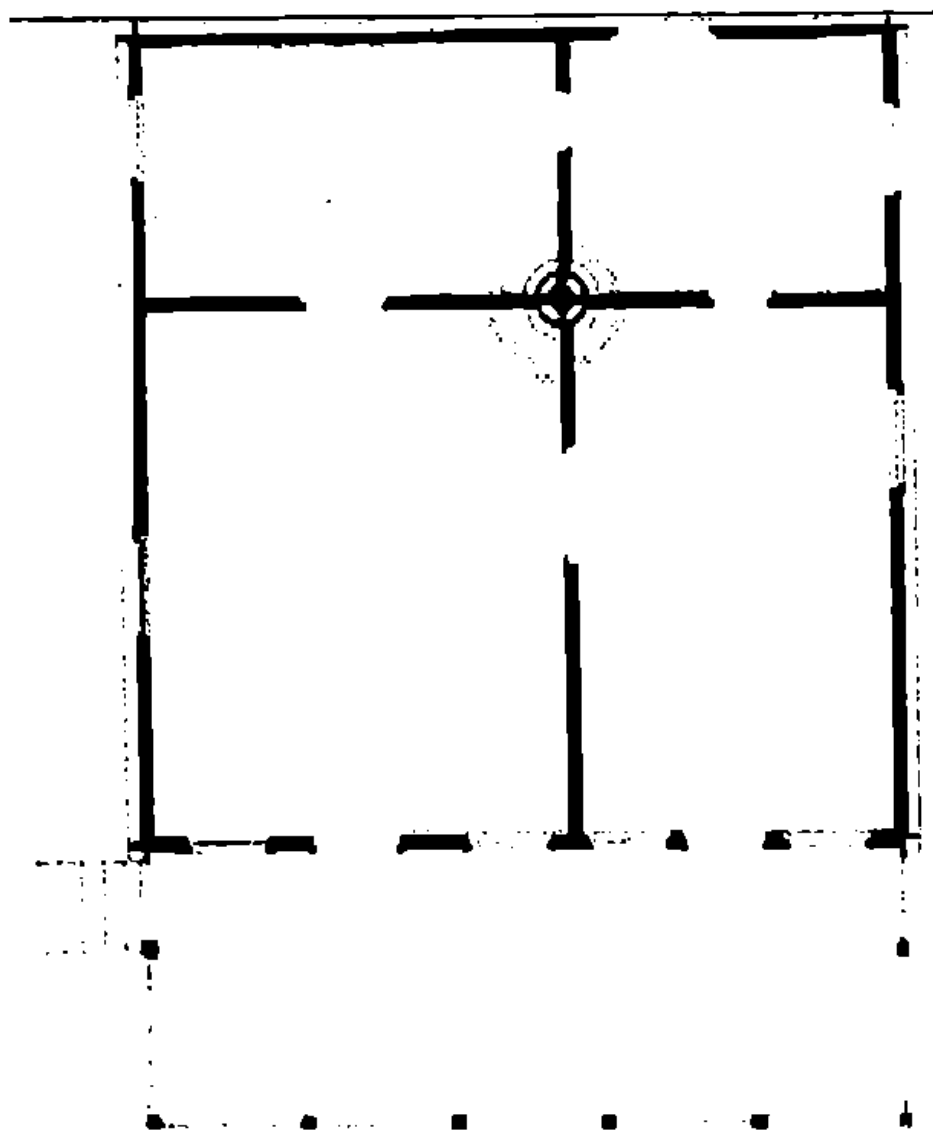
ნახ. 5. სორი. ე. კერუალიშვილის სახლი. ფასადი



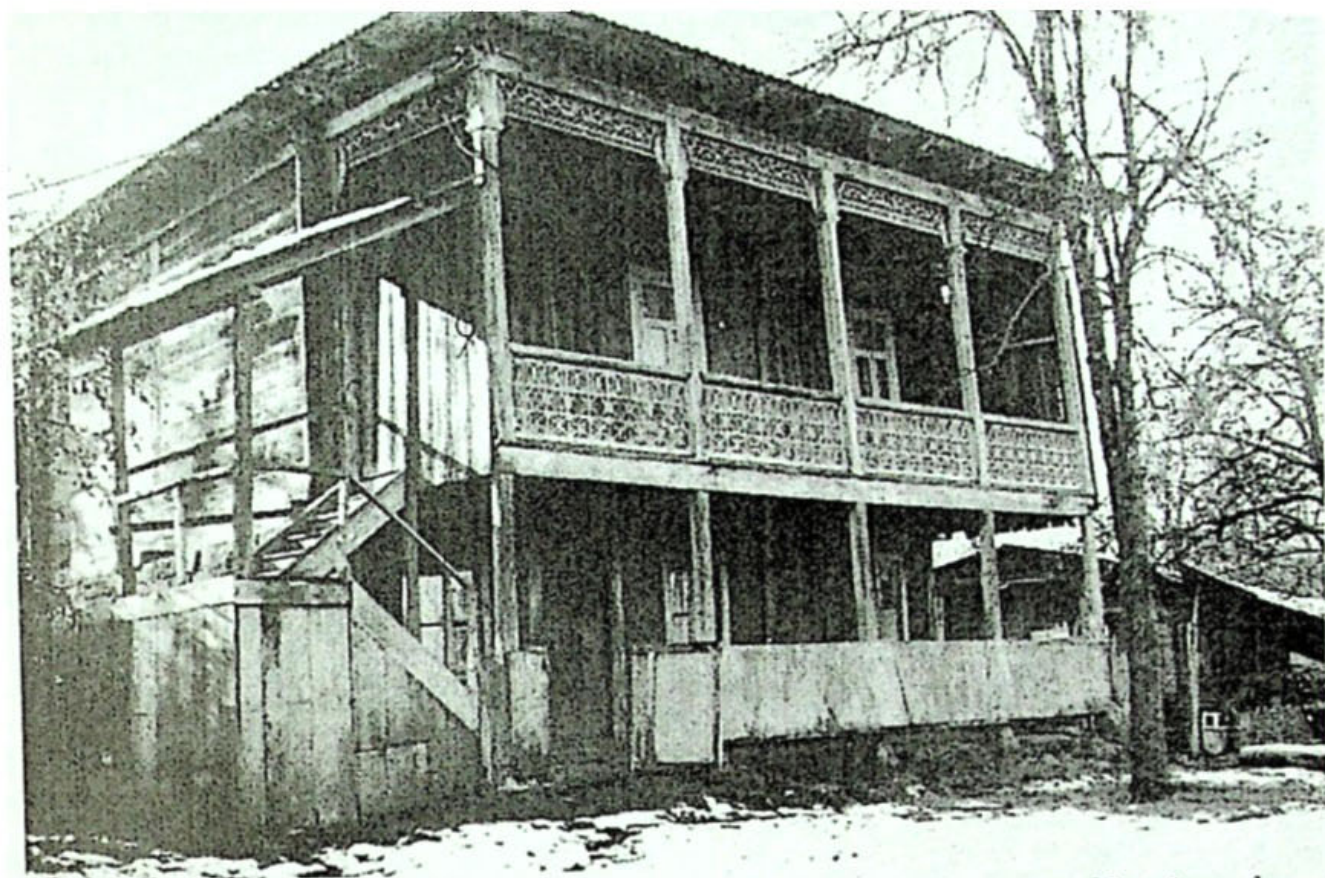
ნახ. 6. სორი. ე. კერუალიშვილის სახლი. გეგმა



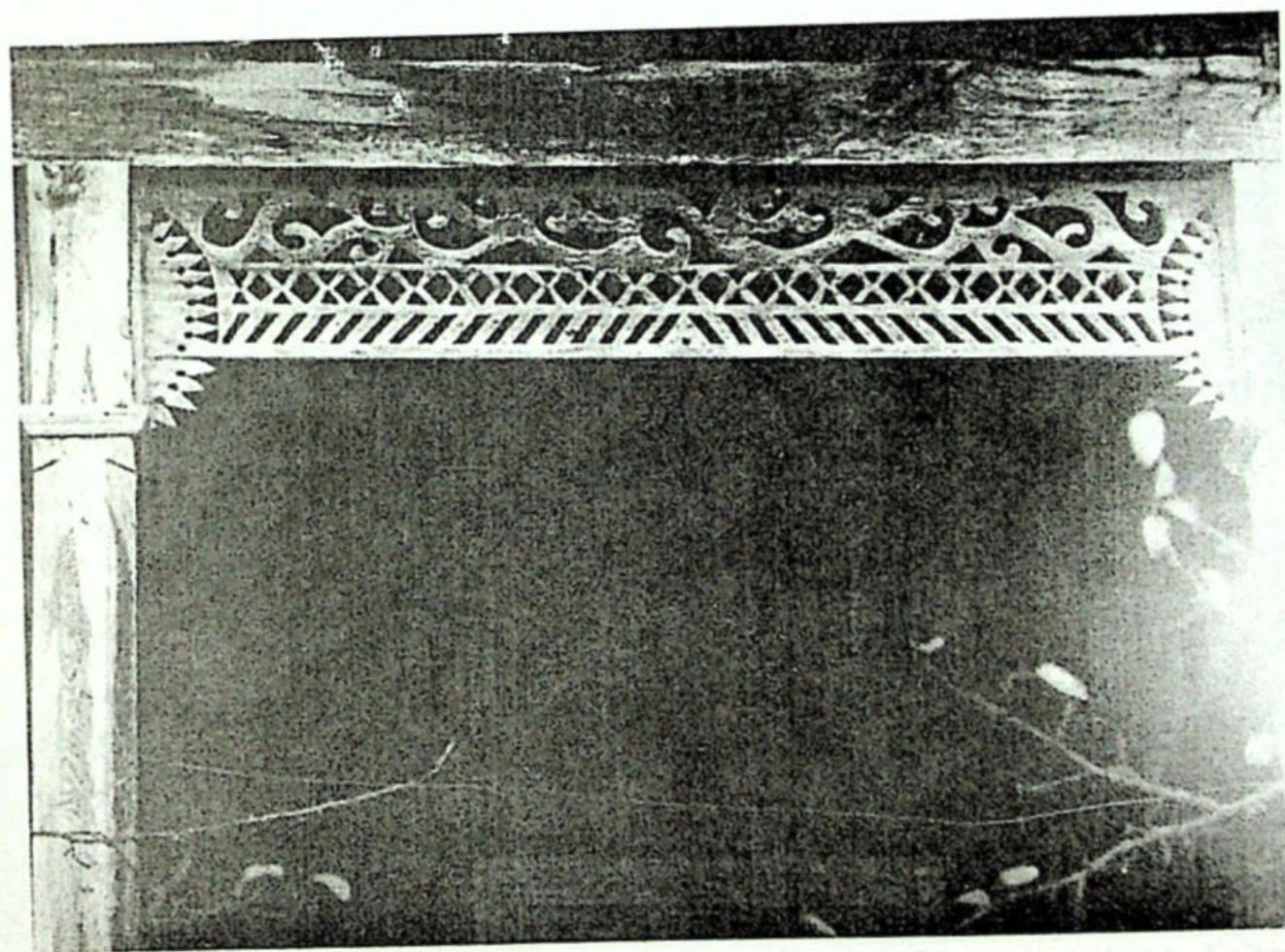
ნახ. 7. სორი. ბ. ჯაფარიძის სახლი. ფასადი



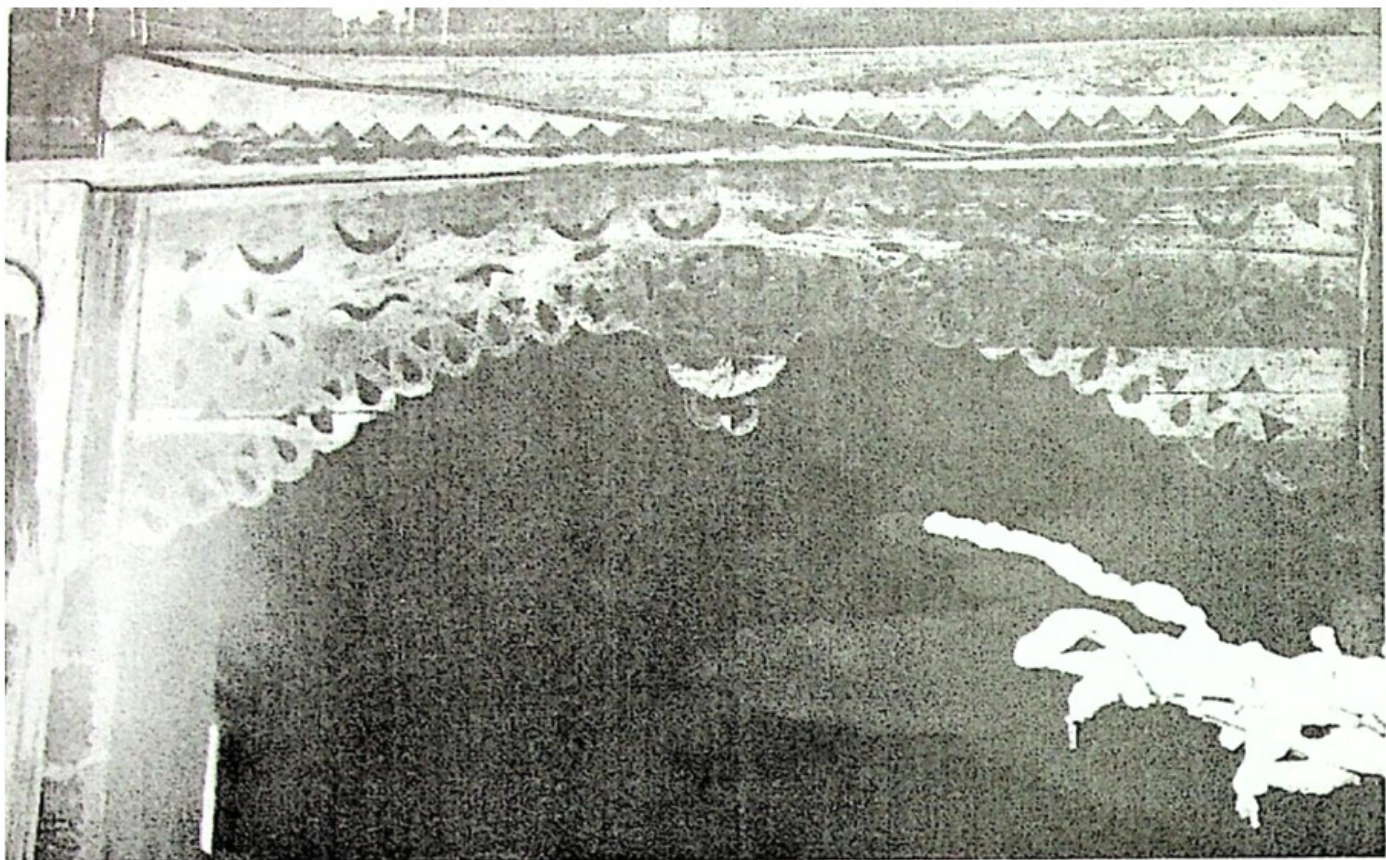
ნახ. 8. სორი. ბ. ჯაფარიძის სახლი. გეგმა



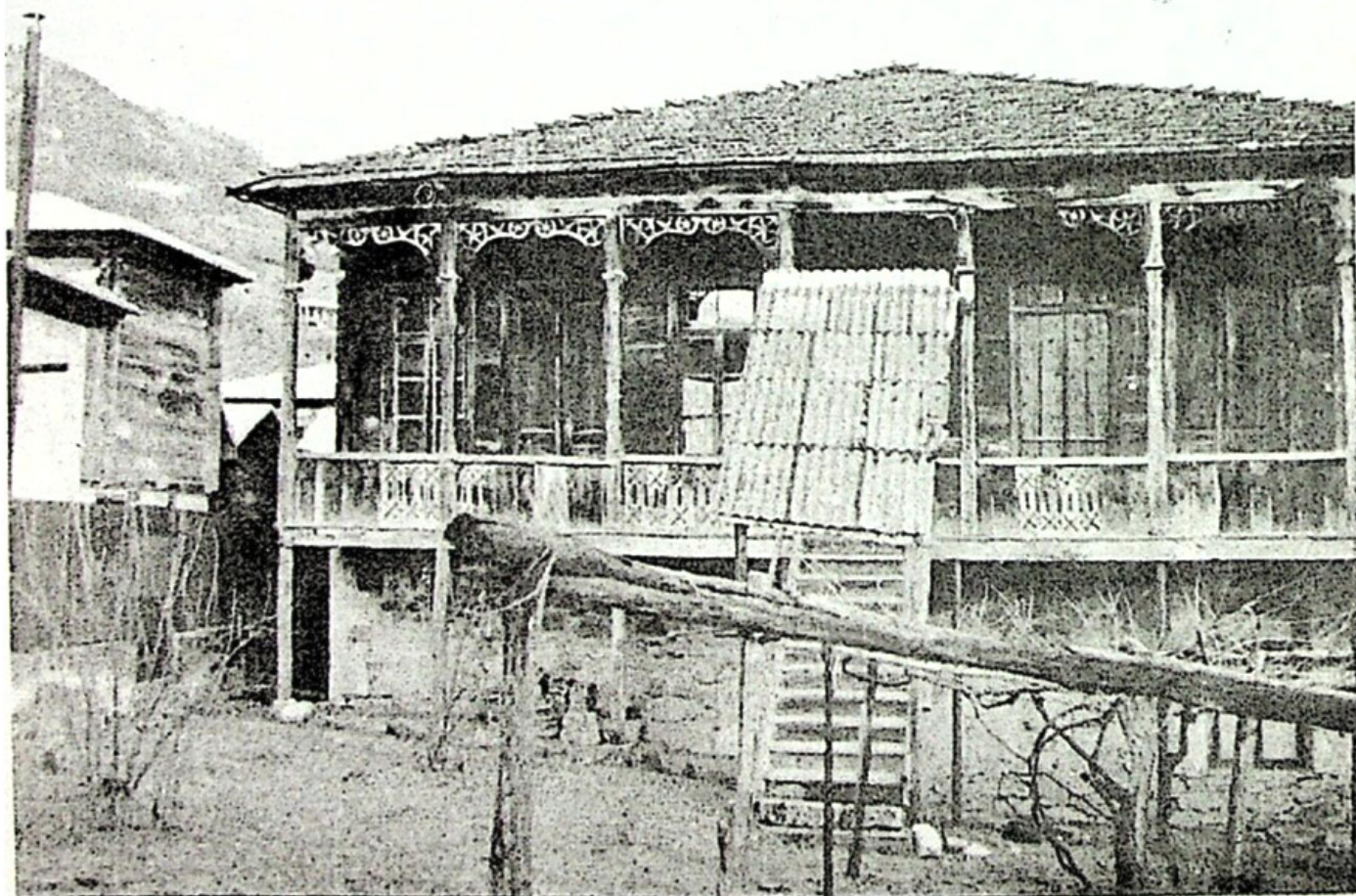
სურ. 1. ქვედა შავრა. ვ. დვალაძის სახლი. საერთო ხედი



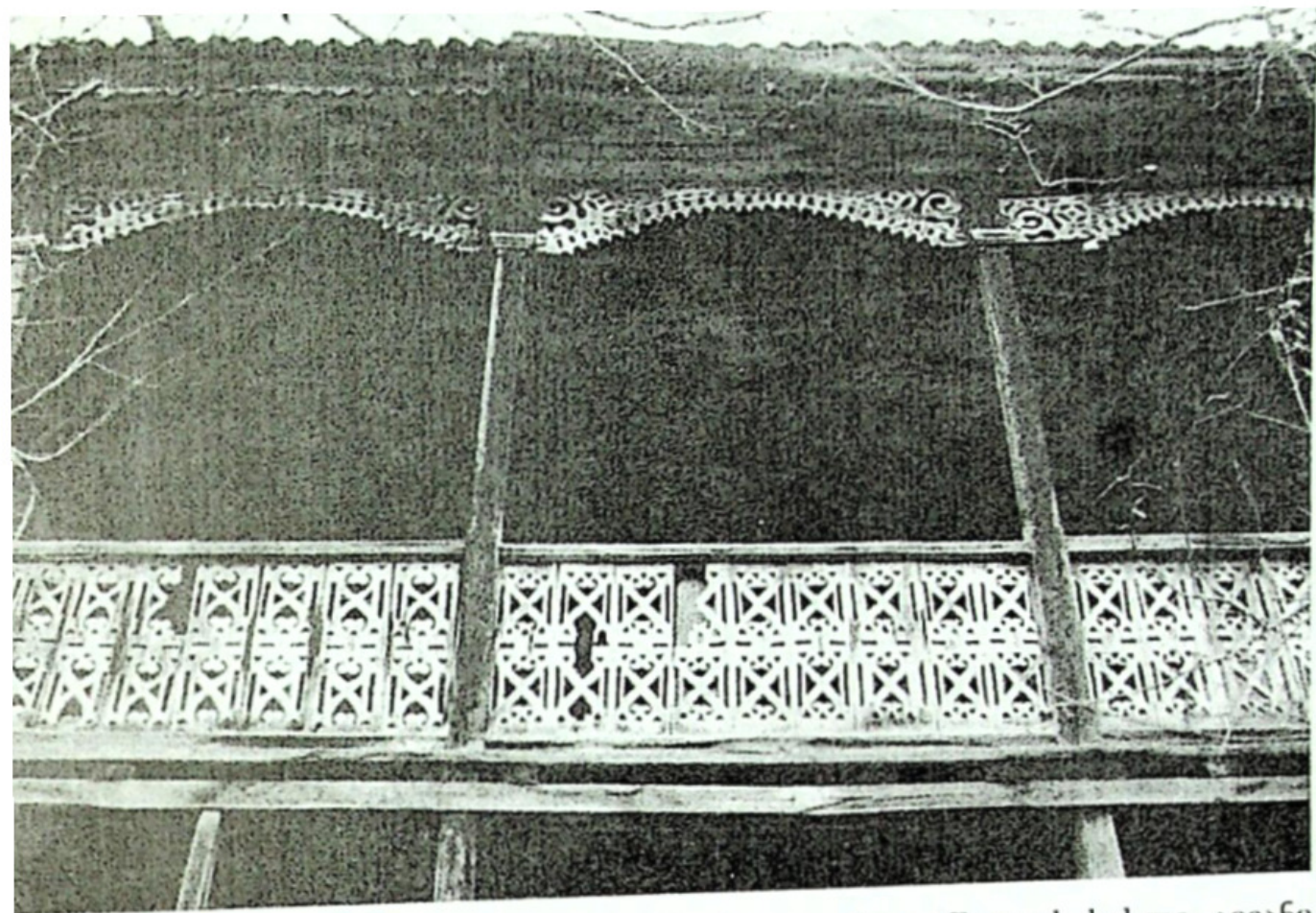
სურ. 2. ქვედა შავრა. ვ. დვალაძის სახლი. აივნის ფრამგმენტი



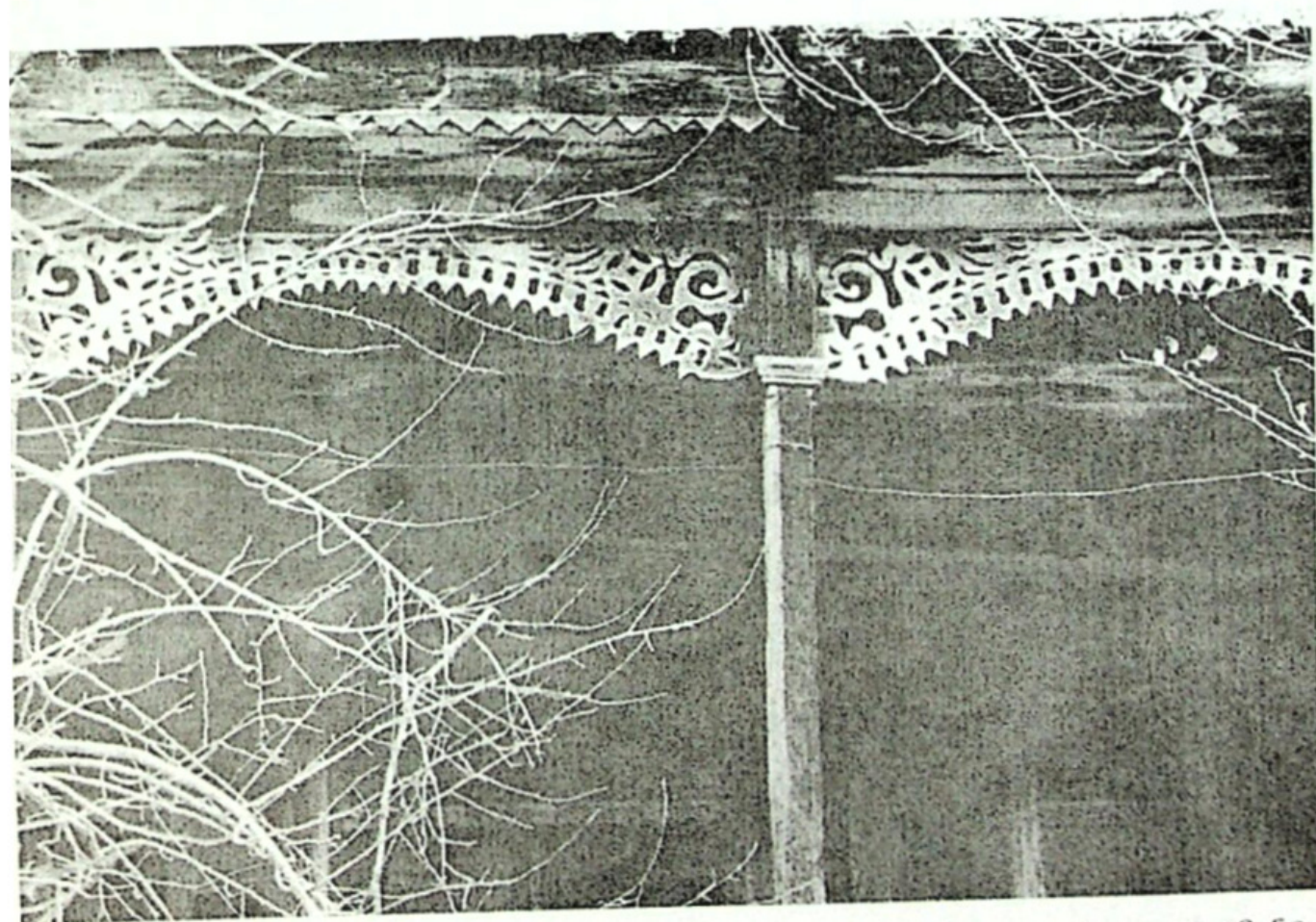
სურ. 3. პატარა ონი. ვ. გიორგობიანის და ნ. მასხარაშვილის სახლი



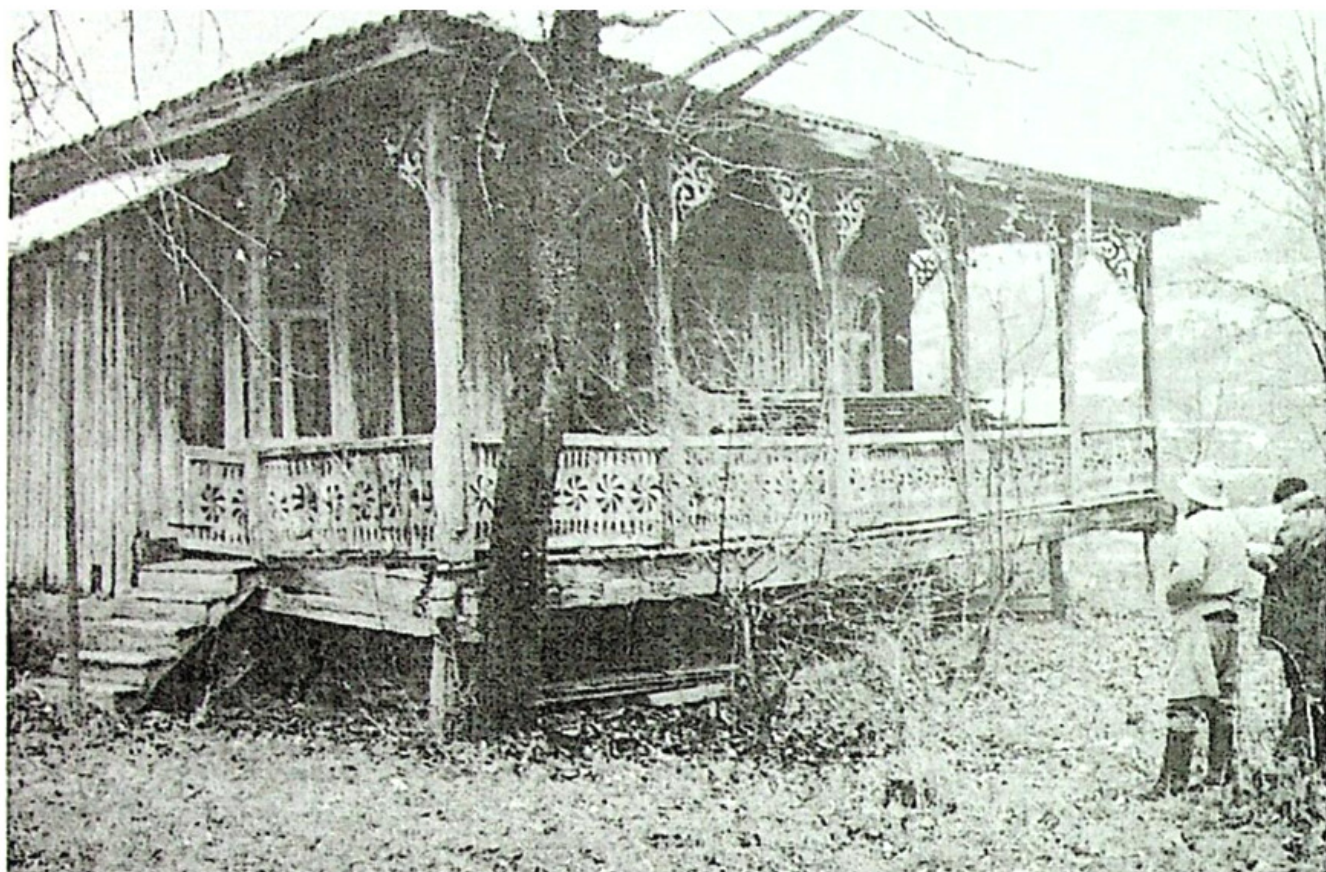
სურ. 4. ჭრებალო. ღ. ცხვირაშვილის სახლი. საერთო ხედი



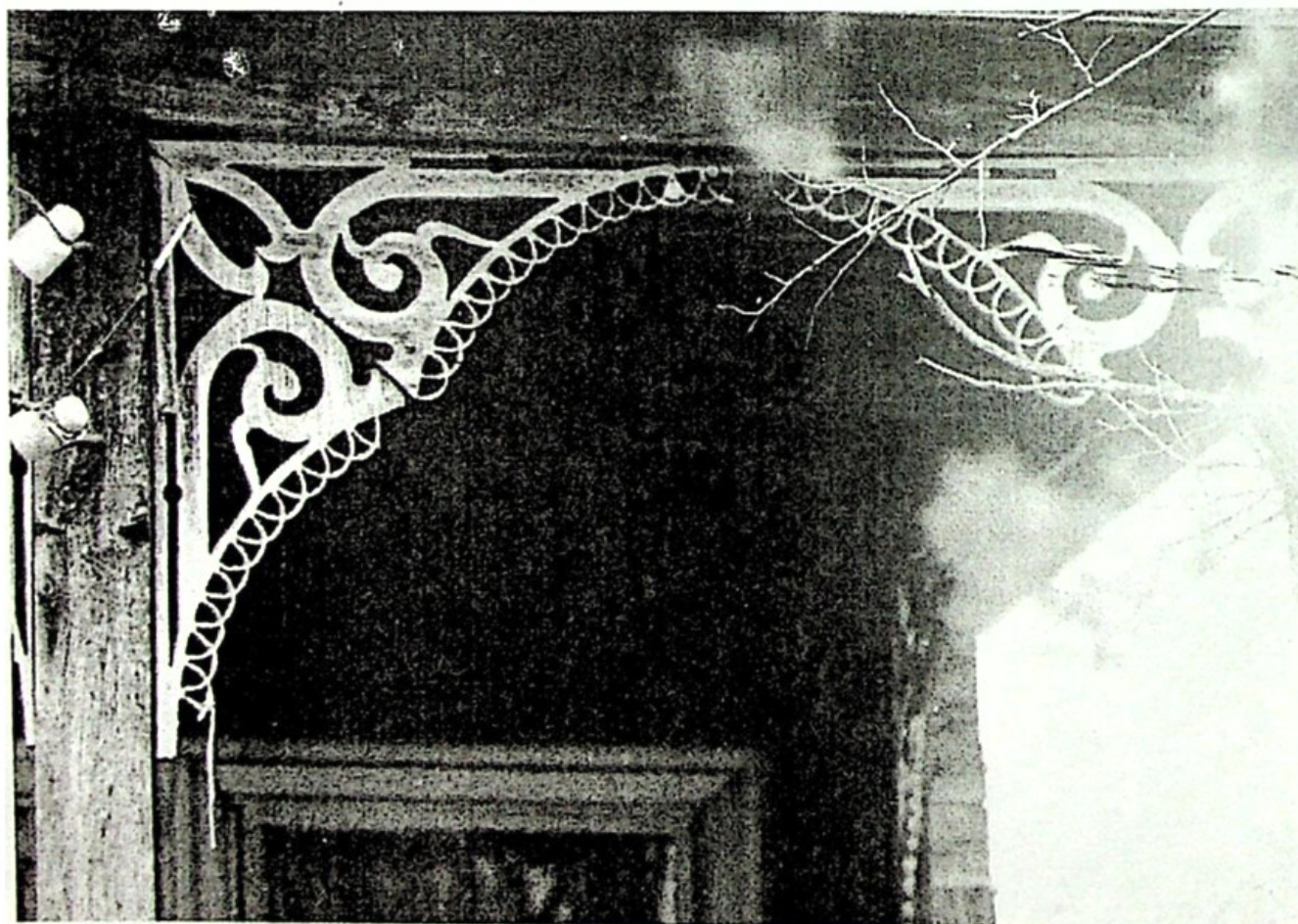
სურ. 5. სორი. ვ. კერვალიშვილის სახლი. აივანი



სურ. 6. სორი. ვ. კერვალიშვილის სახლი. აივნის ფრაგმენტი



სურ. 7. სორი. ბ. ჯაფარიძის სახლი. საერთო ხედი



სურ. 8. სორი. ბ. ჯაფარიძის სახლი. აივნის ფრაგმენტი

ნატკორის ხუროთმოძღვრული ძეგლი

საუკუნეების მანძილზე ქართველი ერი ქვეყნისა და სარწმუნოების სიყვარულით ქმნიდა ხელოვნების ნიმუშებს, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს დაეკვირდეთ, თუ როგორი ინდივიდუალური მიდგომით ამუშაებდა ის ქრისტიანული სამყაროსთვის საერთო არქიტექტურულ ფორმებს, რამაც განსაზღვრა ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების თავისებურება (ა და მის წიად სხედასხეა კუთხური სკოლების არსებობაც).

გ. ჩუბინაშვილის ერთერთი დიდი ნაშრომი კახეთის არქიტექტურას მიეძღვნა. მან ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დააჯგუფა აქაური ძეგლები, გაარკვია მათი ისტორიულ-მხატვრული ნიშან-თვისებები, გარკვევით წარმოაჩინა კახეთის თავისებურება, ორიგინალობა, რომელიც გამოარჩევს მას საქართველოს დანარჩენი კუთხეებისაგან.

კახეთის ერთი საყურადღებო ნაგებობა, ნატკორის სამნავიანი ბაზილიკა, რომლის ნანგრევები აკაკის დიდრონი ხეების ჩრდილშია შემადგული, თელავი-გულგულის სატრანსპორტო გზასთან მდებარეობს (ხურ.1). ვახუშტი ბატონიშვილი აღნიშნავს: „კუდად ამ ღამათის წყლის შესართავს ზეით აღაზანს მიერთვის თურდოს ჳევი, გამომდინარე შუამთიდამ. ამ ხეესედ არის გულგულა, რომელსა ეწოდა პირველ ტყე-ტბა. ეს ხევი არს საზღვრო პერეთისა და კახეთისა“¹.

სხვათა შორის, ეკლესიიდან სამხრეთ-დასავლეთით 300 მ-ის მოშორებით აღმოჩენილია ქვის სტელა, რომელზედაც რელიეფურად ხელის მტევანია გამოსახული (ხურ.2). შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს სტელა პერეთ-კახეთის საზღვრის ერთერთი მანიქნებელთაგანი იყო.

ნატკორის ეკლესია დღეს ძალიან დანგრეულია. ბოლო დრომდე იგი 2 მეტრის სიმაღლეზე ნანგრევებით და მიწით იყო დაფარული.

2002 წლის 6 იულისს ძეგლზე დაიწყო გაწმენდითი სამუშაოები, რომელთა დროსაც გამოვლინდა ნაგებობის სრული სტრუქტურა; ჩრდილოეთისა და სამხრეთ მხარეს მთელს სიგრძეზე გამოვლინდა მინაშენები, რომლებიც აღმოსავლეთით ნაღისებრი აფსიდებით მთავრდება.

როგორც სოფ. გულგულის მცხოვრებთა ნაამბობით ირკევა, XX საუკუნის 80-იან წლებში ძეგლიდან მშენებლობისათვის გაუტანიათ რამდენიმე სატეირთო ავტომანქანით რიყის ქვა, რამაც ალბათ, არაერთი მნიშვნელოვანი ფაქტის გარკვევის საშუალება დაგვიკარგა.

ნატკორის სამნავიანი ბაზილიკა (ნახ.1) წარმოადგენს აღმოსავლეთ-დასავლეთით დაგრძელებულ სწორკუთხედს მასში აღმოსავლეთით ნაწერილი ნაღისებრი აფსიდი. ეკლესიის სიგრძე 21,88 მმ-ია, სიგანე—11,5 მ. ეკლესიის ნაეები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია შირიმის კედრებით ამოყვანილი სამი წყვილი იმგვარი ჯვრისებრი ბოძით, რომელთა მსგავსს ისეთ ადრეულ ტაძრებში ვხედავით როგორიცაა: ბოლნისის სიონი, ურბნისის კათედრალი და ა.შ. შუა ნაეი შედარებით განიერი, ხალვათია და სიერცობრივი, ხოლო გვერდითი ნაეები ვიწრო და გრძელი. აღმოსავლეთით

¹ აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. ქართლის ცხოვრება, ტ.4, თბ., 1973. გვ.557.

ისინი ბოლოვდება უაფსიდო საოგომებით, რომლებსაც საკერძოხელის მხარეს თითო ნიშა აქვთ. ეკლესია ნაგებია რიყის კარგად შერჩეული, თანაბარი ზომის სწორკუთხედს მიახლოებული, თითქმის პარალელურ რიგებად დაწყობილი ქვით კირის დუღაბზე. ეკლესიის ოსტატურად ნაგები შიდა და გარე ძირი მშენებელთა მხატვრულ გემოვნებას მოწმობს. მსგავსი ხასიათის წყობა გვხვდება „კონდამიანში“ (VI საუკუნის დასასრული-VII-ს დასაწყისი), კაზისუბნის ღუთისმშობლის (VI ს.) ბაზილიკაში. სვეტებისათვის და სხვა კონსტრუქციულ ადგილებში (კუთხეებში, თაღებში, წითხლებში) გამოყენებულია შირიმის კარგად გათლილი კვადრები¹. ეკლესიის ეკლესიის სისქე 1 მეტრია. გაწმენდითმა სამუშაოებმა გამოავლინა თიხატყეპნილი იატაკი და ბოძების ბაზისები.

ეკლესიას შესასვლელები სამი მხრიდან აქონია – დასავლეთიდან, სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან. ეკლესიაზე კარგად – თაღის ქუსლამდე სამხრეთ-დასავლეთი ბოძია შემორჩენილი (სურ.3). ბოძის ტანი შირიმის კვადრებითაა ამოყვანილი. ბოძის ოთხივე მხრიდან მკვეთრი ცერობის ფორმის შირიმის იმპოსტი შემოუყვება. შემორჩენილი შირიმის ქვაში გამოყვანილი ნათგამყოფი ნაღისებრი თაღის ქუსლიც საკმარ საფუძველს იძლევა თაღების ფორმის დასადგენად. აქვე შემოინახა სამხრეთი ნავის მცოცავი კამარის წამოწყებაც.

დასავლეთ წყვილ ბოძებს შორის მოგვიანებით ნაუშენებიათ რიყის ქვისავე მაღალი ეკლესია, რომელიც მაღლა ბოლოვდება პარალელურანოვლებიანი ფართო სარკმლით (ნახ. 2). ამ მეორე და მესამე მშენებლობის პერიოდს გ. ნუბინაშვილი X-XII-XIV საუკუნეებით ათარიღებს². სამხრეთ ბოძთან ორივე ნაპირის ნაპრალებში ჩანს მისი სიბრტყეების ფაქიზი მონაცრისფრო-მოვარდისფრო ნალესობის ორი ფენა. პირველი ფენა შედგება წმინდად დაფქვილი აგურისა და თეთრი ქვის მზინვარე კრისტალებისაგან; შემკვერულად კირის ხსნარია გამოყენებული. მეორე ნალესობის ფენა იგივე სისქისაა და დამზადებულია წმინდად გაცრილი რიყის ქვიშისა და კირის ხსნარისაგან. აშკარაა, რომ ეკლესიამ რამდენიმე ცვლილება განიცადა. ის ჯერ მოთეთრო-მოვარდისფრო ნალესობით დაუფარა, რაც თავისთავად გამოიწვევდა თავდაპირველ ფორმათა (თუნდაც იმპოსტების) დამახინჯებას. შემდეგ ამ ნალესობაზე გადაუსვამთ მეორე – უფრო უხეში და ტლანქი ფენა, რომელმაც კიდევ მეტად გააუსახურა ეკლესიის ინტერიერი. ტაძარს ამის შემდგომაც განუცდია ძლიერი გადაკეთება, რაზედაც მეტყველებს შირიმის ქვით მოპერანგებული ეიწროსარკმლიანი ეკლესია, რომელიც დასავლეთიდან მეორე წყვილ ბოძებს შორისაა ნაშენებული.

ჩრდილოეთი ეკლესიის სისქეში, სამკვეთლოს შესასვლელთან შემორჩენილი შირიმის სამი, გარედან შიგნით მკვეთრად დახრილი ქვა სამკვეთლოს შესასვლელისთვის მოწყობილი თაღის ქუსლის ფრაგმენტი უნდა იყოს (სურ. 4). მის ქვემოთ ეკლესიის სისქეში შეჭრილი სწორკუთხა ფორმა მიაჩნდება, რომ აქ უნდა ყოფილიყო პორიზონტალურად დადებული ქვის არქიტრავი, ეს კი ღია ღაუნეტის არსებობაზე მიუთითებს.

სამხრეთი მინაშენი (ნახ. 2, სურ. 5) გაწმენდამდე (სამწუხაროდ, ის ბოლომდე ვერ იქნა მიყვანილი) მთლიანად მიწაში იყო ჩაფლული და საერთოდ არ იკითხებოდა. იგი ეკლესიას მთელს სიგრძეზე არ მიუყვებოდა და დასავლეთი კუთხიდან დაშორებულია 50 სმ-ით. მთელი მინაშენი 21,3 მეტრის სიგრძისაა და განივი ეკლესიით ორ ნაწილადაა გაყოფილი. დასავლეთი ნაწილი მართკუთხა ფორმის ცალკე

¹ შირიმის ქვაშივეა შესრულებული კარნიზი, რომელიც სხვა არქეოლოგიურ მასალებთან ერთად ინახება ქ. თელავის გ. ნუბინაშვილის სახელობის სახელმწიფო მუზეუმში.

² Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 66.

სადგომს წარმოადგენს, რომელსაც შესასვლელი, აღბათ, ეკლესიიდან ექნებოდა. აღმოსავლეთი მონაკვეთი დამოუკიდებელი მცირე ეგეტერია, ნაღისებრი აფსიდიტ დაბოლოებული, შესასვლელით სამხრეთიდან. აფსიდში კედელზე მიერდნობილია შირიმის ტრაპეზი. საკუთრივ ეკლესიის შესასვლელთან აქ ბაზილიკის შირიმის ქვებია დახეაყებული. აქვე აღმოჩნდა 1751-ის სიგრძის რიყის ქვით ნაწყობი არქიტრაფი, რომლის ოსტატური პირითი წყობა საგანგებოდ გამოიყენილად, ღამის მორთუვად გამოიყურება⁴ (შდრ. ამგვარივე ელემენტები, მაგ., ძველ შეამთასა და კახეთის სხვა ეკლესიებში). ეს არქიტრაფის ქვა და მონაშენის განივი კედლით ორ ნაწილად გაყოფა გეგმარაუდებიან, რომ აქ უნდა ყოფილიყო ეკლესიის სამხრეთი კარის ღერძზე მოწყობილი პორტიკი.

სამხრეთი მინაშენი ნაშენია მოხრდილი რიყის ქვებით, რომელთა წყობა გარედანაც და შიგნიდანაც კარგად იკითხება. აფსიდის ტრაპეზის გვერდებზე გამოვლინდა სემოდან კირის ღუდაბით საგანგებოდ გადაღესილი მომწვანო ტუფის სვეტები, რომელზედაც მაღალი მხატვრული ისტატობითაა შესრულებული ტოლმკლავა განედლებული „ბოლნური“ ჯვრები და ორნამენტული მოტივები.

ნრდილოეთი მინაშენი სამხრეთისაზე გრძელია. გეგმით იგი სწორკუთხაა აღმოსავლეთით, სწორკუთხედშივე მოქცეული ნაღისებრი აბსიდიტ. ნრდილოეთი მინაშენი დაუნაწევრებელია და ეკლესიას მთელს სიგრძეზე მიუყვება. მინაშენი ნაგებია მოხრდილი რიყის ქვების თანაბარი წყობით (სურ. 6). განსხვავებულია მომცრო ზომის ქვების მწყობრი რიგებით ნაგები აფსიდის წყობა. ნრდილო-დასავლეთ კუთხეში შემორჩენილი ორი შირიმის ქვა გეგმარაუდებიან, რომ აქ სარკმელი უნდა ყოფილიყო დატანილი. გაწმენდის დროს აქვე, სარკმლის ნაშთის ქვეშ მიწაში გამოვლინდა კედლიდან მოხუთქილი შირიმის ქვის ფრაგმენტი, რომელიც კირის ხსნარით არის გადაღესილი, სედ კი წითელი საღებავით შესრულებული ფრესკული ნუსხური წარწერის ფრაგმენტია [არსი აგან], რომლის შინაარსი ეერ ირკვევა. პალეოგრაფიულად ასოების მოხაზულობა XII-XIII საუკუნეებისაა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ მინაშენიც XII-XIII საუკუნეებისა იქნებოდა. აქვე აღმოჩნდა მოტიქული კერამიკა, რომელსაც არქეოლოგი გ. რნეულიშვილი ამავე XII-XIII საუკუნეებით ათარიღებს⁵.

აღსანიშნავია, რომ ეკლესიის დასავლეთით, მიწის დონეზე იკითხება კედლის წყობა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ეკლესიას გაღავანი უნდა აქონოდა. აქ კედლის არსებობას ნრდილოეთი მინაშენის დასავლეთი და ნრდილოეთი კედლების განსხვავებული წყობაც ადასტურებს. ნრდილოეთი კედელი ზემოხსენებული გაღავნის გაგრძელება უნდა იყოს, რომელიც მინაშენის ნრდილოეთ კედლად გამოიყენეს.

დასასრულ უნდა ითქვას, რომ ნიადაგი ეკლესიის გარშემო უსწორმასწოროა, რაც აქ სხვა ნეგებობების ნაშთების არსებობას უნდა მოწმობდეს. რასაკვირველია, მათ შესახებ სათანადო არქეოლოგიურ შესწავლამდე ვერაფერს ვიტყვი.

ამრიგად, ნატკორის ეკლესია წარმოადგენს სამნავიან ბაზილიკას გარე კედლების სწორკუთხედში ნაწყობი საკურთხეველის აფსიდიტ, რომელსაც სხედასხვა დროს გვერდითი მინაშენები მიადგეს. ბაზილიკის სიერცეს ჯვრისებრი ბოძების სამი წყვილი და მათზე გადაყვანილი მკვეთრად ნაღისებრი თაღები ანაწევრებდა. ნაღისებრი ყოფილა შირიმით ნაწყობი სატრიუმფო თაღიც.

⁴ ასეთი რიყის ქვები ნატკორიდან 4-5 კმ-ის მოშორებით, სოფ. სემო ხოდაშნის ხეში მოიპოვება.

⁵ გ. რნეულიშვილი, ნატკორის არქეოლოგიური გათხრები. ლიტერატურული აღმანახი „აღა-სანი“ 7-8, 2003, გვ. 264.

გეგმის პროპორციები, სახელობა, შუასაბაშა შედარებით ხაზგასმულად ეიწრო გვერდითი ნაეები გ. ნუბინაშვილს „ნატკორას“ კაწარეთისა და ხირსის ეკლესიებთან სიახლოეეს აფიქრებინებდა, მით უფრო, რომ 2მ-ის სისქის ნაყარი მიწის საფარქვეშ ეკლესია უპასტოფორიუმო ჩანდა⁶.

ახლა, როდესაც გაშიორკვა აფსიდის აქეთ-იქით გვერდითი ოთახების არსებობა, ნათელია ნატკორის ბაზილიკის ნათესაობა უფრო ურბნისის (VI ს.) და ეპისკოპოსის ეკლესიების (VI-VII სს.) ტაძრებთან.

ამავე დროს, არც ნატკორის ქვის წყობაა კაწარეთის, ხირსის ან გეგმის პროპორციებით მისი მსგავსი თელავის „ღვთაების“ გვარი. ამნაირი, წესიერი პარალელურ რიგებად დაწყობილი, საგანგებოდ შერწყმული რიგის ქვების ზედაპირების ანალოგიები „კონდამიანში“ (VI-VII სს.), ჭერემის „მამა დავითში“ (VI-VII სს.),⁷ ანდა ცხვარიჭამიას დიდ სამეკლესიან ბაზილიკაში შეიძლება ენახოთ.

საგულისხმოა თელავის მუზეუმში დაცული კარნიზის ფრაგმენტიც (სურ.8). იგი ადასტურებს, რომ ეკლესიას გარს შემოუყვებოდა შირიმის ქვაში გამოკეეული ნაღისებრი თაღებით შედგენილი კარნიზი. იმგვარად, როგორც კონდამიანის, ზეგანის და შილდის ეკლესიებისა. კარნიზის ამ ქვის სიმაღლე 20სმ-ია, სიგანე და სიმაღლე თაღებისა 15სმ, სიღრმე-10სმ, მათი ურთიერთ დაცილება 15სმ. ეს იმ ტიპის მარტივი თაღოვანი კარნიზია, რომელიც პარალელს პოულობს „კონდამიანში“ (VI-VII სს.), შილდის (VI-VII სს.) და ზეგანის (VI-VII სს.) სამეკლესიან ბაზილიკებში. განსაკუთრებულ სიახლოეეს ეს ღაეგარდანი სწორედ ზეგანის ეკლესიასთან აქვდაენებს. ეს კი მნიშვნელოვანია, რადგან ეს ელემენტი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში თუმცა რთულ, მაგრამ თვალსაჩინო სახეცვლილებებს განიცდის⁸.

საკმაოდ მრავლისმთქმელია ნატკორის თვით გეგმარებაც. იგი ე.წ. „გრძელი ბაზილიკების“ ჯგუფს მიეკუთვნება, მაგრამ თუ, ვთქვათ, ბოლნისის სიონსა და ურბნისში ბურჯების ხუთი, ხოლო კაწარეთსა და ხირსაში ოთხი წყვილია, აქ – მხოლოდ სამი. ეს იმას ნიშნავს, რომ აქ ისახება სიგრძივი ღერძის დამოკლების ტენდენცია, თუმცა, იმავე დროს, ნატკორის მშენებელი გრძივობას თაღთა სიგანის ზრდით ინარჩუნებს.

ნატკორაში ჯერისებრი კეეოთის ბოძების არსებობა მეტყველებს, რომ შუა ნაეისაკენ შექცეულ ნაშეერებს მისი კამარის საბჯენი თაღები ეერდნობოდა, ხოლო გვერდით ნაეებში საბჯენი თაღები განაპირა ნაშეერებიდან ჩრდილო და სამხრეთ ედლებზე მოწყობილ კონსოლებზე გადადიოდა, მსგავსად „კონდამიანის“ და ზეგანის სამეკლესიანი ბაზილიკებისა.

აღსანიშნავია სამკეეათლოს კარის ზემოთ ღია ღმუნეტის არსებობაც. ამგვარი ღია ღმუნეტი, როგორც ვიცით, დამახასიათებელია ადრეული შუა საუკუნეების ძეგლებისათვის (ბოლნისის სიონი, ურბნისი და სხე.).

ამდენად, ნატკორის ბაზილიკისთვის ნიშნულია:

1. შიდა სიერცის აღქმისას დასაველეთ-აღმოსაველეთი ღერძის შენელების ტენდენცია.

2. ჯერისებრი ფორმის ბოძების რაოდენობის შემცირება.

3. სამი მხრიდან შესასველელების არსებობა.

4. დასაველეთი კარის 40სმ-ით აცდენა სიგრძივი ღერძიდან.

⁶ გ. ნ. ჭუბინაშვილი, *Архитектура Кахетии*, გვ. 67.

⁷ გ. ნ. ჭუბინაშვილი, *Архитектура Кахетии*, ტაბ. 79.

⁸ მ. გიორგაძე, „მამა დავითის“, ეკლესია სოფელ ჭერემთან, ძეგლის მეგობარი, 1988 №4, გვ. 22.

⁹ რ. გვერდწითელი, წმ. მარიამის ეკლესია თბილისში-ანისისხატი, თბ., 2001, გვ. 87.

5. ნაღისებრი ფორმის აფსიდი და შირიმით შესრულებული ნაღისებრი მოყვანილობის ტრიუმფალური თაღი, რომელიც მხატვრულად წამყვანია ადრეული შუა საუკუნეების ისეთ ძეგლებზე, როგორებიცაა: კაწარეთის სამება, ეანაძიანის ეკელაწმინდის სამეკლესიოანი ბაზილიკა, ჭერემის „მამა დაეთი“, ქვემო ბოლნისი და ჭერემის „წვერო დაბადი“ (VI-VII ს.).

6. საკურთხეულის გვერდით გამოყოფილი უაფსიდო სამკვეთლოსა და სადიაკვნოს არსებობა ანუ საკურთხეულის სამნაწილად, განვითარებული ფორმა მსგავსად ურბნისის, ანისხატისა და სხვა ძეგლებისა.

7. ქვის სწორი, წესიერი, პარალელური რიგით შედგენილი წყობა.

ძეგლის ეკელა ეს ნიშანი „ნატკორას“ VI ს-ის და VII ს-ის პირველი მეოთხედის ძეგლების რიგში ათავსებს, როგორებიცაა: ურბნისი, ეანაძიანის ეკელაწმინდის სამეკლესიოანი ბაზილიკა, ჭერემის „მამა დაეთის“ ეკლესია და სხე.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ნატარებულ სამუშაოებს სამხრეთი მიწაშენის ტრაპეზზე გამოვლენილმა სვეტების ფრაგმენტებმა შესძინა, რომელთა ანალოგიებს კახეთში ვერც მოუძებნით.

მოკლევულია რბილი მწვანე ქვისაგან გამოთლილი, ბოლოებისაკენ შევიწროებული კანკელის სვეტების სამი ფრაგმენტი (ზომები 120X21 სმ, 94X18 სმ, 75X23 სმ).

სვეტის კაპიტელის ერთ წახნაგზე ცენტრში ფონის ამოკვეთის ხერხით რელიეფურად შესრულებულია ღოტოსი, რომელიც ორმაგ წრეშია ჩასმული (სურ. 9-12). ღოტოსის ზემოთ რელიეფურად გამოკვეთილია მარაოსაყის გაშლილი სამყურა ფოთოლი. ღოტოსის ქვედა ბოლოდან ზვეითკენ მიემართება მასდენების საღრმთო თავსაკრავის ბაფთები, ე.წ. *Kosti*-მეფობის ან ღეთაებრიობის სიმბოლო¹⁰, რომელთა ბოლოები სამყურა ფოთლის წვეროებს უერთდება.

სვეტისთავის ზედა არე გამოყოფილია ორი პორტიკონტალური (კერადკვეთილი ღარი, რომელთა შორის მოქცეულ ზოლზე კოეზისებრი ორნამენტი გამოკვეთილი, ქვემოდან კაპიტელს პორტიკონტალურად ორი პარალელური ზოლი, მათ ქვემოთ კი ხვეული ნაღისი მიუყვება.

ამგვარი კოეზისებრი ორნამენტი სხვაგანაც გვხვდება, მაგ., ბოლნისის სიონსა ანდა მცხეთის ჯერის მცირე ტაძრის სვეტისთავეზე¹¹, თუმცა უკანასკნელთაგან განსხვავებით ნატკორაში ეს სახე ორმაგი კი არა, ცალმაგია, რაც აქაური ოსტატის თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ. თავად ეს ორნამენტი ჯერ კიდევ აქემენიანთა ირანშია ცნობილი, მოგვიანებით მას სასანიდთა სასახლეებში და ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში ვხვდებით, ნეენში კი მისი გამოყენების დრო VI საუკუნით განისაზღვრება¹².

სვეტისთავის მეორე წახნაგი ამნაირადევა დამუშავებული, მაგრამ ღოტოსი აქ ტოლმკლავა ჯერითაა შეცვლილი. ჯერის მკლავების შუა არეები შესრულებულია (კერადკვეთილი ხერხით, რაც დამახასიათებელია ადრეფეოდალური ხანის ქართული ხელოვნების ისეთი ძეგლებისათვის, როგორებიცაა ბოლნისის სიონის (V-VI-VII სს-ების), აგრეთვე სამწევრეთის (V ს-ის II ნახ. VI ს-ის დასაწყ.), მცხეთის ჯერის და თეთრიწყაროს (თრიალეთი VI ს-ის II ნახევარი) ქვაზე კვეთილი ჯერები.

ქვემოთ სვეტები ხუთწახნაგა მოცულობით ბოლოედება. გვერდითი სიბრტყეები ერთმანეთისაგან ეპრტიკალური ხაზებითაა გამოყოფილი, ცენტრალურ სიბრტყეზე კი წარმოდგენილია ორხარისხიან კვარცხლბეკზე შემდგარი ტოლმკლავა ჯვარი,

¹⁰ Г. Н. Чубинашвили Болнисский Сион, т. IX, тб., 1940, გვ. 167.

¹¹ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1971, ტაბ. 25.

¹² გ. მუხინაშვილი, რამოდენიმე თავი ქართული ხელოვნების ისტორიიდან, თფ., 1926 გვ. 91.

რომელიც ბუნიკსეა შეყენებული. მის თავსე ურთიერთგადამკვეთი ნაჭრილი ხაზებით შედგენილი ზოლია, ქვემოთ კი კოეზისებრ ნაკვეთილი მარაოსებრ გადაშლილი ფურცელაკებით შედგენილი ფოთლები, რომელთა მსგავსი მცხეთის ჯერის მცირე ეკლესიის მორთულობაშია ცნობილი.

კანკელის ეს სვეტები, ექვლა ნიშნით. ტაძრის თანადროული უნდა იყოს და, შესაბამისად, ისინი VI-VII საუკუნეებს უნდა მიეკუთვნონ.

მცირე პლასტიკის იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს ნატკორაში აღმოჩენილი კანკელის ორი ფილა, რომლებიც შემდგომში საღიაკენეში გამართული სამარხის ჩრდილოეთ კედლად გამოუყენებიათ და ერთმანეთთან კირის დუღაბით შეუკაემშირებიათ (სურ.13) (სამარხები აქ ტაძარშიც აღმოჩნდა და მის მინაშენებშიც).

კანკელის პირველ ფილაზე (სურ.14). (ზომა 73X62სმ.) ცენტრალურ ნაწილს ზემოდან და ქვემოდან მიუყეება ორ-ორი ერთმანეთში გადახლართული თაღნარი, რომელიც ერთიმეორეს თაღების ძირებიდან ამოსრდილი პალმეტებით ებჯინება. ორნამენტი ფონის ღრმა ნაჭრითაა მიღებული.

ცენტრალურ რელიეფს სადა ზოლებით მოფარგლული, სხედასხეა ორნამენტული სახეებით შევსებული არშიები შემოსდევს. ზემოთ და ქვემოთ ცენტრალურ რელიეფს პორიზონტალურად მიყოლებულ არეზე მსხვილი, მრავალფურცლოვანი, ურთიერთშექცეული ფოთლებია ღრმად ჩაკეცილი (შდრ., მაგ., ეალეთი, VI-VII სს.¹³, ჯვარპატიოსანი, VIII-IX სს.)¹⁴. მარცხენა კიდეზე ორი ტალღოვანი ღარიანი ლენტის გადახლართვით შექმნილია ეპრტიკალური მწკრივი წრეებისა, რომლებშიც ვარდულებია ჩასმული (შდრ. ბოლნისის სიონი, ოლთისი, VI ს.)¹⁵, წრეებს შორის შუაგულამოზრცული ღილაკებია ჩასმული.

ამრიგად, ფილაზე ოსტატი ცდილობს სხედასხეა, ერთმანეთთან დაუკაემირებული ელემენტებით შექმნას გარკვეული მრავალფეროვნება, რაც გარდამავალი ხანის ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი.

მეორე ფილაზე (ზომა 67X59სმ) (სურ.15) ცენტრალური რელიეფი სამი კადრთგამყოფი, ფონიდან ამოყვანილი რელიეფური ზოლითაა დანაწევრებული. მარცხნივ სამხარისხიან კვარცხლბეკზე ვარდულია დადგმული, მის ზემოთ კი აღმართულია მოხდენილი, მაღალი, ბოლოებისკენ მკლავებგაფართოებული ჯვარი. ეს კომპოზიცია შეიძლება შედარდეს ეალეთის VI-VII სს-ის სანათლაეის ფილას, სადაც, თუმცა, არა მარტო ტოლმკლავებიანი ბოლნური ჯვარია გამოსახული, არამედ განსხეალებულია ტრის ტექნიკაც – მკლავებს შიდა არე (კერადაა ამოკეცილი, აქ კი ჯვარი მცირე სიღრმით ორფერდა ღარითაა გამოსახული.

შუა არეზე გამოხატულია ეაზის ორი ორნამენტული ფოთოლი, მტეენით მათ შორის. მცენარეული მოტივები ჩაწერილია ორი ლენტის ხღართით მიღებულ წრეებში, რომლებიც პირველ ფილაზე ენახეთ, წრეებს შორის კი ფოთლებია ამოსული, რაც ამ სახეს ზედაზნის XI საუკუნის კანკელთან აახლოებს. ფოთლების ზედაპირს ოსტატი მკაფიო, ნაჭრილი ხაზების საშუალებით ამუშავებს, რითაც კელაე ზედაზნის კანკელს ემსგავსება, თუმცა, მისგან განსხეალებით, აქ ნახატი უფრო მკვეთრი და გრაფიკულია.

ყურადღებას იპყრობს ყურძნის მტეენის მჭიდროდ „ჩაწყობილ“, ცენტრში ჩასვრეტილ ღილაკებად გამოსახეა. ოსტატი ცდილობს რელიეფურად, ფონიდან ამოყვანით რეალისტურად გამოსახოს ყურძნის მტეეანი. იგი ხაზის ნაჭრით

¹³ Н.Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, ტაბ. 30(2).

¹⁴ Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тб., 1962, ტაბ.14(3), 15(2).

¹⁵ რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ.1954, გვ. 30.

გამოსახავს ორად გაყოფილ მტევანს, რაც მას „ბუნებრიობას“ სძენს. ამ მხრივ ის ბანას აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებს მოგვაგონებს, მაგრამ სიბრტყეობრიობა ე.ი. პირობითობა, ფოთლებისა და ყურძნის მონაცვლეობა, ზოგადად შესრულების მანერა, ძეგლს აახლოვებს გველდესის (VIII-IX სს.)¹⁶, კანკელის სვეტის რელიეფის ორნამენტულ მორთულობასთან. მარცხენა არეზე აქაც „ლენტებით დაწნული“ წრეების ევრტიკალური რიგია, ოღონდ რგოლებში შეიდურცლოვანი ფოთლებია ნაწყრილი.

ფილის გვერდით (მარცხნივ შერჩენილ) არშიაზე იშვარითე ფოთლებია, როგორც პირველი ფილის პორტოხონტალურ მომარშობაზე ენახეთ. ზედა არშიაზე კი აქ ნახევარწრიულად მოდრეკილ ელორტზე აღმოცენებული პალმეტებით შედგენილი მწკრივია. აღნიშნული მოტივი კარგადაა ცნობილი ქართული ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა პერიოდში (მცხეთის ჯვარი, ატენი - VIII ს., ფოთოლეთი - XI ს., გველდესი - VIII-IX სს.).

როგორც ირკვევა, ორივე ფილაზე გამოყენებულია ოსტატისათვის აშკარად ნაცნობი არქაული მოტივები ოსტატი ცდილობდა ეს მოტივები ერთ კომპოზიციურ ნაწილში მოექცია იმ დროის, ეპოქის მოთხოვნილებების შესაბამისად, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ახალი ძიებანი, მეარი ესთეტიკური ნორმებისაგან თავისუფლება. საფიქრებელია, რომ კანკელის ფილები, რომელნიც შესრულების მხრივ გველდესისა და ჯვარპატიოსანის რელიეფებს ემსგავსება, VIII-IX საუკუნეებისაა.

ნატკორის კანკელის ფილები კიდევ იმითაა საინტერესო, რომ მათგან ერთერთზე წარწერაა დატანილი (ქართული კანკელთაგან წარწერა მხოლოდ ზედაზნისას აქვს, თუმცა ის სხვა შინაარსისაა).

წარწერა ასე იკითხება: ზ: ესე ფიცარი მე გი(ორგი)სა ტმ(?) ეკლემი.

როგორც წარწერიდან ირკვევა ნატკორის ეკლესია შეიძლება წმ. გიორგის სახელობისა ეოფილიყო. მასში თითქოს ისტორიული პირიც იხსენიება.

სამეწაოების დროს საკურთხეულის აფსიდში, ტრაპეზთან გამოვლინდა რბილი თეთრი ქვიშაქვისაგან გამოკეთილი მცირე ზომის (38X74 სმ), დაზიანებული რელიეფი წმ. გიორგის გამოსახულებით (შემორჩენილია სახე და ხელის მტევანი).

თავდაპირველად ეს უნდა ეოფილიყო წმ. მეომრის ფეხზე მდგომი გამოსახულება, შუბით მარჯვენა ხელში და ფარზე ნამოყრდნობილი მარცხენათი. პირისაზე დაბალი რელიეფითაა მოცემული, თვალების ბუდეები არაღრმაა, თმა - ხუჭუჭა, ხელის მტევნები ნამოქნილ-ნამოგრძელებული; შარავანდი სამმაგი ნაკარული წრითაა მოვლებული.

იკონოგრაფიითა და საერთო გადაწყვეტით რელიეფი შეიძლება შედარდეს ხონის 1314-46 წლებისა და 1636 წლის, ასევე XIX საუკუნის კადარის წმ. გიორგის ხატებს. განსაკუთრებით ახლოსაა ნატკორის გამოსახულება კადარისასთან და, ალბათ, ისიც გვიანი შუა საუკუნეებით უნდა დათარიღდეს.

ეკლესიის ინტერიერში, ფრესკული წარწერების გარდა, გამოვლინდა კირით თხელ ფენაზე გადალესილი, შირიმის ქვაზე დატანილი, წითელი საღებავით შესრულებული, თანაბარმკლავებიანი წრეში ნასმული ე.წ. „ბოლნური“ ჯვარი (წრე საღებავით კი არა, ამოკაწვრითაა შესრულებული). ის ძალზე ცუდადაა შემონახული, ნეწამდე მისმა მხოლოდ ნახევარმა მოაღწია¹⁷.

ეკლესიის ინტერიერში მოხუთქილ ბათქაშზე ასევე წითელი საღებავით

¹⁶ Н. Чубинашвили, Хандиси, таб. 30(2).

¹⁷ მოხატული ფრაგმენტი, რომლის ეიკონოგრაფირებაც კი ჭირს, თელავის გ. ნუბინაშვილის სახელობის სახელმწიფო მუზეუმშია გადატანილი.

გამოსახული გეომეტრიული ორნამენტიცაა მიკელეული, ჯვარივით სეკოს ტექნიკით შესრულებული. ამიტომ შეიძლება გამოითქვას მოსასრება, რომ აქ ე.წ. ანიკონური ტიპის დეკორი იქნებოდა.

თუ გავითვალისწინებთ ატენის სიონში VIII საუკუნის ანიკონური მოხატულობის არსებობას, შეიძლება ნატკორის ფერწერული ფრაგმენტებიც სავარაუდოდ VIII–IX საუკუნეებს მიეკუთვნოს. ეს თუ ასეა, მაშინ გამოდის, რომ ეკლესია პირველად მაშინ გაუღესათ, როდესაც მოხსნეს პირველი კანკელი, მისი სვეტები სამხრეთ ეგვტერში შეინახეს და მეორე, ნუქურამებით მორთული საკურთხეველის ზღუდე აღმართეს.

დასასრულ, არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ რამოდენიმე ისტორიული მოვლენა, რომელიც შეიძლება ნატკორას უკავშირდებოდეს.

„ქართლის ცხოვრებაში“ წმ. მოწამის მეფე არწილის „ცხოვრებაში“ ნათქვამია: „ხოლო ეითარცა აღესრულა წმიდა მოწამე, მოვიდეს ღამესა მას გოდერძიანნი ტბელნი და ასნაურნი მამეანნი და მოიპარეს გუამი წმიდის მოწამისა არწილისი, წარმოიღეს და შემურეს ღიღითა პატივითა, და დამარხეს ნოტკორას, მის მიერ აღშენებულსა ეკლესიასა¹⁸“. ასე რომ, ჩვენი ეკლესია არწილ I-ის აღშენებული გამოდის. მაგრამ, ამასთან, მის სამარხოდ ერწოში განლაგებული „ნოდოკრის“ მონასტერიც იხსენიება¹⁹. მაგრამ გასათვალისწინებელია, ჯერ ერთი, ლეონტი მროველის მიერ მითითებული ტოპონიმი; შემდგომ – ის, რომ აქვე ახლოს ყოფილა „ტყუტბა“, რომლის ბინადარნი შეიძლებოდა „გოდერძიანნი ტბელნი“ ყოფილიყვნენ²⁰; ასევე, რომ დღესაც სოფლებში გულგულასა და ოკიოში მრავლად სახლობენ მამნიაშვილები და გოდერძიშვილები. იქნებ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ექონდეს ადგილობრივ გადმოცემას, რომ ნოდოკრის ეკლესიაში წმ. არწილის თავი, ნატკორაში კი მისი ტანია დაკრძალული.

კავშირზე წმ. არწილთან, იქნებ მიუთითებდეს ნატკორის ბაზილიკის სამხრეთ ნაგში ნაპოვნი საბეჭდავი წარწერით „შმ-ნ“, იგი შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც „შუშან“ და უმაღლე გვახსენდება ხაზართა სპასილარის ბუღწიანის მიერ დატყევეებული არწილ I-ის ასული შუშანი, რომელმაც ტყეუობაში თავი მოიკლა²¹. შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ ციხე კახეთში, საიდანაც ხაზარებმა მეფის ქალი გამოიყვანეს, ის უცნაური გეგმარების ციხეა, სოფ. ლაფანყურში რომ შემორჩენილა.

ყველაფერ ამას სათვალავში თუ ნაგადებთ, შეიძლება დაისვას კითხვა: წმ. არწილი ხომ არ მარხია ჯერ კიდევ გაუსხრელი საკურთხეველის წინა ნაწილში...

¹⁸ ქართლის ცხოვრება, I, 1955, გვ. 245.

¹⁹ იხ., მაგ., Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, 1959, გვ. 67.

²⁰ თ. პაპუაშვილი, რანთა და კახთა სამეფო, თბ., 1982, გვ. 107.

²¹ ქართლის ცხოვრება, ტ. I, 1955, გვ. 247.

Resume

First Publication

Vakhtang Gagnidze

Architectural Monument of Natkora

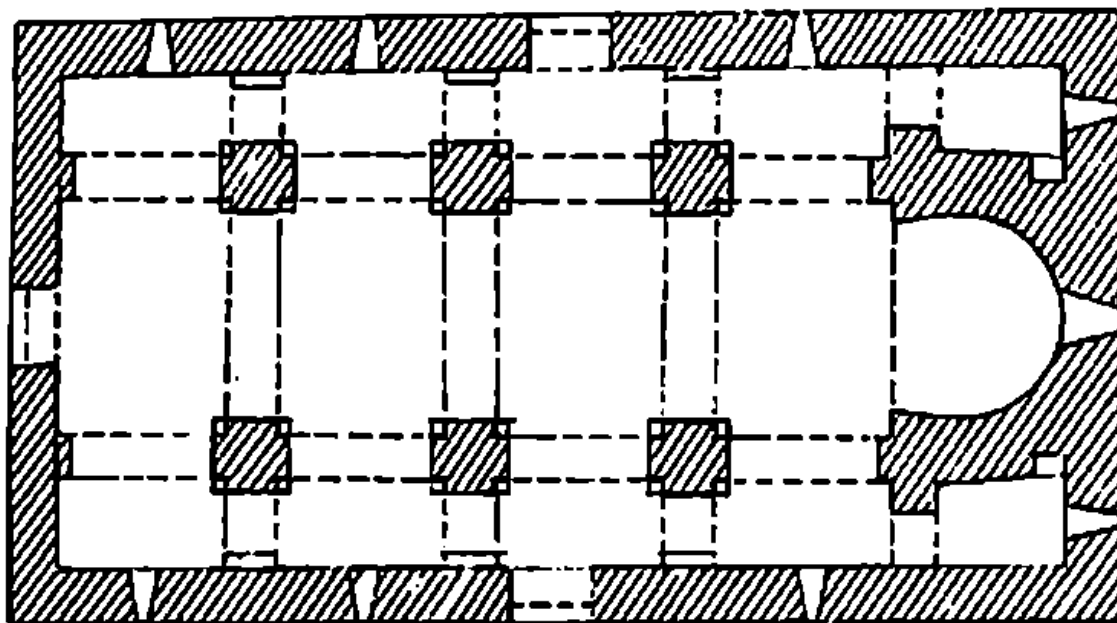
Natkora church is one of the most remarkable among the medieval structures of Kakheti (eastern Georgia). Its ruins, covered with earth up to 2 m. several years ago, are located near Telavi, approximately at the spot, where, as evidenced by Prince Vakhushti, 18th c. historian, border between two historic provinces – Kakheti and Hereti – used to run (at present, nearby, a stone bearing an image of a human palm – maybe a boundary post – is preserved).

In 2000, the excavations were undertaken on the site, which had fully revealed the composition of the church and existence of the annexes from the North and the South. The church is a three-aisled basilica with tripartit sanctuary, a horse-shoe shaped apse (inscribed in a rectangle) and three pairs of cross-shaped piers (separating the aisles). The basilica is built of cobble-stone laid in even courses, while the elements of the structural framework (corners, piers, arches, cornice) are made of hewn travertine. South-west pier with the preserved impost and springing of the arch, proves that the arches separating the aisles (as well as the conch arch) were of horse-shoe shape, while the aisles were vaulted. As stated by G. Chubinashvili, the church had undergone several alterations during the 10th-14th cc. The annexes are also of later date (fragments of the fresco inscription and ceramics unearthed in the north annex make it possible to ascribe it to the 12th-13th cc.).

Peculiarities of the plan, character of the masonry, cornice composed of the five arches, doors with the lunette, all place Natkora basilica among the monuments dating to the turn of the 6th c. to the 7th c.

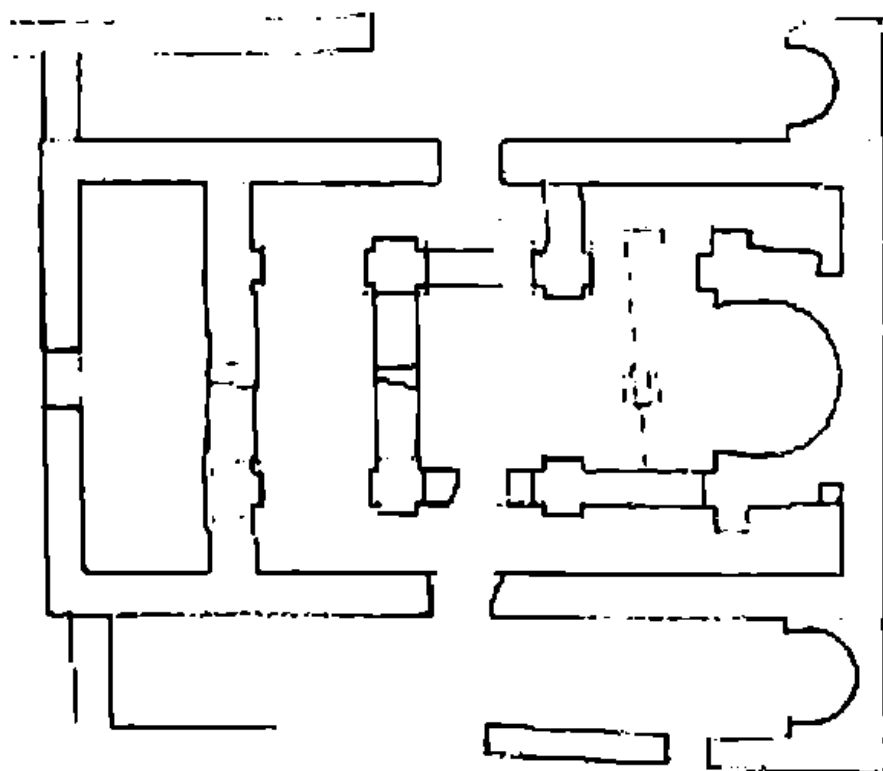
Other findings comprise: chancel-barrier colonnets with the ornamentation and reliefs (crosses, flowers, 6th-7th cc.) and chancel-barrier panels (one of them bears an inscription, 8th-9th cc.), which is very rare for Kakheti; fragmented aniconic mural decoration (crosses, ornamentation, presumably , 8th-9th cc.); and a fragment of the relief of St. George (17th-18th cc.).

It might be that Natkora is the church, where St. Martyr King Archil was buried in the 8th c. A seal, discovered in the church, can be linked with his daughter, Shushan.



სა 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

ნახ. 1. ნატკორა. თაუდაპირეული გეგმა. ანალოგი და რეკონსტრუქცია გ. და ე. გაგნიძეებისა.



სა 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

ნახ. 2. ნატკორა. არსებული მდგომარეობა. ანალოგი გ. და ე. გაგნიძეებისა.



სურ.1. ნატკორა. საერთო ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



სურ.2. ქვაზე რელიეფურად
გამოსახული ხელის მტევეანი



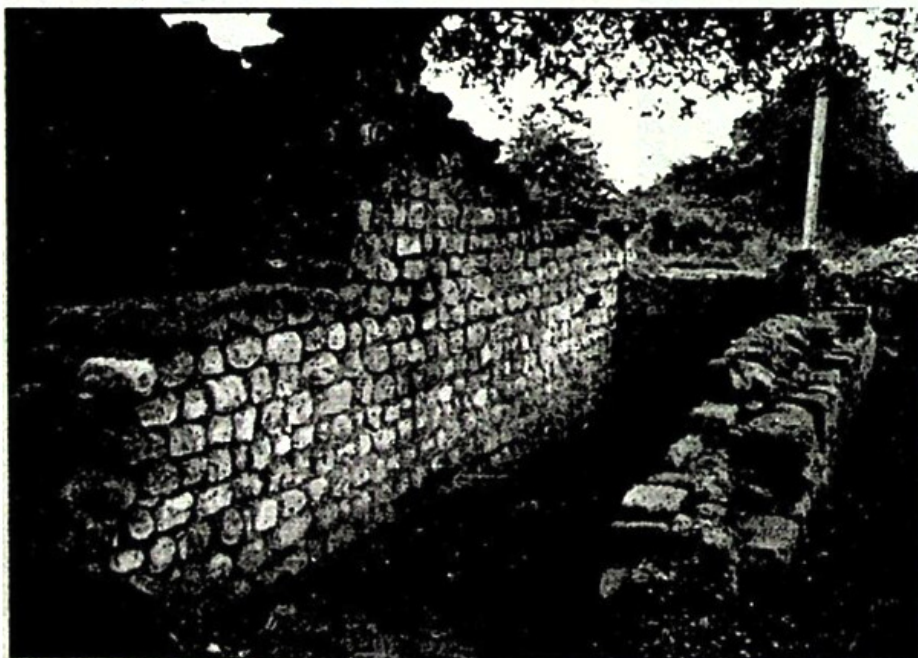
სურ.3. ნატკორა.
სამხრეთ-დასავლეთი ბოძი



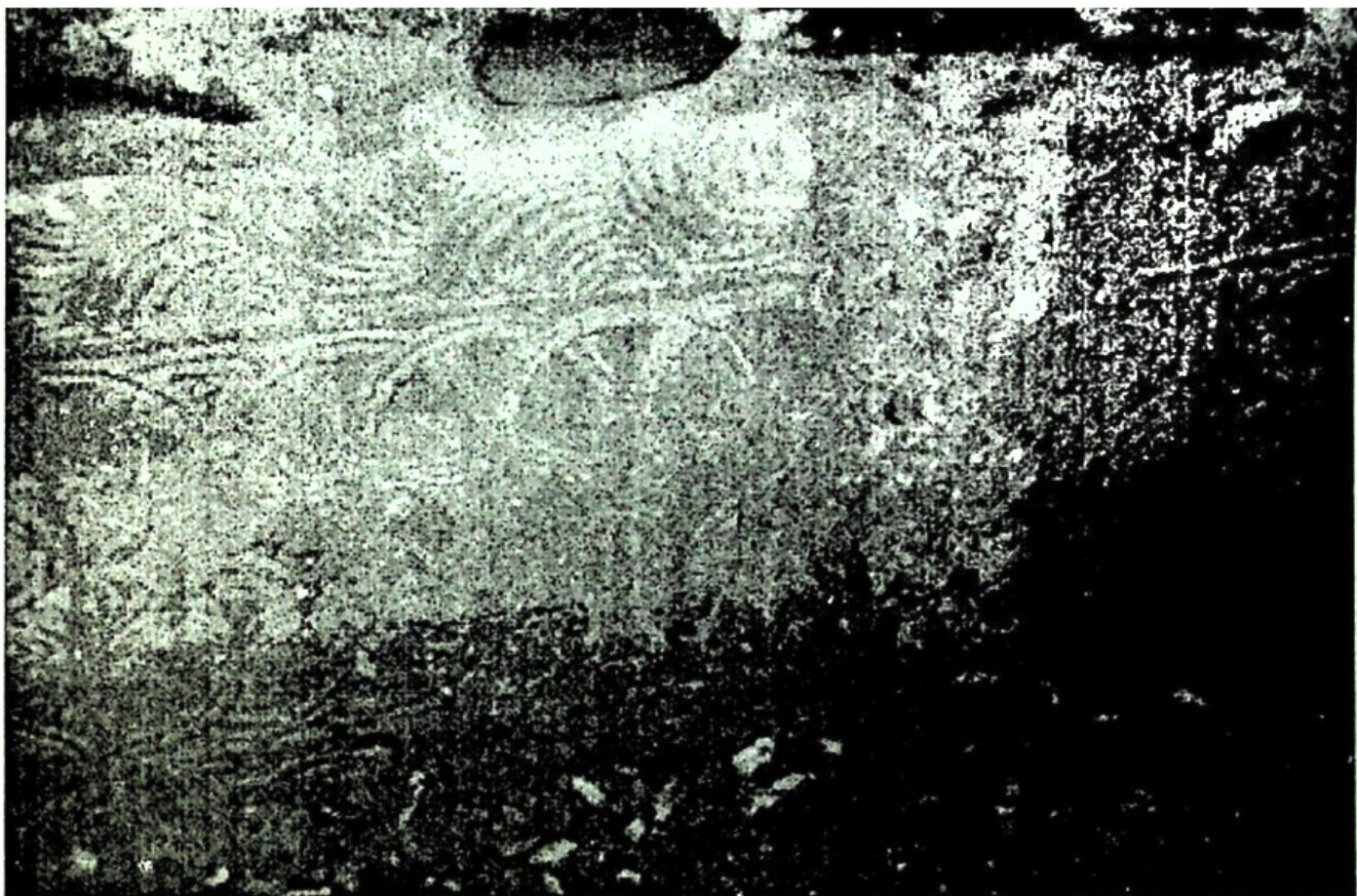
სურ. 4. ნატკორა. სამკვეთლოს კარის თაღის ფრაგმენტი



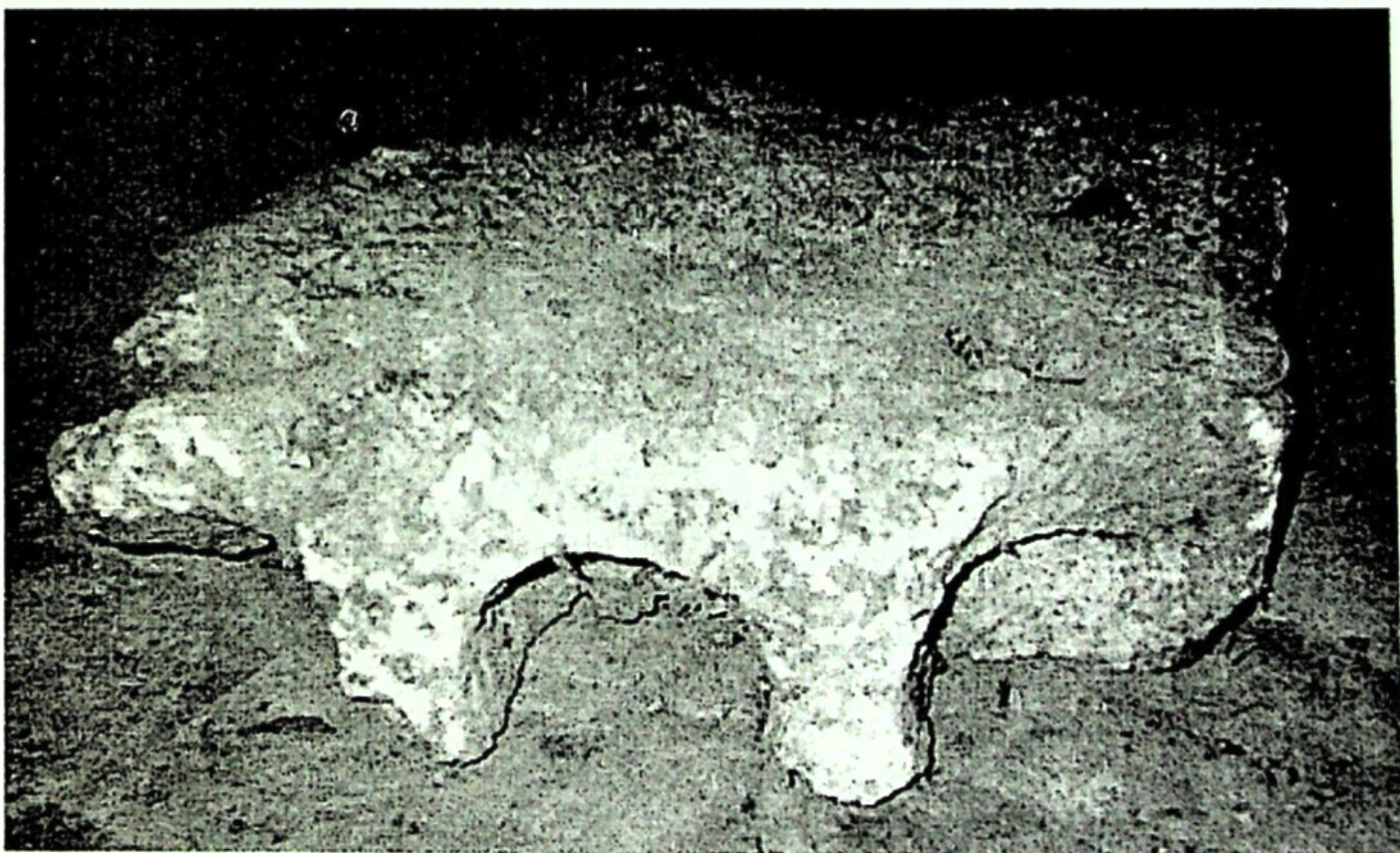
სურ.5. ნატკორა. სამხრეთი მინაშენი. ხედი დასავლეთიდან



სურ.6. ნატკორა. ჩრდილოეთი მინაშენი. ხედი აღმოსავლეთიდან



სურ.13. ნატკორა. სადიაკნოს სამარხი-ჩრდ.კედლად
გამოყენებული კანკელის ფილები



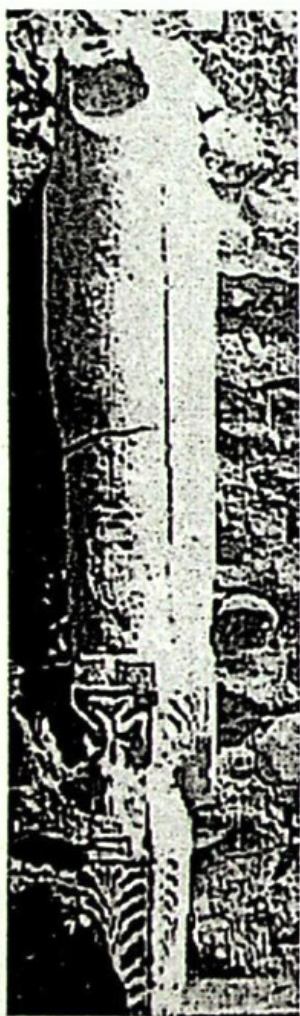
სურ.8. ნატკორა. შირიმის კარნიზის ქვა



სურ.9. ნატკორა. კანკელის
სვეტისთავი



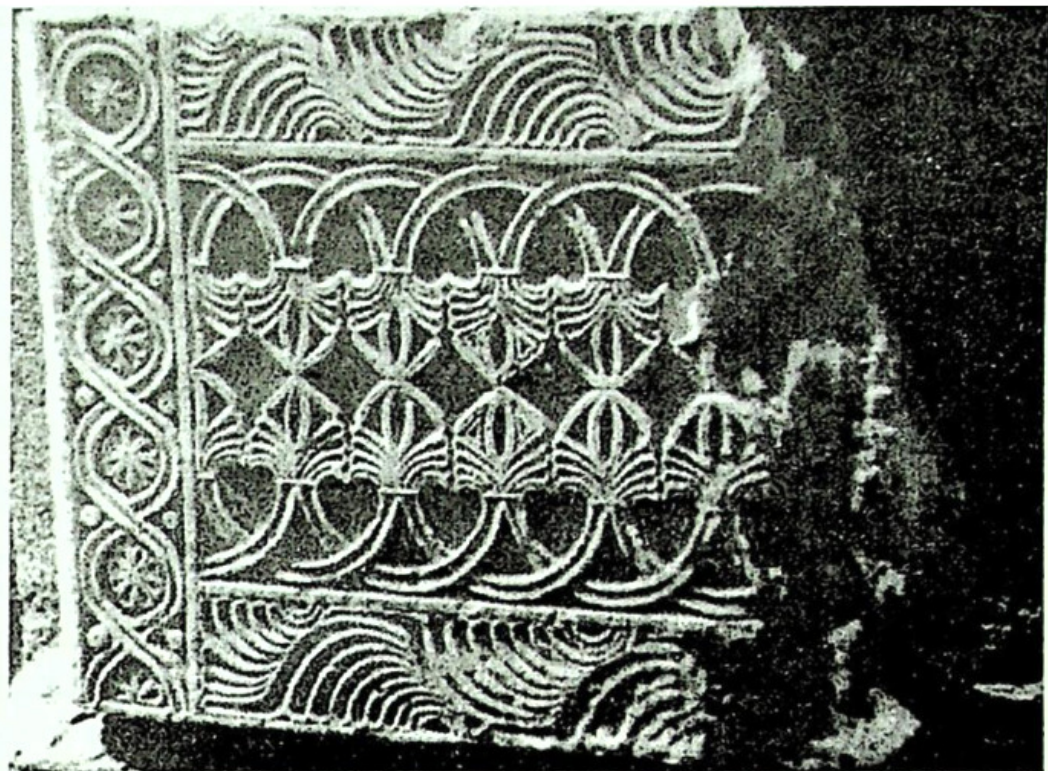
სურ.10. ნატკორა კანკელის
სვეტისთავის მეორე მხარე



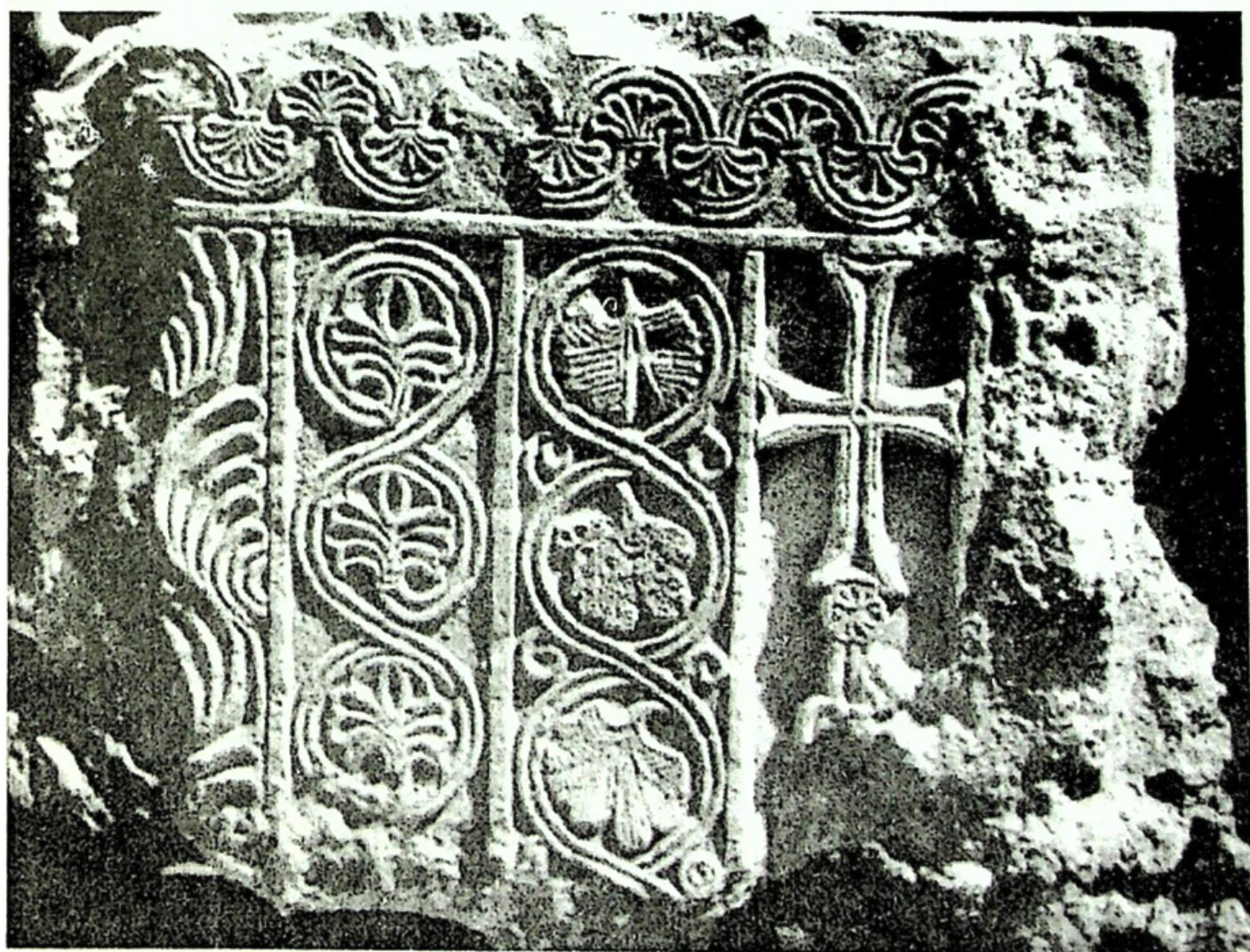
სურ.11. ნატკორა.
კანკელის სვეტი



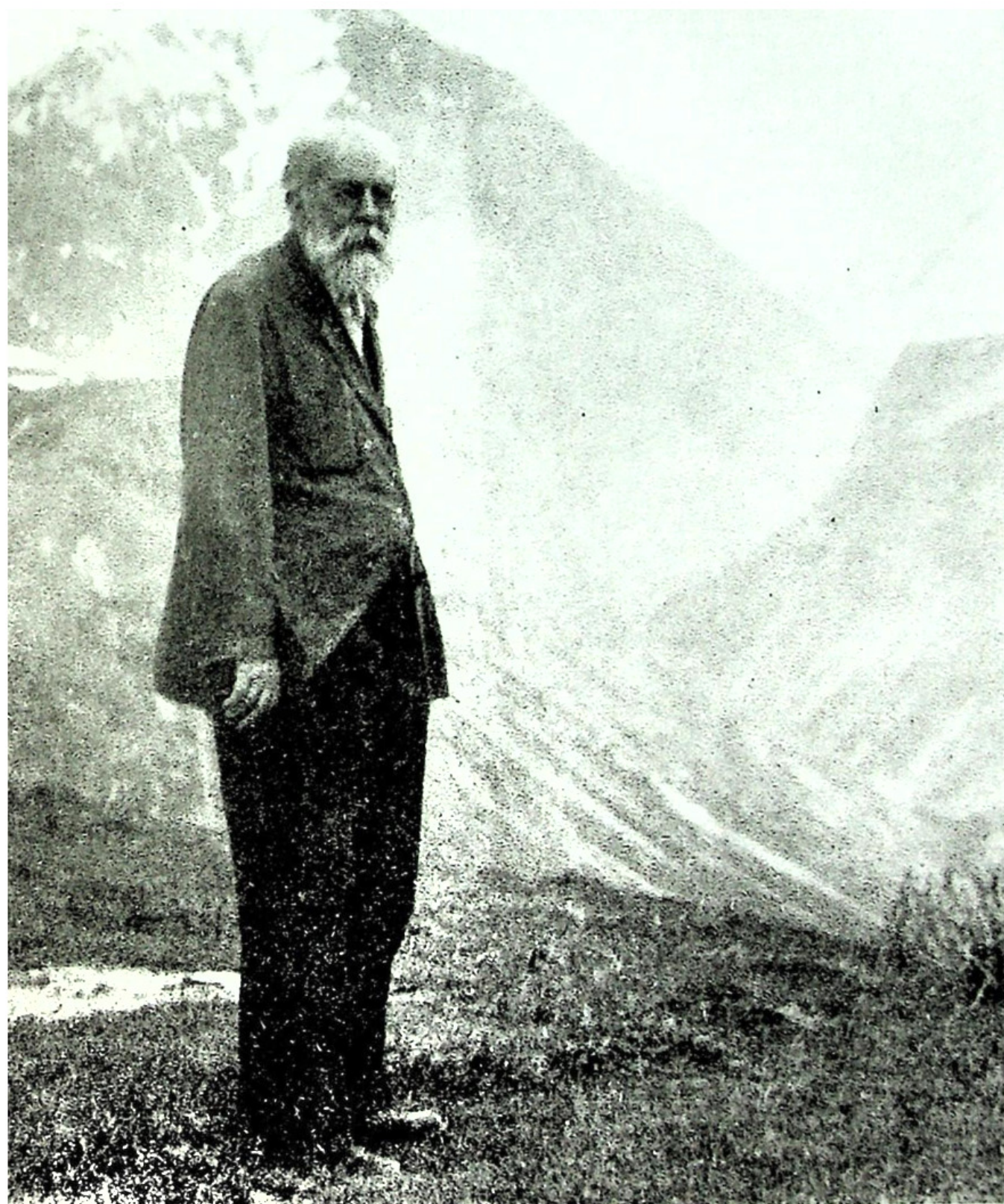
სურ. 12. ნატკორა. სვეტის ქვედა
წახნაგის ფრაგმენტი



სურ. 14. ნატკორა. კანკელის I ფილა



სურ. 15. ნატკორა. კანკელის II ფილა



2005 წლის 21 ნოემბერი დიდი მეცნიერის, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის დამფუძნებლის გიორგი ნუბინაშვილის დაბადების ასშუალო წლისთავია.

ბ-ნ გიორგის მოწაფეებსაც და მომდევნო თაობის ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსებსაც იმდენჯერ და იმდენი რამ დაუწერიათ მის ცხოვრება-მოდელაჟობაზე, რომ ძალზე ჭირს უკვე ნათქვამს რამ დაუმატო: ისღა დაგვრჩენია, ცნობილს ოდნავ განსხვავებული კუთხით შეხედოთ.

ჩვენს საზოგადოებას მოეხსენება – თუ არადა, უნდა მოეხსენებოდეს – თუ რა გააკეთა გ. ნუბინაშვილმა როგორც მეკლეუარმა. უმთავრესის კიდევ ერთხელ შესახსენებლად, ეთქვამთ მაინც, რომ ბ-მა გიორგიმ: ა) შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო და საერო ხეროთმოდერების მრავალი ნაწარმოების შესწავლის კვლად გამოაუღიწა შემოქმედების ამ დარგის რამდენიმე ისტორიული საფეხური და მათი ძირითადი მახასიათებლები; ბ) გამოარკვია VIII-XVIII, განსაკუთრებით კი IX-XI საუკუნეების ქართული ოქრომკედლობის ისტორიული კვალეზადობა, ხოლო ადრე შუა საუკუნეების რელიეფების მოხმობით ჩვენი შუასაუკუნოვანი მქანდაკეზლობის ზოგადი სურათიც მონიშნა; გ) სათავე მისცა ჩვენში მინანქრის, სპილოს ძეალზე კეკუთის, კედლის მხატვრობის ხელოვნებათმცოდნეობით დამუშაეებას; დ) გამოკეკუთა საქართველოში წინაქრისტიანული ხელოვნების შესწავლის საკითხების მთელი რიგი; ე) წამოიწყო XX საუკუნის ხელოვნების კელევა; ე) საეერადღებას გამოკელეეები უძღენა სომხეთის, ასერბაიჯანის, ინგუშეთის და ა.შ. ძეგლებს და მათთან შეპირისპირებით ქართული ხელოვნების თავისებურებანი გამოაწინა...

ეს ნამოწათეალი ერთი ადამიანისა კი არა, რომელიმე სამეცნიერო დაწესებულების წარმატებული მუშაობის მოწმობადაც გამოდგებოდა და საეხებით იქ მარებდა გ. ნუბინაშვილის დამსახურების წარმოსაწენად. მაგრამ სევეთ სიტევა "დიდიც" გაიწმა და ისიც ითქეა, იგი სამეცნიერო სკოლის შემქმნელიაო. აი, ამას კი მაღალუარდოეანებითა და ბრტეკელ-ბრტეკელი ეპითეტებით გაბეწრებული ჩვენური მკითხეული, აღბათ, მაინცადამაინც არ დაიჯერებს. მით უფრო, რომ "მინაურ მღედელს შენდობა არა აქეს". საბედნიეროდ, შეგვიძლია თან უცხოელის, თანაცვე დილად დაუასებული და დასაუასებელი კაცის მოსაზრებაც მოვიშეეელით.

ხუთიოდ წლის წინათ იე. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს სტუმრობდა პანს ბელტინგი, საეხებით სამართლიანად დღეეანდელობის ერთ-ერთ უთეალსაწინოეს ხელოვნების ისტორიკოსად მინეული. ის საქართველოში ადრეც ეოფილა და პირეული ნამოსეღისას, 1960-იან წლებში, გ. ნუბინაშვილსაც შეხეედრია. მისი მოხსენების შემდეგ გამართულ კამათში პ. ბელტინგმა, სხეათა შორის, ბრძანა: "პ. ემოლფლინთან ბეერი მაქეს საღაო, გ. ნუბინაშვილთან კი არაფერი"-ო.

რატომ დააეენა წინამორბედთადმი მეტად კრიტიკულად განწეობილმა გერმანელმა პროფესორმა მისთვის ნაკლებად ცნობილი ქეეენის ხელოვნების მეკლეუარი უსახელგანთქმულესი შეეიცარიელი სწავლულის წინ, რომლის გამორჩეულობას არც მისი მოპაექრენი უარეოფენ? ახსნა, ეგონებ, შემოქმედ პიროვნებაზე გ. ნუბინაშვილის შეხედულებაშია საძიებელი. ეეროეული ხელოვნებათმეცნიერების წამძლოლი მიმდინარეობები თუ მათი თაეკაცები ხელოეანს ხან მხოლოდ ფორმათამქმნელად

სახელმწიფო, ხან თანადროული სულიერი მოძრაობების, ინტელექტუალურ გატაცებათა ან სულაც რომელიმე საზოგადოებრივი ფენის მისწრაფებათა გამოხატულებად. გ. ნუბინაშვილის თვალში კი ხუროთმოძღვარი თუ ფერმწერი, ასე ეთქვამთ, "სრული კაცია", "სახისმოქმედების" უნარით დაჯილდოებულია და თავისი დროის ყოველგვარი ძიების, მისი ეველა ჰერისა და ლხინის გამსიაარებელიც. შესაბამისად, მათ ქმნილებებშიც "სუფთა" მხატვრული მიდგომა აისახება და იმეამინდელი რელიგიური, ფილოსოფიური, გინდაც სოციალური იდეები და იდეალები. მხატვრული ნაწარმოების ამ მხარეთაგან ყოველი ამოცნობისა და განსჯის ღირსია. ამათგან რომელიმე სუკურადლების გამახილებს კი ამა თუ იმ მეცნიერის ბუნება-მიდრეკილებით, ასევე მეცნიერების მდგომარეობითა და შესაფერისი კელეფითი ხერხების არსებობა-არარსებობით განისაზღვრება. ამის გამო კი გ. ნუბინაშვილისა და მის მიმდევართათვის არცთუ არსებითია დასაუღური ხელოვნებათმცოდნეობის მრავალი საცილო პრობლემა, ბევრი მისი "ან" – "ან".

მაგალითად: ეის ამბობს ხელოვნებაში ფორმა მთავარი, ეინ – შინაარსიო, სხვანი კი – მათი განყოფა არასაჰიროო. გ. ნუბინაშვილის კელეფის უპირატესი "იარალი" ფორმისმიერ თვისებათა დახასიათებაა – იმ მარტივი მიზეზით, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ნეენთვის ფორმადაა მოცემული. მაგრამ ბ-ნ გიორგისთვის არანაკლებია მასში ნადებული მსოფლმეგრძნებითი მეხტიც და მხატვრული ქმნილება უკანასკნელის ხიძლიერითა და სულიერი ხიძალლითაც ფასდება. შემთხვევით როდი უეყარდა ასე გ. ნუბინაშვილს ქრისტიანობის პირველი ათასწლეულის ხელოვნება, როდესაც ოსტატი – წრომის ტაძრის დიდებულ მაშენებელსე მის გამონათქვამს დაეესესხები – "თავისი სარწმუნოებისამებრ ცხოვრობდა და თავისი მრწამსისამებრ ქმნიდა". ამ მიზეზითვე, უსუნაესი დირებულეებისადმი ერთგულებით, გამოარსია გ. ნუბინაშვილმა XX საუკუნის მხატვართაგან არა მარტო შედარებით "ტრადიციული" ფრანს მასერელი და კერე კოლეიტცი, არამედ გერმანულ-აესტრიულ ექსპრესიონი'სმთან ახლოს მდგომი მოქანდაკე და დრამატურგი ერნს ბარლახიც. სწორედ ამიტომ შეეძლო 1952 წელს არნოლდ ჩიქობავას გუელდაჯერებით ეთქვა გ. ნუბინაშვილის და მის თანამდგომთა "იდეოლოგიურად" განმქიქებლების მისამართით: "აქ ერთმანეთში ერევენ ფორმალისმსა და ფორმის ანადლის"-ო.

ალტერნატიუებად გ. ნუბინაშვილისთვის არც ხელოვნების ისტორიის "მამოხრაეებლად" ან ინდივიდუალური გენიოსის ან რაღაც სეინდივიდუალური საწყისის ("მშეენიერების იდეა", "სული", "სახელოვნო ნება" და ა.შ.) აღიარება ნანს. მისთვის მხატვრულ-ისტორიული პერიოდები თუ ეტაპები დიდნიტიერ პიროვნებათა ღეაწლია, რომელთა მცდელობას ეველასათვის საერთო კულტურული ეითარება აძლევს მიმართულებას.

ქართული ხელოვნებათმცოდნეების თვალსაზრისით ერთმანეთს არც ხელოვნებაში "ჯიშის" თუ ერის ხასიათის გამოეღინება გამოორიცხავს დიადი აღამიანების პიროვნულ ხელეას. ნეენი "თერგდალუელებისა" და XX საუკუნის დამდეგის მოაზროვნეთა (კმარა ა. ჯორჯაძის, მიხ. წერეთლის, გრ. რობაქიძის, გ. ქიქოძის დასახელებაც) მსგავსად გ. ნუბინაშვილისა და მის კეადში მაველთათვის ეროვნულობა ამა თუ იმ ხალხის ისტორიულად შემქმნეებული მსოფლგანცდის მშენი გარკეეული კონსტანტებია, რომელთა წიად ცაღკეული შემოქმდნი თავთავის რიგსე შეიცნობენ და განასახივნებენ საკაცობრიო ფასეულობებს.

თბილისის სახ. უნივერსიტეტში ზემოხსენებული გამოსეღისას პანს ბელტინგმა ასეთი ამბავიც გაიხსენა: პირეული, რაც დილომს მოაგარაკე 80 წლის გ. ნუბინაშვილისგან მასთან ნამოსულ ახალგაზრდა (ის ოცდაათისა თუ იქნებოდა) სტუქმარს მოუსმენია, იყო შემდეგი: "თქენი წიგნი წავიკითხე, სულ სხეანაირად დაწერილი, ვიდრე ამას მე გაეაკეთებდი და ის სწორედაც ამით მომეწონა"-ო. ნურეინ იფიქრებს.

ბ-ნ გიორგის ეს თავისიანობამ ან სტუქმართმოყვარეობამ ათქმევინა – ეს მისი ღრმა და მყარი რწმენა იყო. დაახლოებით იმ ხანებში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ერთ თანამშრომელთაგანს მოხსენებაში მცხეთის სვეტიცხოვლის შესახებ მისი ასრი მიუთითებია. ამის გამგონე გ. ნუბინაშვილმა მიუგო: "ნუ იმოწმებო ბ-ნ გიორგის! ის მოხუცია, ეს დიდი ხნის წინ დაწერა და, იქნებ, შემცდარიც იყოს. თქვენით იფიქრეთ!"-ო. ნებისმიერი ადამიანის მიერ ნააზრის ბოლოვადობისა და შესლუდულობის გაცნობიერება, შესაძლო განსხვავებული ასრის გათვალისწინება თუნდაც იმით სანინოდება, რაოდენ ხშირად მოიხმარება მის ნაწერებში გამოთქმები: "ეტყობა", "როგორც ჩანს", "საფიქრებელია" . . . მეუღლისადმი, ქ-ნ ნინო ლვინიაშვილი-ნუბინაშვილისადმი 1930-იან წლებში გამოგზავნილ ერთ წერილში კი ბ-ნი გიორგი პირდაპირ ამბობს – მიჭირს იმათთან ურთიერთობა, ვისაც სხვათა შესმენა არ ძალუძსო.

ამასთან, გულისხმიერება და ჭეშმარიტი შემწყნარებლობა გ. ნუბინაშვილთან არასრუ გამორიცხავს მიუღვომლობას (ვახტ. ბერიძე იტყვის "უშედავათობას"-ო), მას გულისხმობს კიდევ. ასე, თვით უახლოესი მოწაფეების ნაშრომებზე გამოხმაურებისას, ის უწერილეს ხარუეებსაც უთითებს ხოლმე. ძველი ხელოვნების შეფასებისასაც ის თავს მოვალედ რაცხს არ დაფაროს სხვათათვის შეუმჩნეველი სადიც კი – ნაკლი მან მცხეთის წმ. ჯერის ტაძრის შესანიშნავ ხუროთმოძღვარსაც უნახა. ოღონდ ეს გულციეობის მტკნარი "ობიექტურობა" როდია. ბ-ნი გიორგის თხრობა ყოველთვის ღიზია, სადა, "შეუფერადებელი". მაგრამ მასში ხშირად გამოსჭეუვის ხოლმე დიდ თუ მცირე ოსტატთა მიგნებებით გამოწვეული სიხარული; სიამაყე, რომელსაც აღძრავს საკუთარი სამშობლოს წარსულში ამობრწყინებული სრულჭმნილება.

ყოველივე ამის გამოისობით გ. ნუბინაშვილის ფიქრისა და ამქვეყნად მეოფობის წესი ნეწთეის მოწოდებაა და მაგალითიც. ქართულ ხელოვნების ისტორიკოსებს მისი დანატოვარი გვაგაღებულებს, არ დაუთმოთ მისი მონაპოვარნი, ის, ასე ეიტყოდი "ღინამიკური ხელოვნების ისტორია", რომელიც აუცილებლობით ითხოვს უცნობილესშიც ახალ-ახალი წახნაგების მოხელთებას, კელევის ხერხების მედმიე დახეეწასა და გამრავალფეროენებას. ხოლო ყველას, განურნეულად ხელობისა, მისი ცხოერება დაგვანახებს, რომ – წინააღმდეგ ფსევდორომანტიკული ცრურწმენისა – თავეკრძობა და უსწეობა სულაც არ არის ნიჭიერების გარდუეალი თანმხლები; პირიქით, სწეობრივი სრულყოფილებისკენ სწრაფეას შეუძლია შემოქმედებით ღეწას ძალა და გაქანება შესძინოს. მაშინ – და ასეა ეს გ. ნუბინაშვილის შემთხვევაში – უდიდესი სამეცნიერო თუ სახელოვნო მემეიდრეობაც თითქოს სარკე ხდება, რომელშიც თავად მას ბეერად აღმატებული პიროვნული დიდბუნებოენება გამოსნანს.

დმიტრი თუმანიშვილი
თბილისი, 2005

Resume

Dmitri Tumanishvili

Based on the works by G. Chubinashvili, memoirs of his contemporaries and archival material, the author makes an effort to characterise G. Chubinashvili as a scholar and a distinguished personality.



გიორგი ჩუბინაშვილი. ლაიპციგი. 1910-იანი წლები



სხედან: ვახტანგ ბერიძე, გიორგი ჩუბინაშვილი, თინათინ ვირსალაძე.
დგანან: ვახტანგ ცინცაძე, რუსუდან მეფისაშვილი, რენე შმერლინგი,
პარმენ ზაქარაია, ლევან რჩეულიშვილი. თბილისი, 1942 წ.



გიორგი ჩუბინაშვილი და გიორგი (გოგლო) ყაზახაშვილი. პეტერბურგი, 1903 წ.

ჩემი ხანმოკლე ასპირანტობა გიორგი ჩუბინაშვილთან

Notre coeur a froid
Et fait l'appel des absents

1940 წელი თბილისის უნივერსიტეტის აკადემიურ ცხოვრებაში უაღრესად მნიშვნელოვანი თარიღი იყო, რადგან ამ წელს კურსდამთავრებულთა “გამოშვება” პუბლიკარულ დარგებში ხარისხით აღრინდულ კურსდამთავრებულებს ჯობდა. ამ ხანაში მწერალთა კავშირში დაარსდა ე. წ. “ახალგაზრდა მწერალთა კავშირი”, რომლის წევრები თითქმის მთლიანად სწორედ 1940 წლის “გამოშვების” ლიტერატურული ფაქულტეტის სტუდენტები იყვნენ. ამას დაერთო უნივერსიტეტში და ნიკო მარის სახ. ენის, ისტორიის და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტში ხელოვნების ისტორიის დარგში ასპირანტურის დაარსების არანეკულებრივი მოედენა (თუმცა ორიოდ წლით ადრე უნივერსიტეტში სამი ასპირანტი იყო: გივი განუხილაძე ინგლისურ ფილოლოგიაში, ოთარ ჯინორია გერმანულ ფილოლოგიაში და მიხეილ კეესელაძე ფრანგულ ფილოლოგიაში). ხელოვნების ისტორიის ასპირანტურის დაარსებაში საოცარი ის იყო, რომ უნივერსიტეტში ხელოვნების ისტორიის საგნები არ იკითხებოდა.

პირადად მე ხელოვნების ისტორია და საერთოდ სიძველეთმცოდნეობა ყოველთვის მიტაცებდა, ამიტომ ასპირანტურის დაარსებამდე რწმუნისათვის მუშეუშში ეხსტუმრე ბატონ გიორგი ჩუბინაშვილს. მისი კაბინეტის კარი მოკრძალებით “შევაღე. ბატონმა გიორგიმ თეაღი მომკრა, ღიმილით მიმიპატიე. მაგიდაზე გაშლილი წიგნები გვერდზე გადადო და მკითხა: “ნტო უეას ნა დუშე მოლოდოე ხელოეექ?” მე მოკლედ მიუუგე, რომ ხელოვნების ისტორიის სწავლა მსურს და არ ეიცო, როგორ მოეიქცე-თანაც დაეძინე, რომ ჩემი წინაპრები ეკლესიების მშენებლები იყვნენ, მამანეში კი გრაფიკულ ხელოვნებაშია დაოსტატებული. ბატონი გიორგი ეურადლებით სმენის და წვერზე ხშირი ხელის მოსმის შემდეგ მომიბრუნდა და მითხრა: თუ თქვენ ხელოვნების ისტორიის შესწავლა გსურთ, რუსეთში უნდა წახვიდეთ ან დაიცადოთ და აქ შეიქმნება ასპირანტურა ხელოვნების ისტორიის დარგში. მანამდე კი, თუ გსურთ, მუშეუშში დაგნიშნავთ “ექსკურსოვოდად”, რომ ხელოვნების ნიმუშებს გაეცნოთ. მე მაშინვე დაეთანხმდი.

1940 წელს დადგა დრო ასპირანტურის დაარსებისა. ბატონმა გიორგიმ მითხრა, რომ ნ. მარის ინსტიტუტში, რომელიც მაშინ რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალში შედიოდა – ასპირანტურის მიღებაში კონკურსი იწეება და თუ გსურს, მონაწილეობა მიიღეო. მე დიდი მადლობა მოუახსენე და მაშინვე შეუუდექი გამოცდებისათვის მსადებას. მეექვსეად აღმებეჭდა მეხსიერებაში, რომ 1940 წლის ზაფხული მეტისმეტად ცხელი იყო, რაც გამოცდებისათვის მსადებას მიმძიმებდა. ამას დაერთო ცნობა, რომ მარის ინსტიტუტის კონკურსში ხუთი თუ “შეიდი კაცი ერთადერთი ადგილის მოსაპოვებლად მონაწილეობდა. დადგა გამოცდების დრო, ორიოდ საგანი კარგად ჩავაბარე. მაგრამ ჩაეიტყერი ფილოსოფიის ისტორიაში, რადგან ვერ შევძელი მწიფე კაპიტალიზმის დამახასიათებელი ნიშნების სრულად და ზუსტად ჩამოთვლა. მაგრამ რადგან ნიშნების რიცხვით მე ჩემს კონკურენტებზე მეტი ქულები

მქონდა, დამინიშნეს მეორე გამოცდა. მცდიდა პროფ. მოსე გოგიბერიძე, რომელიც პეგელის ფილოსოფიის სისტემის და მეთოდის შესახებ მეკითხებოდა. გამოცდაში მივიღე ოთხიანი, რაც საკმარისი გამოდგა საბოლოო გამარჯვებისათვის. ამრიგად გაეხდი ბატონ გიორგი ნუბინაშვილის ერთადერთი ასპირანტი (მარის ინსტიტუტში ბატონ გიორგის მეორე ასპირანტი არ ყოფილა). ნემ სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. დასაწყისში ბატონ გიორგის ეხედებოდი მარის ინსტიტუტში მ. ლერმონტოვის ქ. 182 - ში, სადაც ბატონი გიორგი მიდგენდა ნენი მუშაობის გეგმას. მაგრამ ნემს თანადროულად უნივერსიტეტში ბატონი შალვა ამირანაშვილის თაოსნობითაც წარმოებდა ასპირანტურის გამოცდები, რის შედეგად ხუთი ასპირანტი იყო მიღებული (დალი ჯაფარიშვილი, ნიკო ნუბინაშვილი, ოთარ ფირალიშვილი და ორიც სხვა). ნენ ეხედებოდა ნენ "სულიერ მშობლებს" ჯერ მუხეუმ "მეტეხში" და შემდეგ საქართველოს მუხეუმში. დასაწყისში ეველა ეხარობოდა, რომ ნენმა სულიერმა მოძღვრებმა ასპირანტის გვირგვინები დაგუადგეს თავზე. მაგრამ საჭირო იყო საქმის წამოწყება, რაც ერუანტელს მგერიდა. ენათმეცნიერების, ლიტერატურის ან ისტორიულ მეცნიერებათა დარგების ასპირანტები უკეთეს მდგომარეობაში იყვნენ, რადგან ასპირანტურა მათთვის იყო ხუთი წლის ლექციების და ამ დარგებში შეძენილი ცოდნის გაგრძელება, ნენ კი ასეთი აკადემიური მარაგი არ გექონდა; დასაწყისშივე გამოაშკარავდა, რომ არცერთ ნენთაგანს ხელოვნების ისტორიაზე წარმოდგენაც კი არ გააჩნდა. ქართულ ხელოვნებაში ორიოდ წიგნი, თვით ხელოვნების საგნებიც კი არ მოგვეპოვებოდა. ზოგი ამ საგნებისა იჩახებოდა თვით "მეტეხში", რომელსაც გაჩაგებდა ბატონი იროდიონ სონღულაშვილი, - კაცი უაღრესად პატიოსანი, ქართულ სიძველეთა ერთგული დამცველი და დიდი პატრიოტი. ბატონი იროდიონი მასთან დაცულ ხელოვნების ნიმუშებს დიდი მონდომებით გვანევენებდა და თავის ცოდნას გვისიარებდა.

სამწუხაროდ, ნენთვის არავის გაუხიარებია, თუ რა მოეადგოდა მქონდა ასპირანტების მიმართ ბატონ შალვა ამირანაშვილს ან ბატონ გიორგი ნუბინაშვილს, გარდა იმისა, რომ ბატონი შალვა გაჩაგებდა ქართულ ხელოვნებას და ბატონი გიორგი იტალიის რენესანსს. მათი ნენდამი მიმართება არ ყოფილა ლექციების კითხვა, არც სემინარი. არც ერთ ნენთაგანს არ უწარმოებია კელევა რაიმე თემაზე და არ წაუკითხია თავისი კვლევის შედეგები. ნებისმიერ ხელოვნების საგანზე ესაუბრობოდა, რასაც არ მქონდა ბოლო. მაგალითად, შეიძლება ითქვას, რომ ბატონი შალვა იშვიათად რჩებოდა კლასში ორი საათი. ხშირად არც მოდიოდა და არც გვატყობინებდა, რომ რაიმე მიზეზის გამო ვერ ან არ მოდიოდა. ამის მიზეზი იყო ის, რომ ბატონ შალვას მრავალი საქმე ებარა. უფრო ხშირად "ცეკაში" გამოიძახებდნენ ხოლმე. ამ დროს დააედებდა ხოლმე ხელს თავის ქაღალდებით გატენილ პორთფელს და საწვიმარს და სქარი ნაბიჯით მისთვის მირთმეული მწკანე ფერის ახალთახალი ავტომობილისაკენ გასწევდა, სადაც მას ელოდა სომეხი მოყვრი. მისი საუბარიც ძნელი გასაგები იყო, რადგან ეს მძიმე წონის კაცი უფრო ნიფნიფებდა, ვიდრე მეტყველებდა. პიროვნულად კი ბატონი შალვა იყო უაღრესად კეთილი და გულსიბილი ადამიანი, თუმცა პარტიულ საქმეებში იმდენად იყო ნაფლული, რომ სხვა საქმისათვის ნაკლები დრო რჩებოდა.

ქართული ხელოვნებისაგან განსხვავებით, ბატონი გიორგის დარგი, რომელიც ეუროპის ხელოვნება, კერძოდ, იტალიის რენესანსი იყო, უსაშუალო მდგომარეობაში გვაევენებდა. ამ დარგში არ გვექონდა არა მხოლოდ სერულე ცოდნა მაინც, არამედ შესაფერი მუხეუმები, ლიტერატურა, დიპლომატიკები და არც ტექნიკური ტერმინოლოგია. ორიოდ სტუდენტს თუ არ ნათელით, რუსულის გარდა, არც ეუროპული ენის მცოდნენი გვეყავდა. აქა-იქ იგულებოდა ანდრე მიშელის მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის მეორე ტომში დაბეჭდილი გაბრიელ მილეს წერილი ან

დილის ბიზანტიის ხელოვნების ისტორია, მაგრამ ეს ნაშრომები, რომლებსაც მე და ლალი ეხმარობდით, არსებითად ბიზანტიას ეხებოდა. იტალიის რენესანსის შესახებ კი – რაც ბატონი გიორგის თემა იყო – არავითარი ლიტერატურა არ იშოუებოდა. გარდა ერთი რუსულ ენაზე ნათარგმნ გერმანელი მეცნიერისა ეთოლოგიის “ხელოვნების ისტორიის საფუძვლები”-სა, რაც იყო ნეენი ავადმოყოფობის ნამდვილი მაღაშო, სახარება, რაც გასეპირებული გექონდა. მაგრამ ეს არ იყო რენესანსის სისტემატიური კურსი ანუ ისტორია. გარდა ამისა, თუ კაცს არ უხწავლია ბერძნულ – რომაული ხელოვნება ან საბერძნეთის კულტურა და სულიერი ცხოვრება, იტალიის რენესანსის არსს ვერ ნახვდებოდა.

ბატონი გიორგი მეტისმეტად იყო საქმეებით დატვირთული, არა “ცეკა”-ში სტუმრობით, არამედ მუხუყუმის ორგანიზაციით, საქართველოს სიძველეთა დაცვის საქმეებით, ასპირანტურის მოვლა-პატრონობით და საკუთარი მეცნიერული კვლევებით. მე მგონია, 1940-42 წლები იყო დიდი მოვლენების და საქართველოს სწავლა-განათლების და მეცნიერული მოღვაწეობის მაღალ კვარცხლბეკზე ატანის ხანა. ამ ხანაში საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის, რომელიც რუსეთის მეც. აკადემიის ფილიალი იყო – დამოუკიდებლობა მიენიჭა. და ბატონი გიორგი ქართული ხელოვნების ინსტიტუტის შექმნისათვისაც იღვწოდა, რასაც მე აღარ მოვსწრებოვარ.

ბატონი გიორგი ბატონ შალვასაგან მრავალმხრივ იყო განსხვავებული, როგორც პიროვნულად, ისე აკადემიური საქმიანობის მხრივ. ნემი ახრით, მასში აღბეჭდილი იყო პეტერბურგში და საქსონიის უნივერსიტეტებში და აგრეთვე თაყის სახელოვანი წინაპრებიდან მიღებული ღირსებები. ეს ნანდა მის წესრიგში, მოვალეობის ასრულებაში და მოქმედების სისუსტეში. მაგალითად, მას ასპირანტებთან შეხვედრები ერთხელაც არ გაუცდენია, არც იგვიანებდა.

როგორც აღვნიშნე, ასპირანტების პროგრამის სისუსტე გამოიხატებოდა ხელოვნების ისტორიაში თვით ასპირანტების სრულ უეცრობაში და ამ მთავარი ნაკლის გამოსწორების მეთოდში. ნეენ გექირდებოდა სხვადასხვა ერების ხელოვნების ანბანი: ხუროთმოძღვრების, სკულპტურის და მხატვრობის ძეგლების ანალიზისათვის საჭირო ტერმინოლოგია და ეველაფური ის, რაც სემინარებს თან ახლავს. აი, ამ მეცნიერული მარაგით უნდა დაგვეწყო ასპირანტურა, სადაც უმეტესი დრო დაიხარჯებოდა დღეს არსებული მეცნიერებათა კანდიდატის დისერტაციის დამუშავებაში. მაგრამ, როგორც ნანს, საამისო დრო არ იყო. საჭირო იყო ხანძაროდ კადრების შექმნა და ამის მიხედვით უნდა ემოქმედათ ბატონ შალვას და ბატონ გიორგის. ბატონ გიორგისთან – სადაც მე მხოლოდ წელიწადნახევარი დავიკე – ნეენ იტალიის რენესანსის მხატვრების ანალიზში ვატარებდით დროს. რაც ნეენთვის უცოდინარობის გამო იყო მეტისმეტად ძნელი. ეველაზე მეტი დრო მოვანდომეთ არც თუ დიდმნიშვნელოვანი მხატვრის, ბენედეტო დე მაიანოს ნაწარმოებების ანალიზს. ყოველთვის, შემოვიდოდა თუ არა ბატონი გიორგი, ნეენი სისხლის წნევა მატულობდა. ეველა ცდილობდა მისი თეალის აცილებას. მაგრამ “გახაქცევი” აღვილი არ იყო. ერთი ნეენგანს დაუწყებდა კითხვების მიცემას და ყოველი ნეენთაგანი ცდილობდა კარგი პასუხით ბატონი გიორგის გახარებას, რაც ძნელად მისაღწევი იყო. რატომღაც ბატონი გიორგი სხვებზე მეტად ეკითხებოდა ოთარ ფირალიშვილს, რომელიც იყო თხელი აგებულების კარგი შესახედი ყმაწვილი. ის არ იცვამდა ბაზარში ნაყიდ სამოსს, არამედ ტანსაცმელს აკერიხებდა (თუ არ ეცდები ე.წ. “საშა პარტნოი”-ს) და ფეხსამოსს კი “საპოვნიკ სუშბაი”-ას (ასევე იყო მისი უფრო ახალგაზრდა ძმაც). შეცდომა არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ბატონ გიორგის მისი კოპწიობა არ მოსწონდა. დაუწყებდა თუ არა შეკითხვებს, საბრალო ოთარი გაწითლდებოდა და თითქოს თრთოდა. თხელი, მოგრძო ცხვირიც ხანგამოშვებით ცქმუტავდა. ყოველი

ღირსნაკლული პასუხის შემდეგ ბატონი გიორგი თავის საგარძელში უფრო და უფრო მეტად იძირებოდა და უღელის გრესხვას უმატებდა და ღრუტუნის მსგავს ხმას გამოხატავდა. ერთად ერთი შემშართებული იყო ნიკო, რომელიც არა მხოლოდ შეკითხვებს პასუხობდა აუღელელებლად, არამედ მამამისის ნათქვამის საბუთს თხოვდა: "ა ატყელა ვიდნო ეტო", "პონემუ ეი ღუმაეტე ეტო"... უადგილო არ იქნება თუ დავძენ, რომ ნიკო იყო არა მხოლოდ უმწიკელო პიროვნება და კეთილი ბუნების, არამედ ორიგინალური მოაზროვნე, რომელიც თავის კვლევა-ძიებაში არა ნატყენ გზას დადიოდა, არამედ ყამირ მიწას ხნავდა, მაშინაც კი, როდესაც ეს საჩიბუშოდ არ ითვლებოდა.

წლის ბოლოს ბატონი გიორგის კიდევ რამდენჯერმე შეეხედი, რომ ნემი დისერტაციის თემა აგვერნია და დაგვეგვება. ამ მხრივაც ის იყო მართლაც ღიდი მხრენეული, თავისი ცოდნის ხელგამდილად გამზიარებული, იმ თეზისების მქონე, რასაც ჩვენში კეთილშობილების უწოდებდნენ. ნემი დისერტაციის თემა იყო: "სამცხის ათაბაგების პორტრეტული გამოსახულებები ჭულეში, საფარაში და სარსმაში", რისი დაწყებაც კი არ დამცალდა, რადგან იმისდა მიუხედავად, რომ მე დედისერთა ვიყავი და აგრეთვე მეც. აკადემიის ასპირანტი, სათანადო უწყებებმა ეს უგულებელსკეეს და მქქარი და წიხლის კერით გამოსტუმრეს ომში, რაც ხინამდელიც, გერმანელთა ღიდი ძლიერების გამო, იყო ნამდვილი საყასხო. თბილისში კი დარჩნენ ზოგნი, რომელნიც ომში წახვლისაგან დასლევულნი არ ყოფილან. მე ომის ქარცეცხლში მოექცევი, რეზო მარგიათი კი წერდა, თქვენ ვაჟაკურად იბრძოლეთ და ნვენ თბილისს შევაყარებთ თავს და "ლექის ეუმბართ დაგეხმარებით"-ო: ომისაგან თავის დაღწევის ქართული რეცეპტი.

1942 წლის დასაწყისში ომში მოხვედრილი, ტვედ მოეხელი გერმანელებთან. 1945 წელს ომის დამთავრებამდე უბრალო სტუდენტის დონეზე გაჩეაგრძე სწავლა აღრეკრისტიანული ხელოვნების და არქეოლოგიის დარგზე ჯერ მშენიერ და ომის მრისხანებისაგან თითქმის სრულიად დაუზიანებელ ქალაქ ურაიბურგში (ბრაიზგაუს მასრაში), სადაც უნივერსიტეტის რექტორი იყო იოსეფ ზაუერი, ღმრთისნიერი კაცი პრელატის წინით და აეტორი ორჯერ გამოცემული მეტად სარგო წიგნისა, რომელიც არსებითად საეკლესიო ხუროთმოძღვრების სიმბოლიზმს ეხება. მან ორჯერ მიმიპატივა თავის სახლში სადილსე, სადაც ბატონი გიორგი ღიდად შეაქო და თქვა, რომ ბატონმა გიორგიმ მას სხეადასხვა საჭირო წიგნი და მათ შორის უქაროვას ეველა თორმეტი ტომი უბოდა. ბატონი ზაუერი მაშინ პენსიაში გასულას ასრებდა და მოთხრა, რომ ნემი სწავლა მის ნამოწაფარ, ეკლესიიდან განკეთილ აღფონს მარია შნაიდერთან გამეგრძელებისა გსოტინგენში. სხვათა შორის, გსოტინგენის უნივერსიტეტში, პიდრავლიკის დარგში ლექციებს კითხულობდა ფიზიკოს აღექსანდრე ნიკერადის ძმა ვანო ნიკურადე. შნაიდერმა სიხარულით მიმიღო, რადგან მას ნემს შესახებ ზაუერისაგან წერილი პქონდა მიღებული და იმიტომაც, რომ თავისი ლექციების განხორციელებისათვის ნემისთანა ადამიანის ნართვა სურდა. მისი ლექციების მთავარი თემა იყო: ლიტურგიის გავლენა სირიის ეკლესიების აღნაგობასე. მას პქონდა გეგმა, რომელიც ითვალისწინებდა მუნხენის უნივერსიტეტში ქართული და კავკასიური ხელოვნების კათედრის გახსნას. მან პირადად მოთხრა, თქვენ იქნებით ამ საქმის გამგებელიო. მაგრამ ეს გეგმა ვერ განხორციელდა, რადგან მე ესპანეთის მეცნიერებათა აკადემიამ მიმიწვია და 1952 წელს ბატონი შნაიდერი სირიაში რეინიგზის რონოდაში კიბოს აეადმყოფობით გარდაიცვალა. მუნხენის უნივერსიტეტში ქართული კათედრის გახსნა ფანტაზიის ნაყოფი არ ყოფილა, ბატონი შნაიდერი 1930-31 წლებში ქართული მეცნიერების მიპატიუებით ნოქალაქევის (არხეოპოლისის) გათხრებს აწარმოებდა და ბატონ გიორგისთანაც იყო დაახლოებული და მის მეცნიერულ ღირსებებს აფასებდა.

ი. სტრიგოესკის ორი ტომი სომხეთის ხუროთმოძღვრების შესახებ ევროპის მეცნიერებმა სულმოუთქმელად მიიღეს და შთანთქეს. მხოლოდ ბატონი გიორგი იყო, რომელმაც გაბუდა და ერცელი რეცენზიით სტრიგოესკის თეორიები დაარღვია. სხვათა შორის, აქ შეიძლება დაეურთოთ ერთი საინტერესო ეპიზოდი: გერმანიაში მე ეიცნობდი სტრიგოესკის ასისტენტ ქალს პაულლე ფანინას, რომელმაც მითხრა, როდესაც სომხეთის არქიტექტურის ძეგლების შესასწავლად წავედით, გამოირკვა, რომ ჩვენ სასოში იარაღის წამოღება დაგვიწყებია; ამიტომ ეკლესიებს სტრიგოესკი თავისი ხელჯოხით ზომავდა და როცა ექსპედიციიდან დაებრუნდით, ამ ჯოხიდან მეტრებში გადაიტანა და ეკლესიის გეგმებში ასე დახაზაო.

1968 წელს ჩამოვედი კალიფორნიაში, სადაც დაგეხედა ჩვენი ოჯახის ძველი მეგობარი გერმანიიდან. ეს იყო აწ გარდასული ისლამისტი, კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორი კატერინა ოტტო-დორნი. ერთხელ კატერინამ მანეენა მისადმი ბატონი გიორგის მიერ მიწერილი ერცელი წერილი იშხანის აღმოსავლეთი ნაწილის ნახაზით და ამ ადგილის თაობაზე მრავალი შეკითხვით. ადრე კატერინა თურქეთში იღეწოდა, მაგრამ ის არასოდეს ეოუილა იშხანში, ამიტომ მთხოვა ამ წერილზე დაგეიანებული პასუხი გამეცა, რაც მე გაეაკეთე. შემდეგ ბატონ გიორგისთან უადრესად გულთბილი მიმოწერა გავაბით.

Resume

Wakhtang Djobadze

My Post-graduate Studies with G. Chubinashvili

The author tells about the first group of art historians – post-graduate students in 1940-1941, about the general situation in the Georgian science at that period, characterizes G. Chubinashvili's method of work with the post-graduate students.

ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წარსულიდან

დღეს, როგორც არასდროს, ისე ძლიერ გეჭირდება გავიხსენოთ წვენი ინსტიტუტისა და მისი ერთგული, მტკიცე, ურყევი კოლექტივის წარსული ცხოვრება. გახსენება თავისი წამოყალიბებული ტრადიციებით გამოირჩეული ინსტიტუტისა, რომელიც ყოველი წევნთაგანისთვის მეორე ოჯახს წარმოადგენდა, სიხარულის მომგერელიცაა და დარდისაც. ბევრი გამოგვაკლდა, რომელთაგანაც ათეული წლების ერთად ყოფნა და მუშაობა გვაკავშირებდა, ინსტიტუტსა თუ ექსპედიციებში.

კინოს კადრების სისწრაფით იშლება წემს თვალწინ მოგონებები, ინსტიტუტში მისვლის პირველი დღიდან დღემდე.

დღეს წვენთან აღარ არის საქართველოში ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერული დისციპლინის ფუძემდებელი, მრავალმხრივი, დიდი მეცნიერი და პიროვნება – გიორგი ნუბინაშვილი, რომელმაც მეცნიერებას გეაზიარა ასპირანტები და ისე ძლიერად შეგვაყვარა ქართული ხელოვნების ძეგლები, როგორც თავადვე უყვარდა საქართველო და მისი ეროვნული კულტურა. არა თითების ქნევითა და ცარიელი სიტყვებით, რაც წლიდან წლამდე გაბოროტებული "ვაი მეცნიერებისგან" გვესმოდა, არამედ თავისი ყოველდღიური შრომითა და საყვარელი საქმისადმი ერთგული დამოკიდებულებით, რაც წვენთვისაც მაგალითი იყო.

წვენთან აღარ არიან იმ თაობის წარმომადგენლებიც, რომლებიც პირველი დღიდანვე გვერდში ამოუდგნენ ბ-ნ გიორგის და მასთან ერთად იზიარებდნენ ინსტიტუტის დაარსების სიხარულსაცა და იმ სიძნელეებს, რაც ახალი საქმის დაწყებას ახლავს. წვენ მათ "ОСНОВНИКОЖИИХ-ები" ("ფუძემდებლები") შეუარქვით, რადგან ეამაყებოდნენ, რომ ინსტიტუტის პირველი თანამშრომლები იყვნენ და თან დაუმატებდნენ ხოლმე, ჯერ კიდევ მაშინ, როცა სექტორად იყო გაფორმებულიო. ხშირად გვიყვებოდნენ, რა სირთულეების გადალახვა უხდებოდათ ომის დროს ექსპედიციებში, რა ტრადიციები წამოყალიბდა ინსტიტუტში. გვესაუბრობდნენ ინსტიტუტის წარმატებებზე, მომვალ გეგმებზე. ასე თაობიდან თაობაზე გადადიოდა ძველი ტრადიციები და ყალიბდებოდა ახალიც.

არ შემიძლია არ გავიხსენო პირველი ასპირანტები, რომლებიც აღარ არიან წვენ გვერდით (გაიანე ალიბეგაშვილი, ეახტანგ დოლიძე, ხასან ჩარაკიძე, ავთო ვარაზი, ნოდარ ჯანბერიძე) და უდროოდ წასული ახალგაზრდობა (ჯილდა იოსებიძე, მარინე ჭელიძე, სოფიო იოსელიანი, თეა არჯევაძე, კარლო კაჭარავე), რომლებმაც თავისი ნიჭის გამოუღვნა ვერც კი მოასწრეს და დარჩათ განუხორციელებელი სურვილები.

ვინ იყვნენ წვენი ინსტიტუტის პირველი თანამშრომლები და საიდან მოიყარეს თავი იმათ, ვინც ინსტიტუტში წამოყალიბდნენ ცნობილ მეცნიერებად. ისინი ყველანი გადმოვიდნენ ორი მონათესავე დაწესებულებიდან. ხელოვნების მუზეუმ "მეტეხის" მხატვრობისა და არქიტექტურის განყოფილებიდან მოვიდნენ სადაც 1934-1941 წლებში მუშაობდა, აგრეთვე, ხუროთმოძღვრების განყოფილების გამგედ გიორგი ნუბინაშვილი და "რუსთაველისა და მისი ეპოქის" მუზეუმიდან, თინათინ ეირსალაძე, რენე შმერლინგი, რუსუდან მეფისაშვილი და ლევან რწეულიშვილი, ლევან მუსხელიშვილი, რომელიც იმჟამად დირექტორის მოვალეობას ასრულებდა; სარა ბარსაყელი – მორიდებული, ერთგული და ინსტიტუტისთვის თავდადებული; თავდაპირველად (1948-1972) იგი დანიშნული იყო ინსტიტუტის სწავლულ მდივნად,

ხოლო 1972 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე (1984) მცირე და გამოყენებითი ხელოვნების განყოფილების ხელმძღვანელად; როგორი მოკრძალებით შეგვახსენებდა ხოლმე ნახევარი ან მთელი წლის სამეცნიერო მუშაობის ანგარიშის ნაბარებას, თითქოს ეს ჩვენი მოვალეობა კი არ იყო, თავისი საქმის შესრულებას გეთხოვდა; ყოველთვის უხაროდა განყოფილების თანამშრომელთა გეგმის გარკვეულ შემსრულებელთა სამუშაოს გრძელ ღიას რომ კითხულობდა. ელენე ეგნატაშვილი, შადვა ხიდაშელი, ეახტანგ ჯაფარიძე (ორივე მაღლესი გაიწვიეს ჯარში, ჯარიდან დაბრუნებულებმა კი თავიანთი სპეციალობით დაიწვეს მუშაობა), პროფესორი ხიმონ ყაუხჩიშვილი; რუსთაველის მუზეუმიდან გადმოვიდნენ, აგრეთვე, ორინე ჯაფარიძე, რომელსაც ფოტოთეკა ებარა, ბუღალტერი ივანე შაფაქიძე, რომელიც ბოლომდე ინსტიტუტის თავდადებული და ერთგული მუშაკი იყო. სამხატვრო აკადემიიდან გადმოსული ეახტანგ ბერიძე დაინიშნა სწავლულ მდივნად. ბიბლიოთეკის გამგედ მოწვეული იყო ნატალია ელიაევა, ფოტოგრაფად – გიორგი ბარტიშვესკი.

სხვადასხვა ასაკისა და განათლების, განსხვავებული, ჩამოყალიბებული ხასიათის ადამიანებს ერთი რამ აქონდათ საერთო, რაც აერთიანებდა მათ – უზომო სიყვარული ქართული ეროვნული კულტურისა და დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობა თავიანთი მოვალეობისადმი, რომელსაც ასე ერთგულად ემსახურებოდნენ მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე.

ამ ერთგული კოლექტივიდან აღარავინ დაგერწა. ცოცხლობენ მხოლოდ ჩვენში მათზე მოგონებები, მათდამი ღრმა პატივისცემა და სიყვარული.

ჩვენი ინსტიტუტის ისტორია იმ დღიდან იწყება, როდესაც საქართველოში დაარსდა მეცნიერებათა აკადემია. ეს იყო 1941 წელს, მეორე მსოფლიო ომში კარსე იყო მომდგარი. სხვა პუმანიტარულ ინსტიტუტებთან ერთად ქართული ხელოვნების ძეგლთა შემსწავლელი ინსტიტუტიც ჩამოყალიბდა (თავდაპირველად სექტორის სახით), დამტკიცებული მეცნიერებათა აკადემიის 1941 წლის I აპრილის დადგენილებით, რომელსაც სწრაფად მოჰყვა სხვა დადგენილებებიც – პირველი, რომელიც სექტორს ინსტიტუტის უფლებებით სარგებლობას უმტკიცებდა, ბოლო კი, სექტორს – ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტად დაარსებას.

მნიშვნელოვანია, რომ ინსტიტუტის დაარსების დღედ სექტორის თანამშრომლების მიერ აღიარებული იყო I აპრილის და არა ბოლო დადგენილება. I აპრილს, როდესაც მიიღეს დამტკიცება სექტორის დაარსებისა, თანამშრომლებს არაფერი გაანინდათ სიხარულისა და სასწიშო ვითარების გამოსახატავად, სურვილი კი დიდი იყო. რენე შმერლინგი სამსახურში დატეირთული ჩანთებით დადიოდა ხოლმე. ერთში წიგნები და თავისი სამუშაო ელავა, მეორეში თავისი მრავალრიცხოვანი კატეხის საღამოს დასაპურებლად გზად ნაყიდი საკმელი, მესამე პატარა ჩანთაში კი ყოველთვის აქონდა რაიმე სასუსნავე, რადგან მთელ დღეს სამსახურში ატარებდა. იმჯერად ჩანთაში მხოლოდ ერთადერთი წითელდლოყვა თურაშაული ვაშლი აღმოაჩნდა. როგორც ყოველთვის, რენე არ დაბნეულა, სწრაფად მოუუქერებია, უჯრიდან კანაფი ამოუღია (მას ყოველთვის ეველაფერი აქონდა, რაც შეიძლებოდა დასჭირებოდა სამსახურში), შუა აღგილას ვაშლი ჩამოუკიდია, სასწრაფოდ გაუბიათ ოთახში ვაშლჩამოკიდებული კანაფი, რასაც სიცილი და მხიარულება გამოუწვევია. ასე იზეიმეს სიხარულის მომტანი პირველი დღე.

იმ დღიდან მოყოლებული წითელდლოყა ვაშლი ბოლომდის იქცა სიხარულის მომტანი მოვლენის – ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დაარსების სიმბოლოდ და მისი წელთაღრიცხვის მაუწყებლად. ამ ამბავს ისეთი სიყვარულითა და აღტაცებით უყვებოდნენ ყველა ახლად მოსულს, რომ ჩვენსუდაც გადმოდიოდა ის განცდილი სიხარული ისე, თითქოს ჩვენც იქ ვიყავით იმ დროს და ჩაგვებუჭდა კიდევ მაჩსოერობაში "დამაარსებლების" პირველი ზეიმის დღე. მეორე წელს ჩამოკიდეს ორი ვაშლი, მესამე წელს – სამი და ა.შ. ინსტიტუტს წლები ემატებოდა, კანაფი ვაშლების სიმძიმეს ევლარ უძლებდა, ტრადიცია კი გრძელდებოდა. ჯერ

ლაბა'სად დაწესებულ კალათებში ნაწყოებილი ამშვენებდა მაგიდას, შემდეგ კი... ჩვენ კელაე დაეუბრუნდებით 1 აპრილის ზეიშს.

სექტორის ხელმძღვანელის მოვალეობის შემსრულებლად თავიდანვე დანიშნული იყო იმ დროისათვის სამეცნიერო საზოგადოებისათვის უკვე კარგად ცნობილი, პეტერბურგიდან თბილისს 1917 წლის ბოლოს სამუდამოდ დასამკვიდრებლად ჩამოსული მეცნიერი გიორგი ნუბინაშვილი, რომელსაც ევროპული განათლება აქონდა მიღებული ლაიფციგის უნივერსიტეტში, ფილოსოფიის ფაკულტეტზე, ხოლო პალეში ხალოქტორი ზეპირი გამოცდების ნაბარების შემდეგ მიენიჭა ფილოსოფიის დოქტორისა და თავისუფალ ხელოვნებათა მაგისტრის წოდება (1914).

როდესაც 1915 წელს გიორგი ნუბინაშვილმა თავისი პირველი გამოკვლევა – ხაორბისის 1152 წლის მცირე ტაძრის შესახებ – გამოაქვეყნა, იგი მარის დაარსებულ ჟურნალ "ხრისტიანსკი ეოსტოკში", იგი მარმა შენიშნა 29 წლის ახალგაზრდა მკვლევარის ნიჭი, შესაძლებლობა და ფართო განათლება. იმავე წელს, მან იგი პრაქტიკაზე გაგზავნა ანისში, მეორე წელს დაიხმარა სომხეთის ამ ძველი დედაქალაქის გათხრებზე, რომელსაც ხელმძღვანელობდა, შემდეგ თავის მოადგილედ დატოვა, თვითონ კი ეანში განაგრძო მუშაობა. 1916 წლის გიორგი ნუბინაშვილის სამეცნიერო და გათხრების ხელმძღვანელობა ისე მოეწონა იგი მარს, რომ მასვე დააყადა ანისის ძველი მონაპოვარის აღწერაც, რომელიც ცალკე წიგნად გამოიცა 1918 წელს იგი მარის რედაქტორობით.

1918 წელს, საქართველოში უნივერსიტეტის დაარსებისთანავე, კელაე ყურადღებას იპყრობს გიორგი ნუბინაშვილის მრავალმხრივი და ფართო განათლება და ხელმძღვანელობის ნიჭი. საქართველოში უნივერსიტეტის გახსნა ითვალისწინებდა არა მარტო ახალგაზრდობის მიერ უმაღლესი საეკიპალური ცოდნის მიღებას, არამედ ფაკულტეტებთან დამოუკიდებელი კათედრების დაარსებასა და მეცნიერული მუშაობის დაწყებასაც მოასწავებდა. ამიტომ იყო, რომ უნივერსიტეტის პედაგოგიური კოლექტივის შერჩევას დიდი სიფრთხილით და პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ დამაარსებლები. თვანუ ჯაყახიშვილის წარდგინებით, გიორგი ნუბინაშვილის კანდიდატურა მიღებული და დამტკიცებული იყო. აქვე მინდა მოვიშველიო ბ-ნი გიორგის სიტყვები: "თბილისის უნივერსიტეტში ქართული ხელოვნების დამოუკიდებელი კათედრის დაარსებით 1918 წლის დეკემბრიდან იშლება ამ მეცნიერული დისციპლინის პირველი ფურცელი საქართველოში" (გ. ნუბინაშვილი, საბჭოთა საქართველოს მიღწეები ხელოვნების დარგში, თბ., 1952, გვ. 4). ამ სიტყვებში მთელი სიცხადით ევლინება მეცნიერის ბუნება. მას ეველაფერი ახარებდა, რაც საქართველოს სასიკეთოდ კეთდებოდა, არაუად უკარგავდა საამისოდ გაწეულ შრომას. ხაზგასმული ნათქვამით – "დამოუკიდებელი კათედრების დაარსებით" – ეველასათვის ნათელი გახდა უნივერსიტეტის დამაარსებელთა მიერ კარგად გააზრებული, მიზანდასახული კათედრების სამოყალიბება, რაც სამეცნიერო მუშაობისათვის საძირკელის ჩაყრას ნიშნავდა. ეს იყო პატივის მიგება და მათ მიერ გაწეული დიდი, მნიშვნელოვანი შრომის აღიარება.

უნდა ითქვას ისიც, რომ ბ-ნი გიორგი თავიდანვე გეინერგაედა XIX საუკუნის სიძველეებით დაინტერესებულ მკვლევართადმი ან მათი შრომებისადმი პატივისცემას. განსაკუთრებით ძველთა დათარიღების დროს ყოველთვის გათვალისწინებული და მოხსენებული უნდა ყოფილიყო, რა აქონდათ უკვე გაკეთებული წინანდელ მეცნიერთ, სიძველეთა მკვლევართ, რომლებმაც ითავეს უმძიმესი სამუშაოს შესრულება, ეკლესიამონასტრებში თავმოყრილი უმდიდრესი მასალის აღწერა და წარწერების გადმოღება, მაშინ, როდესაც არც ფოტოფიქსაციის და არც ელემენტარული სამუშაო პირობებიც კი არ იყო. მიუხედავად ამისა, მათ საფუძველი და წინაპირობა შექმნეს სიძველეების მეცნიერული შესწავლის დაწყებისა.

მეცნიერებათა აკადემია კი დაარსდა, მაგრამ ეველა ინსტიტუტისთვის შენობის გამოყოფის საშუალება არ აქონიათ. ორი ინსტიტუტი – ისტორიისა და არქეოლო-

გოის და ნეენი - საქართველოს ისტორიის მუზეუმში მოგვითავსეს, როგორც მაშინ ითქვა დროებით. ნეენთის ეს "დროებითი" 1987 წლამდე გაგრძელდა. პირველი ნეენი გადასვლა ახალ შენობაში ხანმოკლე აღმოჩნდა, მაღვეუ დაგეგმვავენეს შენობა. გადაგეგვანეს გამონათესუფლებულ გაურემონტებულ შენობაში. ისიც იყო რემონტი დამთავრდა, ჯერ მოღიანადაც კი არ ვიყავით გადასულები, როდესაც მუხთაღმა ნეენმა ბედმა მთლად უსახლკაროდ დაგვტოვა დღემდე. ნეტავი არ გადავსულიყავით!! ეცხოვრობდით ერთად, მეგობრულად და ბედნიერები ვიყავით. ახალგაზრდობა, მუზეუმის ფეხბურთის ნაკრები გუნდის გულშემატკივრებიც კი ვიყავით. არ ვაძლენდით თამაშს, პირველ რიგში ჩაემწერიედებოდით, ყოველი ბურთის გატანაზე ნეენი ტაშის გრიალი და კივილი იკლებდა იქაურობას.

ნეენ მარტო სპორტი არ გვაკავშირებდა ერთმანეთს. ხშირად ექსწრებოდით ერთმანეთის მოხსენებებსა და სამეცნიერო სესიებს. ხაამიხოდ მაუწყებელი იყო სტენდი, მეორე სართულზე, ამომავალი კიბეების პირდაპირ. კედელზე ისე ჩამოკიდებული, რომ ყველა სართულის მობინადრე, კიბით ასვლისას ინფორმაციას ღებულობდა ყოველდღე.

ასე, მაგალითად, ერთ დღეს განცხადება აუწევდა ყველას, რომ 1952 წლის 25 იანვარს რენე შმერლინგი კითხულობს მოხსენებას - "ოთხი კვირა პარიზში". მოხსენებაზე დამსწრეთა მსურველი ბევრად მეტი აღმოჩნდა, ვიდრე ეფიქრობდით. გასაკვირია განა?! უპირველესად, რენესეული ემოციურად გადმოცემული მოხსენება და ისიც ასეთი მიმზიდველი სათაურით. მუზეუმს შეფარებული სამი დაწესებულების თანამშრომლებში საკმარისზე მეტიც იყო რენეს მოხსენების მოსმენის მსურველი. ოთახი გატყედილი იყო მსმენელებით.

როგორც თავიდანვე განგვიცხადა მომხსენებელმა, მოხსენების მიზანი იყო გაეცნო ნეენთის 1951 წლის შემოდგომიდან ოთხი კვირის განმავლობაში პარიზის ყოველდღიური მხატვრული ცხოვრების სიახლეები. მოხსენებისათვის მას საილუსტრაციო მასალაც აქონდა შერჩეული. პირველად გაგვაცნო ყოველდღიური გაზეთი "Arts", რა სახის მასალები იბეჭდებოდა მასში. ყოველდღიურ ინფორმაციასთან ერთად - რა სპექტაკლები გადიოდა თეატრებში, რა ფილმებს უნვენებდნენ კინოთეატრებში, ამასთანავე, პარიზის მრავალრიცხოვან სამხატვრო გაღერებში რა ახალი გამოფენები იყო მოწყობილი; იქვე მითითებული იყო რომელი რომელ საათებში მუშაობდა და მათი მისამართებიც. ასე რომ, ჩასული უცხოელი ღებულობდა მისთვის ააჭირო სრულ ინფორმაციას. ამასთან ერთად, გაზეთში იბეჭდებოდა წერილებიც ცალკეულ მხატვრებს, მათი შემოქმედების განხილვით, თანდართული ჩამუშევრების რეპროდუქციებით.

რენემ გაგვაცნო სტატია პაულ პოგარტის (დაბ. 1917 წ.) შემოქმედების გარნეით და გეისვენა რეპროდუქციები. მისი შემოქმედების გარნეისას, აღნიშნული იყო, რომ ევროპელები მას მიიწიენენ სოციალისტური რეალიზმის წარმომადგენლად, რადგან, როგორც სტატიის ავტორი აღნიშნავდა, მხატვარი ცხოვრების ყოველ მხარეს გამოგეცემს ყოველგვარი შეღამაშებისა და სენტიმენტალიზმის გარეშე. მომდევნო სტატიები ეხებოდა თანამედროვე მხატვრების შემოქმედების განხილვას.

შემდეგ რენემ მოგვატარა სხედასხეა გაღერები, შესერდა პიკასოს ჩამუშევრებს. ლალი ჯაუახიშვილი ცოტა დაგვიანებით მოვიდა, მაშინ როდესაც გამოყენიდან გამოფენაზე (ქუჩების დასახელებით) გეატარებდა რენე ისე ცოცხლად და დამაჯერებლად, თავისი კომენტარებით ყოველ გამოფენას ისე გეაცნობდა, რომ ბნლალის, რომელსაც შესაქალი სიტყვა არ აქონდა მოსმენილი, სრული შთაბეჭდილება შეექმნა, რომ რენე თავის პარიზში მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს გეიზიარებდა და მორიდებით შემეკითხა: "როდის იყო რენე პარიზში, მე მას ყოველ დღე ინსტიტუტში ვხედებოდი?!" - "ყოველდღიური პარიზის გაზეთებითა და ჟურნალებით", ეუპასუხე მე და ორივეს წემად გაგეცინა. ეფიქრობ, ორივეს ერთი და იგივე აზრმა გაგვიელა - "რას არ მოიგონებს ეს ნიჭიერი ქალბატონი".

უნებლიედ მომავლად წავიდა ჩემი ექსპედიციის პირველი წასვლის დღეც. რენემ გამომიძახა და მითხრა: "ხედავ ნაიცმეუ ძეგლს, დახეულ კაბას, მხარზე გადაიკიდებ ფოტოაპარატს და რეა საათისთვის იქნები მუზეუმის კარებთან. მიედივართ ბოლნისში, ძეგლზე სამუშაოდ". კარებთან მისულს მომიძახა: "ფირების ყიდვა არ დაგაუწყდეს. შინ გააფრთხილე, გვიან წამოვალთ, ქაფანაქშია ც უნდა გავიაროთ, ძეგლის სანახაოდ".

ჩვენს ოთახში რომ შევედი, მოვეყევი ჩემი საუბარი და ეთქვი, რომ აპარატს წავალ და ვიყიდი, მაგრამ დახეულ კაბაზე როგორ მოექცეულიყავი არ ვიცოდი. არც ის ვიცოდი, რაკი სატყელზე არაფერი პქონდა ნათქვამი, რა უნდა გამეკეთებინა. სხეებმა სიცილი დაიწყეს და გამაგებინეს, როგორც უნდა მოექცეულიყავი - უნდა წამეცვა სახლის კაბა, რომელიც რენეს არ ენახა, აუცილებელი არ იყო, რომ დახეული ყოფილიყო, ეგ სიტყვის მასალად არის ნათქვამი; რაც შეეხებოდა საუზმეს, ბუნებრივი ყოფილა, რომ არაფერი უთქვამს, რადგან ძეგლზე რენეს სატყელი არ სჭირდებოდა. მე გავეცანი რენეს ხასიათის კიდევ ერთ მხარეს.

ძეგლზე რომ მივედი, მკითხა - ფირი თუ დეეს აპარატშიო. მე დაუფარავად ეუთხარი, რომ ფოტოაპარატი ხელში არასოდეს მჭერია და შიშით ეელოდი პასუხს. მითხრა: "არაფერია". ფოტოაპარატი დამიტენა, მასწავლა, მზიან და ღრუბლიან ამინდში რამდენად გამეხსნა ღიაფრავმა და რა სინქარით გადამეღო. ეს იყო და ეს. მას შემდეგ მხრებიდან ფოტოაპარატი არ მომიცილებია, ჩემი მუდმივი თანამგზავრი იყო ექსპედიციებში, რის გამოც ღიდად მადლიერი ვარ რენესი.

თქვენი ერთხელ ან ორჯერ, იმისდა მიხედვით, რამდენი ან რა სახის განსახილველი მასალა გროვდებოდა, ბ-ნი გიორგი იწვევდა მეცნიერ თანამშრომელთა სხდომას, რომელსედაც ირჩეოდა ინსტიტუტის სახელზე მოსული ოფიციალური წერილები, სოგჯერ დირექტორის სახელზე მოსული და მისი პირადი წერილებიც, რასაც თვლიდა, რომ ექვლას უნდა სცოდნოდა.

შემდეგ განხილვის საგანს წარმოადგენდა ინსტიტუტის ცხოვრების მორიგი მნიშვნელოვანი საკითხები, როგორიც იყო, მაგ., სამეცნიერო სესიის მომზადება - განსაზღვრა, რამდენი და რა სახის მოხსენებები იყო მზად და წარმოაჩენდა თუ არა ქართული ხელოვნების ექვლა დარგს; რა სახისა და რამდენი საილუსტრაციო მასალა მოგვეპოვება, რომ დადგენილიყო თავიდანვე, რამდენი დღე დასჭირდებოდა მოხსენებებს.

სხდომებზე ვისმენდი აგრეთვე წლიურ სამეცნიერო თემებზე მუშაობის მიმდინარეობის შესახებ, სამეცნიერო ექსპედიციებისა და მივლინებების ანგარიშებს. განიხილვებოდა მომავალი ექსპედიციებისა და მივლინებების საკითხიც.

ერთერთ სხდომაზე ბ-ნმა გიორგიმ გეაცნობა თავის პირად წერილში ამოკითხული ამბავი, რომ გადაწყვეტილია ომის ღრის გერმანიიდან წამოღებული ღრესდენის გაღვრიეს განმეულობის დაბრუნება. დაბრუნებამდე მოსკოვში ა. პუშკინის სახელობის სახ. მუზეუმში მოეწყობათ "ღრესდენის მსოფლიო შედეურების გამოფენა". გადაწყვეტილი მაქვსო, თანამშრომელთა განსაზღვრული ჯგუფი გაიგზავნოს მოსკოვს გამოფენის დასათუალიერებლად. მოკლე ხანში უნდა დაზუსტებულიყო, რამდენი თანამშრომლის მივლინებას შესძლებდა ინსტიტუტი. მოუთმენლად ეელოდით, როდის გამოირკეოდა ინსტიტუტის სამივლინებო თანხის საკითხი და რამდენი გამოიყოფოდა მოსკოვში წასასულელად. ექსპედიციების ღრო ჯერ კიდევ არ იყო დამთავრებული და თანხა მათთვისაც უნდა გადადებულიყო.

ჩემი ერთადერთი იმედი იყო ჩემი ბუღალტერი ბ-ნი ეანო შაფაქიძე - კაცთმოყვარე, გულისხმიერი და ინსტიტუტის ერთგული ადამიანი, რომელიც ყოველთვის ცდილობდა სხვისთვის სიკეთის გაკეთებას, რომ გაეხარებინა ის და ამით თვითონაც ხარობდა. ვიცოდით, რომ ბ-ნი ეანო ყოველ ღონეს იხმარდა (რასაკვირველია, როგორც ყოველთვის ამბობდა "კანონის ფარგლებში") და რაღაცას გამოიხატავდა, რომ რაც შეიძლება მეტი თანამშრომელი გაეშვა მოსკოვში.

მოსკოვ-ლენინგრადში, გეგმიური მიუღიანებებით რომ მიეცემს საერებოდით, მოგვისვამდა ხოლმე გვერდით და ყველაფერს სათითაოდ ჩამოგვითვლიდა – "ეს დღიურებისაა, ეს კი მგზავრობის. რადგან ავანსია, ცოტა მეტის გამოწერა დაშვებულია". "რა ეიცო, იმ სიმორქუსე მიდიხარო, რო დაგაკლდეთ, ვინ დაგუხმარებათ", თავისთვის ნაილაპარაკებდა ხოლმე. წინასწარვე გვაფრთხილებდა, რომ გაუფორმებული თანხა პირველივე ხელფასზე გამოიქვითებოდა.

ეს ყველამ კარგად იცოდა, შეხსენება არაფრის სჭირდებოდა. წესად იყო მიღებული, რომ გამოცეხადდებოდით თუ არა ინსტიტუტში, იმავე დღეს ბუღალტერიაში უნდა წაგვებარებინა ფინანსური ანგარიში. გადახარჯვის შემთხვევაში, პირველივე ხელფასიდან ამორიცხული იყო თანხა, მიცემული პირობა – უხიტვეოდ სრულდებოდა.

თინა ეირსაღაძეს ძალიან მოსწონდა ბ-ნ ეანოს გაჯაერება ხელფასის მიღების დროს, წინასწარ ეიცოდით, რა სცენას გაითამაშებდა თინა და იქვე უტრიალებდით, ისიც კარგად ეიცოდით, რა მხიარული სიცილითა და შესახილით დამთავრდებოდა ყველაფერი.

წინასწარი შეთანხმება კი ყოველთვის ასეთი იყო: "ქალბატონო თინა, თქვენ დიდად საპატივსაცემი ქალბატონი ბრძანდებით და მეც მინდა სათანადო დახმარება გაგიწიოთ, როგორც თქვენ გეკადრებათ". ბ-ნი ეანო მასაც დაწვრილებით მოუყვებოდა და აუხსნიდა ყველაფერს, მაგრამ ხელფასის აღების დროს თინა მაინც გაქვირებული ხმით შეეკითხებოდა – "ბატონო ეანო, რატომ არის დღეს ასეთი პატარა ხელფასი?!" ნვენ სიცილთან ერთად გაისმოდა ხოლმე აღშფოთებული შეძახილი – "შეხედეთ ამას?!" მაგრამ ისეთი სითბოთი და თავისებური კილოთი იყო ხოლმე ნათქვამი, რომ ყველას გველიძებოდა. ამ დროს კარებთან მისული თინა ხელის ქნეით ემშვიდობებოდა და თან მიმართავდა – "ნვენ ხომ მეგობრები ეართ, ბ-ნო ეანო!" ბოლოს კი ხელებოდა იე. შაფაქიძე, რაშიაც იყო საქმე. იუმორის გრძნობაც ჰქონდა ბ-ნ ეანოს და, სხვათა შორის, ანეგდოტებიც ძალიან უყვარდა.

გადაწყდა დრესდენის გამოფენაზე გამგზავრების დღეც – 1955 წლის 15 სექტემბრიდან, ორი ეეირით. ბუღალტერიას გადაეცა სია გასაფორმებლად და კანცელარიაშიც ყველა შეწუხდა: სიაში არ აღმონდა ნიკო ნუბინაშვილი. მოვიდნენ და გეთხოვეს, შეესულიყავით ბ-ნ გიორგისთან თხოვნით. მოვიდა ნიკოც.

შეველით კაბინეტში და ბ-ნმა გიორგიმ დაგვასწრო: "ეიცო, რისთვისაც მოხვედით, ინსტიტუტს მეტი შესაძლებლობა არა აქვს, გადაეცით ნიკოს, რომ მას მამა აკადემიკოსი აყავს, ამოიღოს ჯიბიდან ფული და მისცეს. ინსტიტუტი კი დაეხმარება იმით, რომ გამოფენაზე შესეღა და მუშაობა არ გაუჭირდეს". უწუმრად გამოვედით ნათულა აღადაშვილი, ანელი ეოლსკაია და მე და ნიკოს სიტყვასიტყვით გადაეცით დაბარებული. ასე წამოვიდა ნიკო ნუენთან ერთად გამოფენაზე.

ა. პუშკინის სახ. მუსეუმის დირექციამ დიდი დახმარება გაგვიწია – ისეთი საშეი მოგვცა, რომ ყოველ დღე ორჯერ შეგვეძლო მუსეუმში შესეღა და მუშაობა ორ-ორი საათი, იმ დროს დარბაზებს ანიაეებდნენ, ასუფთაებდნენ და ისინი დაცარიელებული იყო ხალხისგან; წენარად ემუშაობდით, წინ კედელივით მაყურებლები არ გვეფარებოდნენ, უკან მდგომი ხელს არ გექრავდა, წინა აღგილი რომ დაეკაეებინა.

მინდა დაეუბრუნდე ნიკოს თავისებურ ხასიათს, რომელსაც ძალიან უყვარდა ინსტიტუტი, რატომღაც მორიდებით კი უჭირა თავი. ასეთი იყო მამის მიმართაც. უფრო მეტად ნვენ გეიზიარებდა თავის აზრებს, როდესაც ექსპედიციიდან ჩამოდიოდა და ახალი ძეგლის შესწავლაზე გვესაუბრებოდა. საკმარისი იყო რაიმე საწინააღმდეგო გვეთქვა, იმავე წუთში შეგვაწყევტინებდა და იტყოდა: "И не спорь. Папа так сказал!"; ამასთან ერთად, ყველამ კარგად ეიცოდით, რომ ერთი სიტყვაც არ ექნებოდა ნათქვამი მამისათვის. ამიტომ იყო, რომ მოუძებნეთ მეტსახელი და შეეარქეთ "Папа так сказал". ისე იყო წენარი, არაფრისთან უსიამოვნება არ მოსდიოდა, ყველასთან ერთნაირი თავაზიანი ურთიერთობა ჰქონდა. ეიცოდით მისი

უცნაური ხასიათი და "ახირებებს" ეპატივდით. მაგრამ ერთხელ ისე გამოძიევანა წონასწორობიდან, რომ ეახტანგ ბერიძე ოთახში რომ არ ყოფილიყო, არ ეიცო, როგორ დასრულდებოდა წვენი კამათი.

ეახტანგ ცინკაძე იყო ინსტიტუტის ადგილკომის თავმჯდომარე. ზაფხულში ხშირად ქალაქში არ იმყოფებოდა ("ძეგლთა დაცვის საზოგადოების" ერთერთი წამყვანი წევრი იყო), ამიტომ მე (როგორც მის მოადგილეს) დამევალა ზაფხულის თვეებში ბ-ნი გიორგისათვის, ადგილკომის ხა'სით, საგზურების მოგვარება. აღვილი გასაკება, კეთილმოწყობილ, კარგ დასასვენებელ სახლებსა და სანატორიუმებში საგზურები ვისზე ნაწილდებოდა. ამიტომ აღრევე იყო საჭირო ზრუნვა მათ მოსაპოვებლად. თავიდანვე ეთხოვდი ბ-ნ გიორგის რამდენიმე ადგილის და მისთვის სასურველი თვეების დასახელებას. ბ-ნი გიორგის პასუხი ყოველთვის ერთი და იგივე იყო - "სადაც მოხერხდება". იმ წელს, მორიდებით მითხრა, მინდა რიწის ტბა ენახო და იქ თუ მოხერხდება, კარგი იქნებაო; დრო კი ზუსტად აქონდა განსაზღვრული - "ივლისი - აგვისტოს 20 რიცხვამდე, რადგან 20ში აუცილებლად უნდა ეიყო თბილისში. ამ ფარგლებში, როცა კი მოხერხდება".

ბედმა გამიღიმა და ვიწოდე ორი საგზური 1 აგვისტოდან 15 აგვისტოს მათელით. როდესაც მიეუტანე, დიდად ნასიამოვნები დარჩა. წასვლისას კიდევ ერთხელ გამაფრთხილა - "გაგრძელება არ დამჭირდება"-ო, როგორც ეს წინა წლებში ხდებოდა ხოლმე. აგვისტო იმ წელს დიდი სიცხეებით დაიწყო და უფრო მეტ სიცხეს მოულოდნენ. ნიკო რამოდენიმეჯერ იყო ნემთან, მთხოვდა მისი მშობლებისთვის დეკემბა გამეგზავნა, რომ დარწმუნდებოდნენ, ამ სიცხეს ეერ გაუძლებენ თბილისშიო. ბოლოს გაჯავრებულმა ეუთხარი კიდევ, რომ ტყუილად მთხოვდა, ამის გამკეთებელი მე არ ვიყავი, ამის უფლება მე არ მქონდა. შეილი შენა ხარ და როგორც გინდა, ისე მოიქცევი. ასე გაეისტუმრე მესამედ მოსული ნიკო.

ბ-ნი გიორგის დაბრუნების წინა საღამოს შინ მომიტანეს დეკემბა - "მადლობელი ვარ. დარწმუნა არ შემიძლია. გიორგი ნუბინაშვილი". მთელი ღამე თეთრად გაეთენე: რა შეატყობინა ნიკომ, რა ტექსტი გაუგზავნა ნემი სახელით, რა მდგომარეობაში ნამაგდო, რა უნდა ეფიქრა ბ-ნ გიორგის ნემზე. რა უფლება მქონდა, მეკარნახა მისთვის დარწმუნა, როდესაც გაფრთხილებული ვიყავი, საგზურის გაგრძელება არ დასჭირდებოდა.

როგორ მივედი ინსტიტუტში, არ მახსოვს. ეიცოდი, რომ ნიკო პირველი მოვიდოდა და სიცილით შემეცებებოდა, რადგან, რაც უნდოდა, შეასრულა. ისე შეეკარდი ოთახში, რომ ეახტანგ ბერიძე ვერ შეეამნიე. ნიკოს გაღიმებული სახე რომ დაეინახე, ხელში დეკემბით, ნემთვის სანევენებლად რომ აქონდა გადაწერილი, ეტაცე დეკემბას ხელი და ძლივს წაეკითხე, ისე ეღელაუდი: "ცხელა. ეიხუთებით. სუნთქვა ჭირს. დარწმუნ. გაგიგრძელებთ. რუსიკო". დეკემბის ტექსტმა სულ მთლად შემშალა. ეერაფრით გაეგებინე ნიკოს, რომ ეს თავხედობას ნიშნავს. ეერც ეახტანგმა და ეერც მე გაეგებინეთ ეერაფერი - ნიკო გაიძახოდა, ეს თავხედობა კი არ არის, საკუთარი ღირეპტორისადმი ეურადღების გამოხატეაო.

მეტის გაძლება აღარ შეიძლებოდა, ეახტანგის მომერიდა და ოთახიდან გავედი. ბიბლიოთეკიდან გამოსული, კაბინეტისაკენ მიმავალი ბ-ნი გიორგი რომ შეენიშნე, ოდნავ შეენერდი, უხერხული იყო . . . და განეგრძე გზა. მივესალმეთ ერთმანეთს, კაბინეტის კარებთან, ხელგაწედილმა მითხრა: "შემოდით". შესვლისთანავე, მან მკითხა: "რას ფიქრობთ, მე დაეიჯერებდი, რომ თქვენი გამოგზავნილი იყო დეკემბა? ნიკოს მეტი ვინ გააკეთებდა ამას? დაწინარდით, ტყუილად ეღელათ, რაც იყო, დაივიწყეთ". მადლობა გადაეუხადე და გამოვედი კაბინეტიდან ბედნიერი, თითქოს მძიმე ტვირთი ნამომხსნეს სურგიდან.

ეს მხოლოდ ბ-ნ გიორგის შეეძლო. მან ხომ კარგად იცოდა, ეინ რაზე და როგორ რეაგირებდა. რომელიმეს აღელვებულს ან დაღონებულს რომ დაინახავდა, გამოელაპარაკებოდა ან გამოიძახებდა თავისთან, გამოკითხავდა მუშაობის შედეგებს.

სხვა საკითხებზე გადაუტანდა საუბრებს და დამშვიდებულს გაისტუმრებდა. ბ-ნი გიორგის ასეთ მზრუნველობას ყოველთვის და ყველანი ეგრძნობდით. მეც გამოვიცდით მისი ზრუნვა და დახმარება, თუმცა, უნდა გულახდილად ვაღიარო, რომ იმ წუთებში ამას უცებ ვერ მივხვდი.

1958 წლის 29 მარტს, დილით მე და მამა სახლიდან ერთად გამოვედით. მე ინსტიტუტში მივდიოდი სამუშაოდ, მამას კი ერთი წლის შეიღობილი პაერზე გასატარებლად მიჰყავდა. ერთი საათიც არ იყო გასული, როდესაც შინიდან დამირეკეს, რომ სასწრაფოდ მივსულიყავი. მივედი, მაგრამ უკვე გვიანი იყო – მამა უგრძნობლად იყო, ექიმი კი იმედსაც არ იძლეოდა...

იმ წელს აპრილის თვეში ადრევე იყო დაგეგმილი ექსპედიცია და წამსვლელთა სიაც იყო შედგენილი. ექსპედიცია თავის დროზე გაემგზავრა სამუშაოდ. სიით რამდენიმე თანამშრომელი აკლდა, რაც იშვიათი შემთხვევა იყო. ბ-ნი გიორგი არა-ვის პატივებდა ექსპედიციის გაცდენას. მეორე დღისათვის ყველანი დაბარებული ვიყავით. ბ-ნმა გიორგიმ მკაცრი ხმით ყველას გამოაკითხა მიზეზი გაცდენისა. მე ბოლოში ვიჯექი და ელულადი. მკაცრად შემეკითხა: "თქვენ?" "ბატონო გიორგი . . . " შემაწყვეტინა სიტყვა და მითხრა: "თქვენი სამსახურებრივი მოვალეობის გამო, ელდებული იყავით ექსპედიციაში ყოფილიყავით. ხეალიდან, დილიდანვე დაიწყებთ სიარულს". მე კი ექსპედიციის წინა დღით დავერძალე მამა...

ბ-ნი გიორგი მაშინათვე აღმა და გავიდა ოთახიდან. ეიჯექი და მხოლოდ იმაზე ვფიქრობდი – რატომ? რატომ გამოიჯაერდა ასე ბ-ნი გიორგი, ხომ იცოდა, რაც დამატყდა თავს?! სანამ გული არ ვიჯერე ტირილით, გონება არ მოვიკრიბე და არ დაემშვიდდი, არ გავიხსენე მისი ბოლო სიტყვები: "ხეალიდან დილიდანვე დაიწყებთ სიარულს", მხოლოდ მაშინ მივხვდი, რაშია იყო საქმე. ამ სიტყვებმა გონს მომიყვანა, მომავლის რწმენა დამიბრუნა. მეორე დღეს დილიდან ეიჯექი ინსტიტუტში და ვმუშაობდი. თუ არა ეს შეხვედრა, არ ვიცი, როგორ წავიდოდა ჩემი მომავალი ცხოვრება.

ასპირანტურაში გამოცდების ნაბარება რომ დაეამთავრე, მითხრეს, ნუ ელი პასუხს, დამტკიცებას, იარე ყოველდღე ინსტიტუტში, შენი ბედი გადაწყვეტილიაო. მართლაც, დავდიოდი ინსტიტუტში, ვწევოდი თანამშრომლებს და ინსტიტუტის ტრადიციებს. 1 აპრილის წინა დღეები იყო. დაექმდნენ ბ-ნი გიორგისათვის სამსახური საჩუქარს, მსჯელობდნენ, რა და როგორი უნდა ყოფილიყო, წითელი ეაშლებისათვის კალათას და წითელ ეაშლებს. ისეთი სიხარული და მხიარული განწყობილება იყო შექმნილი, გეგმებოდათ სხვა დაწესებულებაში მიხვედით, იმდენად განსხვავდებოდა ვითარება ინსტიტუტის წევრებრივი სამუშაო დღისგან, როდესაც ყველა თავის სამუშაო მაგიდასთან იჯდა და მუშაობდა. 1 აპრილის წინა დღეს გამაფრთხილეს, ხეალ დილიდანვე უნდა მოხედიყო. ყველანი როდესაც შეიკრიბნენ, მე მოვემზადე შინ წასასვლელად, მტაცეს ხელი და მითხრეს: "ბატონი გიორგის დაეალებით, უნდა მიგიყვანოთ მასთან ჩვენს ზეიმზე". ჩემმა უარმა არ გასტრა. ასე მოხვედრი პირველად 1 აპრილის (მეცხრე) ზეიმზე. მაშინ ინსტიტუტში 14 მეცნიერ თანამშრომელი, სულ კი 21 მუშაკი იყო. როცა მივედი ბ-ნი გიორგისთან მისალოცად, მითხრა: "იცოდეთ, ეს დღე ჩემთვის ყველაზე სასიხარულო დღეა და ჩვენ ყველამ ერთად უნდა ვიზეიმოთ ის ჩემს სახლში". იყო ნამდვილი სიხარული და საზეიმო ვითარება. ყველა სულ სხვანაირად გამოიყურებოდა, სახეგაბრწყინებული, მხიარული, გაქრა ასაკობრივი განსხვავება, უფროსუმცროსობა, ყველანი თითქოს თანატოლები ვიყავით. ბ-ნი გიორგი უყურადღებოდ არავის ტოვებდა. 1 აპრილის პირველი ჩემი ზეიმის დასწრება სამუდამოდ დამრჩა მეხსიერებაში.

მეორე წელს ადრევე დავიწყეთ მზადება, რადგან საიუბილეო წელი იყო – ინსტიტუტს 10 წელი უსრულდებოდა. ახალგაზრდებმა გადაწყვეტეს პატარა წერილები ძეგლებზე, ექსპედიციაში ყოფნის დროს დაწერილი და დამუშავებული, ინსტიტუტში წაითხული, როგორც ექსპედიციის ანგარიში, საკმაოდ რაოდენობის ილდუსტრა-

ციებით, მოუყვანათ წესრიგში, წიგნად შეეკრათ, სკელ უდაში. მე, რადგან ჯერ არ მქონდა ასეთი ნაშრომი, უთხარი, თუ თქვენი თანხმობა იქნება, მეც ჩემი ხელით შესრულებულ წიგნის ევრცხლის სანიშნს გაეკეთებ; შევარჩიოთ შუა საუკუნეების რაიმე ორნამენტი და გრავირებით შევასრულებმოქი. ყველას ძალიან გაეხარდა - უფრო სხვა ეფექტი ექნება ჩვენს საჩუქარსო. ახლა მთავარი მოსწრება იყო. შევარჩიეთ XII საუკუნის ასტრონომიული ტრაქტატის ილუსტრაციებიდან - ზოლი, რომელიც ბატის თავებიდან და გეომეტრიული ორნამენტისგან მოტივისგან შედგება. მოვასწარი და, მართლაც, ახალგაზრდების საჩუქარმა დიდი მოწონება დაიმსახურა (უფროსებმა კი გეიოხრეს საყუდური - რატომ დაგვიმალეთო). ისეთი სიხარულით სინჯავენ ბ-ნი გიორგი და ქ-ნი ნინო საჩუქარს, რომ ერთხმად გადაწყდა - უოველ წელიწადს, ინსტიტუტისგან საჩუქრად შესრულებოდა კიდევ უფრო დიდი აღბომი, ექსპედიციებში გადაღებული მრავალი ფოტოსურათით. იმ დღიდან შემოვიღეთ ახალი ტრადიცია, რომელიც ბოლომდე სრულდებოდა.

ასპირანტთა მიღებით (წელიწადში - ერთი ადგილი) ნელნელა იზრდებოდა ინსტიტუტის თანამშრომელთა რიცხვი, თანდათან ემატებოდა მას ინსტიტუტში შემოღებული სტაჟირების გაელთ მოსული ახალგაზრდობაც. ერთი ან ორი წელი ისინი ესწრებოდნენ მოხსენებებს, ჩვენს ექსპედიციებში იღებდნენ მონაწილეობას. სტაჟირების პერიოდში, როგორ გამოიხედნენ თავს, იმისდა მიხედვით ხდებოდა მათი შერჩევა, მერე კი აბარებდნენ გამოცდებს.

ჩვენი I აპრილის ზეიმი ფართო ხასიათს ღებულობდა. ერთი ოთახი ევლარ იტე-უდა სტუპრებს, ორ ოთახში იშლებოდა სუფრა. მე უკვე რუსუდანის (ბ-ნი გიორგის ქალიშვილის) დამხმარე ვიყავი. უფროსები ღელავენ, რომ ოჯახისთვის ასეთი მრავალრიცხოვანი მიმსვლულების გამასპინძლება მიძივა. რუდა მეფისაშვილმა კარგად იცოდა, რომ, როგორც ყოველთვის, I აპრილის წინა დღეებში, ბ-ნი გიორგი მეტევის - რუსუდანს დაურეკეთ. ამიტომ მან გადაწყვიტა, დაესწრო, ჩვენ შეგვეყარა სალაპარაკოდ და გაგვაცნო თავისი წინადადება - I აპრილს ბ-ნი გიორგისთან მივსულიყავით ჩვენი საგზალი; და არა მარტო (რასაც ყოველთვის ვაკეთებდით) ტორტითა და მიხეილ მამულაშვილის გაკეთებული, ჩვენი ეაშლებით აესებული, ეკავილებით ღამაზად მორთული კადათით, სამახსოვრო საჩუქრად ფოტოაღბომით. აქ, მაშინ წამოტრიალ განსხეაეებულ აზრებზე არ შევწერდები, მაგრამ უმეტესობის აზრი იყო, რომ ბ-ნი გიორგი შეურაცხყოფად მიიღებდა, მის საყვარელ I აპრილის ზეიმზე ქვაბებითა და ჯამჭურჭლით რომ მიედგომოდით კარზე. რუდამ ამას არ მიაქცია ყურადღება და დაიწყო სიის შედგენა - ვის რისი გაკეთება შეუძლია. წამოიტრა საკითხი, სხვა თუ არა, წინასწარ ხომ უნდა გეთქვა მისთვის მაინც - "ბოდიშს ვიხდით, ბატონო გიორგი, ამჯერად თქვენ ჩუ შეწუხდებით, ჩვენ ჩვენი პერმარილით მოვალთ ახლა და მომავალშიც". აქ უკვე წამოიტრა კითხვა - ვინ მივა და მეტევის ბ-ნი გიორგის ამ გადაწყვეტილების შესახებ? რუდას ესეც მოუიქრუ-ბელი მქონდა - "როცა ბ-ნი გიორგი დაიბარებს რუსიკოს, მივა და გადასცემს ჩვენს გადაწყვეტილებას". აღშფოთებულმა უთხარი: "ნურც გაიფიქრებთ, რომ მე მაგის მოქმელი ვარ", აუღეკი და გაველი ოთახიდან.

ჩვენ მეტერს, რაც ჩვენ ორი დღის შემდეგ გადაგეხდა. შემოვიდა გაჯაერებული ბ-ნი გიორგი ოთახში, არც დამჯდარა, დაკრა მუშტი მაგიდას და გეითხრა: "გიმეო-რებო, ეს დღე ჩემია, ხანამ მე ცოცხალი ვარ, ისე ნატარდება, როგორც ნაფიქრ-ბული მაქვს, შემდეგ თქვენი გადასაწყვეტია, როგორ გააგრძელებთ ამ ტრადიციას". გეერდით რომ ნამიარა, მიიხრა: "რუსუდანს დაურეკეთ" და გავიდა ოთახიდან.

I აპრილი ბ-ნი გიორგის დღედ დარსა, სამაგიეროდ, ჩვენ სამუდამოდ და-ვამკვიდრეთ ინსტიტუტში ბ-ნი გიორგის დაბადების დღის აღნიშვნა. თუ წინა წლებში ჩვენ საქართველოს მუზეუმის თანამშრომლებთან ერთად, ეიწრო წრეში ეზეიმობდით, მისი 80 და 85 წლის ზეიმმა ფართო სახე მიიღო. ჩვენთან მოწვეული იყვნენ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმის წევრები და ცნობილი მეცნიერები.

გახარებული ბ-ნი გიორგი უსმენდა მისი განედილი მუშაობის შეფასებას, დადასტურებას იმ კელევის სისწორისა, რომელიც ხშირად იმათგან იყო შეფასებული და განქიქებული, ვისაც მეცნიერების არაფერი ესმოდათ და თავიანთი თანამდებობებით სარგებლობდნენ. თავიანთ მილოცვებში ბ-ნები აკაკი შანიძე, გიორგი წერეთელი, სიმონ ყაუხჩიშვილი, ილია აბულაძე მაღალ შეფასებას აძლევდნენ მის ნამდვილ, სწორ კელევის მეთოდებსა და შედეგებს, აღნიშნავდნენ, რომ მეცნიერმა თავისი ფუნდამენტური შრომებით, ქართულ ხელოვნებას მკვიდრი ადგილი მიუჩინა შუა საუკუნეების მსოფლიო ხელოვნების მწკრივში.

გამოსვლებში ისმოდა აღიარება მეცნიერის უდიდესი ღვაწლისა, საქართველოში ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერული დისციპლინის ჩამოყალიბებასა და ქართული ხელოვნების ისტორიის მკვლევართა მეცნიერული სკოლის დაარსებაში. ეს იყო დიდი ზეიმი და აღიარება მეცნიერისა, რაც მან დაიმსახურა თავისი მტკიცე ხასიათითა და თავისი გზის სისწორის რწმენით.

თუმცა, ყოველთვის ასე არ ყოფილა. თუ 1922-1923 წლების ანტირელიგიურმა ტალღამ შეიწირა მრავალი მაღალმხატვრული საეკლესიო ნიუთი, მოგვიანებით, 1940-1950-იან წლებში, ახალი იდეოლოგიის განმტკიცების მიზნით, სრდილოეთიდან მობერილი ქარი გაცამტვერებას უპირებდა მარქსიზმისათვის უცხო იდეების ყოველგვარ გამოვლინებას. ამ "იდეოლოგიურ დამახინჯებებს" ეძებდნენ წიგნებში, გაზეთებში, ჟურნალებში, მეცნიერულ შრომებსა და რედაქციებში, სამეცნიერო დაწესებულებათა მუშაობაში და "გამოვლენილ გადახრებს" მოუყვებოდა სათანადო "მკაცრი კრიტიკა". რასაკვირველია, "მკაცრი კრიტიკის" საგანი ხეუნიც ვიყავით.

იხსებოდა გაზეთები წერილებით, ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ ჟურნალისტები სტატიების ეფექტური სათაურების მოგონებაში – "თანამედროვეობისაგან მოწყვეტისა და ფორმალისმის წინააღმდეგ ხელოვნებათმცოდნეობაში" (1948 წ., 18 ივნისი, "კომუნისტი"), "ველფლინის ფორმალისტური სქემების ტყვეობაში" (1952 წ., 11 აპრილი, "ლიტერატურა და ხელოვნება", თავად რედაქტორის ურცელი წერილი); ყოველგვარ ეთიკის ნორმებს გადააჭარბა ერთმა, მაღალი თანამდებობის პირის ხელმოწერით, წერილმა ჟურნალ "კომუნისტში" (1952, № 12; ამას სრულენია თვით სათაურის გახსენებაც, რომლის წარმოდგენაც კი მიჭირს), რომელიც უფრო მეტად მისი ავტორის "აღზრდაგანათლებას" ამუღავნებდა, ვიდრე იმ საკითხის ელემენტარულ ცოდნას, სხვისი დაწერილით რომ აკრიტიკებდა ავტორი. გვიტყვდნენ, მაგრამ უსაფუძვლოდ.

ამ დროის კრიტიკულ წერილებში, ღანძლევასთან ერთად, იმასაც ვერ ფარავდნენ, რომ ინსტიტუტის მკვლევართა ნაშრომებში აღნიშნულია და დამტკიცებული, რომ (თვითვე მოჰყავდათ გიორგი ნუბინაშვილის შრომებიდან ციტატები) "ქართული ხელოვნება გაზრდილია ფართო ხალხურ საფუძველზე . . . რომ ის არაა ხელოვნურად დამყნობილი და გარედან გადმოტანილი" (გ. ნუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია). საწინააღმდეგოს რომ ვერაფერს ახერხებდნენ, ამას "დეკლარატიულ განცხადებებად" ნათლავდნენ, დასკვნით ნაწილში კი აღნიშნავდნენ, რომ "კელევაძეების დროს ვერდნობიან არა მარქსისტულ მეთოდებს, არამედ ფორმალისმის რომელიც ნასესხებია დასავლეთის ბურჟუაზიულ ხელოვნებათმცოდნეობის არსენალიდან".

კიდევ ერთი რაც მათ ხეუნი მუშაობაში აწუხებდათ, იყო ის, რომ შუა საუკუნეების შესწავლისას "ინსტიტუტის შრომების თემატიკა ძირითადად განსახლდრულია საეკლესიო ხელოვნების თემატიკით". იმას კი არ წერდნენ, რატომ?!

მარქსიზმ-ლენინიზმის ბრძალ მიმდევრები, ციტატების მოყვანით გატაცებული ცილისმწამებლები, ვერ გებულობდნენ, როგორ პასუხობდნენ მათ უაზრო გამოსვლებს და წერილებს ნამდვილი მეცნიერები – ჯერ ღუშდნენ (ამასაც საყვედურობდნენ მათ), ბოლოს კი მკაცრი, დასაბუთებული კრიტიკით პასუხობდნენ.

ასეთი იყო დისკუსია, რომელიც მოწვეული იყო ინსტიტუტის მოთხოვნით, რათა

გადაწყვეტილიყო ერთხელ და სამუდამოდ, მარქსიზმის ბელადების უსომო რაოდენობის ციტატების მოყვანით უნდა ისწავლებოდეს თვითმყოფადი, ადგილობრივი ნიადაგზე აღმოცენებული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება, თუ მხატვრული ანალიზის საფუძველზე.

დაინიშნა დღე, მაგრამ ჩვენი მთავარი გამკრიტიკებელი მოსკოვში იმყოფებოდა. მეორედ, დანიშნულ დღეს მოხდა მეტად კურიოზული ამბავი. იგივე პირი მოვიდა დროზე ადრე და, იმავე მოსკოვში წასვლის მიზეზით, დისკუსიის კელაე გადადებას ითხოვდა. როდესაც კატეგორიული უარი მიიღო, მაშინ ბ-ნი გიორგის გადასცა მოხსენება და სახელეო, დაერთოთ დისკუსიის მასალებისათვის. მას შესთავაზეს, თუ მოისურვებდა, მოხსენება წაკითხული იქნებოდა დისკუსიის მსვლელობის დროს. შესთავაზება დიდ პატივად იყო მიღებული მის მიერ და დათანხმდა.

საკითხი დადგა – ვინ წაიკითხავსო დატოვებულ მოხსენებას. ბ-ნი გიორგი შემოვიდა ჩვენს ოთახში და ანელი ეოლსკაიას მიმართა თხოვნით: "ეს დღეს თქვენ უნდა წაიკითხოთ" და დაუსახელა, ვისი ტექსტი იყო. ჩელი, აღელვებული, შეეხვეწა: "ვერ წაიკითხავ, ეველამ ხომ ვიცით, რაც ეწერება, ვერ შევიძლებ, ხმამაღლა როგორ გავიმეორო?" და ცრემლები მოადგა თვალებზე. ბ-ნი გიორგი მიუფერა და უთხრა: "მესმის თქვენი, მაგრამ მისი თხოვნა აუცილებლად უნდა შევასრულოთ". დიდო ტექსტი მაგილაზე და გავიდა. გაიანე აღიბეჭაშვილმა (პირველი ასპირანტი იყო ინსტიტუტისა) სტაცა წერილს ხელი და დაიწყო წუმად კითხვა. ეველანი წელის ეამშვიდებდით. ერთბაშად მოგვესმა გაიანეს სიცილი: "რა გატირებს"-ო უთხრა და დაიწყო კითხვა: "დარბაზში ისმის შეძახილები", "სწორია", "ტაშის გრიალი", "აკლოდისმენტები" და სხვა მსგავსი რეპლიკები. გახარებულმა წელიმ კი წამოიძახა: "ახლა კი ეიცო, როგორც უნდა წაიკითხო. ბ-ნი გიორგი, როგორც ყოველთვის, მართალი იყო". თუმცა, წარმოდგენა არ ქონდა როგორი გაფორმება ქონდა ტექსტს. არც ჩვენ ვიცოდით, როგორ აპირებდა ჩელი ტექსტის წაკითხვას.

მოსული კრიტიკოსებით გამოტყდილ ოთახში ჩვენი ერთგული თანამოაზრენიც საკმარისად იყვნენ და მონაწილეობაც მიიღეს დისკუსიაში ჩვენს მხარდასაჭერად, რაც იმ ხანად თავგანწირვას ნიშნავდა.

ბ-ნმა გიორგიმ მოხსენებაში, თავისი დამაჯერებელი ტონით, იმავე ციტატებით, რომლებსაც ისე უხედა ხმარობდნენ ოპონენტები თავიანთ კრიტიკულ სტატიებში და რომელნიც არაფერს იძლეოდა მათი დებულებების დასამტკიცებლად, აჩვენა სად იყო ისინი საჭირო და სად კი სწორედ უორმაღურად, სიმრავლისათვის გამოყენებული მათ მიერ. დისკუსიის მონაწილე თანამშრომლებმა ეახტანგ ბერიძემ, დეო რჩეულიშვილმა, ნოდარ ჯანბერიძემ, სიმონ კინწურაშვილმა, ინა გომელაურმა ნათლად დაანახეს "ეაი კრიტიკოსებს", რომ კარგად იცოდნენ, სად და როდის, რა ციტატები მოექვენათ, "ყურით მოთრეული". თუ ის, რაც აუცილებელი იყო მათ მიერ გააზრებული დებულებების დასამტკიცებლად.

ჩელიმ იცოდა, როდის უნდა გამოსულიყო. როდესაც გამოაცხადეს მისი გვარი, სწრაფად განდა მიკროფონთან და მაშინვე დაიწყო კითხვა – თაემჯდომარეს არ აცალა დაემთავრებინა სიტყვა, თუ ვის ტექსტს წაიკითხავდა იგი. ამას არც ჩვენ მოველოდით. ჩელიმ კითხვა რომ დაიწყო, სარკმლის რაფაზე (ადგილის სიეწროვის გამო) შემომჯდარი ოთარ ჯაფარიძე წამოიწია, მეგონა გადმოვარდებოდა მოულოდნელობისგან. ვერ წარმოედგინა ჩელისაგან მსგავსი გამკილაეი სიტყვების გაგონება და თვალებს აბრიალებდა. როდესაც ჩელიმ რეპლიკების კითხვა დაიწყო, ბ-ნი გიორგი გაევირეებით უსმენდა, ვერ გაეგო, საიდან იყო ეს შეძახილები აღებული. ოთახში მოკრძალებული სიცილი გაისმა, ბოლოს უკვე მოურიდებელიც. როდესაც ჩელიმ ხმამაღლა გამოახცადა ავტორის ტიტულები, ვის "შემოქმედებასაც" კითხულობდა, ისე გამოთქვა ყოველი სიტყვა, თითქოს დიდი ტეირთი მოიცდილაო.

რეაქცია სათანადო იყო . . . ეს იყო ბოლო გამოსვლა, "გამარჯვების მოლოდინით" მოსულეებმა მწარე დამარცხება განიცადეს.

1959 წელს ინსტიტუტში მოვიდა ოფიციალური წერილი, რომ გიორგი ნუბინაშვილს მიენიჭა "პონორეს კაუზა" ლაიფციგის კარლ მარქსის სახელობის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის დოქტორის ხარისხი და სურთ სა'სკიშო ეთიარებაში გადასცენ მას დიპლომი; ითხოვენ მისგან თანხმობას და მისთვის შესაძლებელი დღის დანიშნას ლაიფციგში ჩასასვლელად. თითქოს ეველაფერი გადაწყდა და მოგვარდა ადგილზე, საჭირო იყო მხოლოდ მოსკოვში ჩასვლა და ეი'სის გაფორმება.

ამ დროს მოსკოვში მივლინებით ნათელა, ზელი და მე ვიმყოფებოდით. დილით მივიღეთ დეკრეტი - "ბ-ნი გიორგი მოსკოვშია. სასტუმრო "მოსკოვში". სასწრაფოდ გაეშურეთ სასტუმროსაკენ. ადმინისტრატორმა გეითხრა ბ-ნი გიორგის ოთახის ნომერი და თან დასძინა, რომ იგი ადრე იყო გასული სასტუმროდან. საღამოს კელაე ეესტუმრეთ. დიდხანს მოგვიხდა ცლა, გვიანდებოდა, ეპირებდით წასვლას, როდესაც დავინახეთ ბ-ნი გიორგი სასტუმროში რომ შემოდისოდა. გეითხრა მშვიდად, მაგრამ ოდნავი აღელვება შეემჩნეოდა, რომ ვერ მოასწრეს ეი'სის გაფორმება და ხეალისათვის დაიბარეს. თან დაუმატა: "განაგრძეთ თქვენი მუშაობა და საღამოს შემომიარეთ. ვიზაც მზად რომ იყოს, ხეალ გამგ'საურება მაინც ვერ მოხერხდება". არადა, დანიშნული დღე ახლოდებოდა. პასუხი კი მეორე დღესაც იგივე მივიღეთ. ასე განაგრძეს კიდევ ორი დღე და იმ დღეს, როდესაც ბ-ნი გიორგი ლაიფციგში, მისთვის საზეიმოდ მოწყობილ აუდიტორიაში, მაგიდასთან უნდა მჯდარიყო და ესმინა საუბარი მის მეცნიერულ დამსახურებაზე და მილოცვები მიეღო, წელში მოხრილი, თავდახრილი ჩვენსკენ მომავალი რომ დავინახეთ, მიეხვდით, რა პასუხსაც გვეტეოდა - "უარი ეთქვას გამგ'საურებაზე". რატომ? რისთვის? ჩაუმწარეს სიხარული, რომელსაც ისე ელოდა - კელაე ენახა ქალაქი, რომელშიაც გაატარა 7 წელი ახალგაზრდობისა და კეაედა ნაცნობები, რომელთა ნახვას სიხარულით მოელოდა. რატომ აწეალეს და თავიდანვე არ უთხრეს სათქმელი?!

ეს იყო კოსმოპოლიტიზმის და დასაუფლეთისადმი ქედისმოხრის და ფორმალისმის წინააღმდეგ ბრძოლის იმ კამპანიის შედეგი, რომელიც, ფაქტობრივად, იდეოლოგიის განმტკიცებისათვის, სულ უფრო და უფრო პოლიტიკურ ელფერს იღებდა. რა უნდა გეუთქვა - ხმის ამოღება არ შეგეძლო არც ჩვენ და არც ბ-ნი გიორგის, ცრემლები გეახრნობდა. ჩუმად, უხმოდ დაეცილდით ერთმანეთს და ისღა შეეძელით გეუთქვა - დილით მოეალთ და მოგეხმარებითო. დღესაც, როდესაც ეიგონებ იმ დღეს, თვალწინ მიდგეს ბ-ნი გიორგის ნაღულიანი, დადლილი სახე.

ინსტიტუტის ეველაზე დიდი გასაჭირი იყო მანქანა ექსპედიციებისათვის. ახალი ავტობუსი არ გველირსა, ძველი ხშირად გამოდიოდა მწყობრიდან, სულ იმის შეკეთებაზე იყო დამყარებული ექსპედიციის დაწყება. ექსპედიციიდან დაბრუნებულები კი იმაზე ეწუწუნებდით, იქაც გაუუჭდა და შეკეთება მოგვიხდაო, ენიოდით, ექსპედიციაში ჩვენი გასაჭირიც გეუოფნისო. მართლაც, ხიუათები და გასაჭირი ბევრი შეგეხედრია, შიშიც ბევრჯერ გადაგეიტანია.

ჩვენს ჩივილს რომ ისმენდა, ეანო შაფაქისე სულ იმას ამბობდა - ერთხელ მე უნდა წაეეე და ადგილზე ენახო, რა ემართება მანქანას, ან სხეა რა გასაჭირი აქეთ ექსპედიციაშიო. ის დრო იყო, როდესაც ბ-ნი გიორგი სომხური არქიტექტურის ძეგლებს იკელეედა და ხშირად აწყობდა ექსპედიციებს. ბ-ნი ეანოს ძალიან უნდოდა ადგილზე სომხური ძეგლების ნახეა. როდესაც ბ-ნი გიორგიმ გამოაცხადა სომხეთში ექსპედიციის თარიღი, ჩვენ ეუთხარით ეანოს, შესულიყო ბ-ნი გიორგისთან და ეთხოეა ნებართეა, მასაც მიეღო მონაწილეობა. ეანოს ერიდებოდა, მაგრამ ჩვენ დაეარწმუნეთ, რომ ასე აჯობებდა. დაგეიჯერა. გახარებული მოვიდა და გეითხრა - "დიდი სიამოენებით", ასე მითხრაო. სურვილი კი აისრულა, მაგრამ ისეთ წეალებას გადაეეყარეთ, რასაც არ დაგეიჯერებდა, თეითონაც ჩვენთან რომ არ ეოფილიყო.

ნოემბერი იყო. დილით ძეგლზე რომ გაეედიო, კარგი ამინდი ნანდა. დაბრუნებისას უცებ სველი თოელი წამოვიდა. გზაში ერთი პატარა ღრმული თოელტყეაპით იყო გავსებული. ნახეერამდე რომ მიეედიო, მანქანა გაჩერდა, ეერაფრით დაძრეს

ადგილიდან. მთელი ღამე იწვალეს, საშველი არ იყო. ისეთ ადგილას ეიყავით, შემოხევეით თუ გაიფიქრა ეინძე. სხვა გზა არ იყო – მანქანაში უნდა გაგვეთია. აცოვდა. გათენებისას ძლიერ გვეშველა, გამოჩნდა მანქანა, დიდი წვალეებით ამოგვათრია და გსამდე მიგვიყვანა. გაყინულებს, მშიერებს, აღარაფრის თავი არ გვექონდა. ეანო კი სულ იმას გაიძახოდა – ეს განგებ მომიწყვესო. ერთი კი ის იყო, რომ დაიჯერა, რა სიმძნელებს ეხედებოდით ექსპედიციებში.

ხანში რომ შევიდა, ეანო შაუაქიძე აეადაც გახდა, სუსტად გრძნობდა თავს, ამიტომ გადაწყვიტა პენსიაზე გასვლა. გეაწუხებდა მისი ბედი. პატარა ხელფასი ექონდა და მისგან მიღებული პენსიით ყოელად წარმოუდგენელი იყო არსებობა. ჩვენი ხელფასებიდან, ყოელ თვე შეგროვებულ ფულს არაფრით მიიღებდა, ეერც ნვენ შეეპედავლით – სედმიწენით თაემოყვარე იყო; პატიოსნებასთან ერთად კი, ბაეშეიეთ გულუბრეილოც. მხოლოდ მისი მიაშიტობა მოგეცემდა საშუალებას ჩვენი ნანაფიქრი განგეცხორციელებინა. ბ-ნი ეანო მარტოხელა იყო, აეად რომ ხდებოდა, მიედიოდი სანახაეად და ეეხმარებოდი, თან ინსტიტუტის ამბებს ეუეებოდი. არც ნემი მისვლა გაუკვირებოდა და რაიმე დავალების შესრულება.

მართლაც, მიეელი მასთან, ნანთიდან კონეერტი ამოვიღე (ნვენი შეგროვილი ფულით) და გადაეეცი – პროუკაეშირებიდან მოიტანეს, თქვენ სახელზე იყო და წამოვიღეეეთქი. მთხოვა წამეეითხა. წაეუეითხე: "პროუკაეშირის წეერობის ხანგრძლივი და უწყეეტი სტაეისათეის, დაენიშნოს პენსია. ერთთეიანი ხელფასის რაოდენობით, პროუკაეშირებიდან, ყოელ თვე". "შეხედე ამას!", წამოიძახა ეანომ, "როგორ შეუცვლია პროუკაეშირებს ხალხის საეეთილდლეოდ მუშაობა?". გამოგეივიდა. დაგეიჯერა. მაშინ კონეერტიდან ოფიციალურ საბუღალტრო უწყისზე დამაგრებული ფული ამოვიღე. გადაეეცი და უწყისზე ხელიც მოეაწერიე . . .

მაგრამ ეს ამბაეი გაეგო ბ-ნი გიორგის და დამიბარა. ეეელანი შეეშინდით, არ გაგეჯაერდნოდა, რადგან არ ეიცოდით, შეეტეო თუ არა მას, როგორ ეცადეთ ბ-ნი ეანოს თანხმობის მიღება.

"გაეიგე თქვენი სრუნეის შესახებ, ბ-ნმა ეანომ სავსებით დაიმსახურა ეს თაეისი კოლეკტიეისაგან, მაგრამ მე რატომ გამომტოეეთ?" – მკითხა. მერე მომაეოლინა, როგორ დაეაჯერე ეანო. გაეცინა – "ამას ხომ უნდოდა მოფიქრება!" გამომიწოდა ფული, თან სიცილით მეუბნებოდა – "რახან უეეე წაგილიათ, ეს ამ თეისა იეოს და შემდეგი თეისაც დაამატეთ; თან უთხარით, პენსია გაუდიღებიათ"ო.

რა გასაკეირია, განა ბ-ნი გიორგი არ იყო, ე-ნი თამარ გოციირიძე (მნე და მოლარე ნვენი) მძიმედ აეად როდესაც გახდა და მორჩენის იმედიც აღარ იყო, რომ გეუხოვა – "სკოლის ასაკის ბიტი ეეაეს, მის მეტი შემოტანი არაეინ არის, დაეეხმაროთ, ხელფასი რომ შეეუნახოთ". ნვენც სიამოუნებით ეასრულებდით მის მოვალეობას, ხელფასი კი მიგვექონდა ე-ნი თამართან.

ასეეე ეეხმარებოდი ნვენ მბეჭდაეს, ე-ნი ნინო თოფურიძეს, რომელსაც ორი შვილი ეეავდა მარტოს საპატრონო. დაგეიტოებდა სასწრაფოდ დასაბეჭდს და თეისონ გარბოდა ბაეშეებთან საჭმლის მისატანად.

ნვენს ინსტიტუტში მუდლი და მტრობა არ იყო, გეეეარდა ერსამანუთი და ურთიერთს ყოელთეის მხარში ეედექით. არ ეიყავით პირადი ინტერესებით, სხეადასხეა ტიტულების მოპოვებით გატაცებულნი, რასაც ეაკუთებდით – ინსტიტუტის პრესტიჟისთეის ეეთლებოდა, მისი მაღალი დონით წარმოიუნაზე ეფიქრობდით. ეეელაფერს ერთად, შეთანხმებით ეწყეეტდით.

ინსტიტუტის შესწავლის ერთ-ერთ საინტერესო თემას წარმოადგენდა – "საქართველოსა და ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხთა ეულტურულ ურთიერთობათა" გამოელენა, რომლის დასამუშაეებლად შეიქმნა ორწლიანი ექსპედიცია (თითო თეით). თემის ხელმძღვანელად გამოიყო რენე, წეერებად ეახტანგ დოლიძე, ანელი ეოლსკაია და მე. ექსპედიციის მიზანს წარმოადგენდა საქართველოს უახლოესი მეზობლის, მთიანი დაღესტნის ეოფა-ცხოვრების გაცნობა, მთიანი საქართველოსა

და იქაური საცხოვრებელი სახლების მსგავსებაგანსხვავებების დადგენა, ლითონის მხატვრული დამუშავების და ტექნოლოგიური პროცესის გაცნობა.

მუშაობა დაიწყო დახადოების რაიონის შესწავლით, კერძოდ, მთელ დაღესტანში გათქმულ სოფ. ყუბანიდან. გადავიღეთ დიდი რაოდენობით ფოტოსურათები, რენემ უამრავი ნანახატი შეასრულა სამკაულების, ორნამენტული ნიმუშებისა; საღამოთი თავის ნანახატებიდან მეც მიხატა და დამახასიათებელ სამკაულებს, სხედასხვა დეტალებსა და ორნამენტებს. მართალია, ეს მხოლოდ წყეთის 'სღეშში', რაც რენემ შეასრულა დაღესტანში, მაგრამ ესღა შერჩა რენეს აღბოძრიდან, ესღა გადაურჩა 1991 წელს თბილისის წვენი ინსტიტუტის გადამზუგავ ხანძარს შემთხვევით და წემს დაღესტნის მასალებში ინახება.

რენემ და ეახტანგმა პირველ დღესვე რამდენიმე სახლი შეარჩიეს. ბოლოს შესერდნენ ერთსუ, თანხმობაც მიიღეს პატრონისაგან სახლის აზომვისა და დიასახლისის ვახტანგისათვის დასახმარებლად თავისი ეაეიც შეუთავაზებია. დაიწყო ეახტანგმა სახლის აზომვა თავისი ჩვეული წესით, აუწყარებლად, ყოველი დეტალის გაზომვით. ყოველ საღამოს აფრთხილებდა რენე ეახტანგს – რამდენიმე დღე გეაქვს დარწმუნდით; მას კი ინტერიერის აზომვაც არ აქონდა დაწეებული. ცენტრისაკენ კი გარკვეულ დღეებში მიდიოდა მანქანა, რომლითაც უნდა გადაესულიყო სხვა რაიონებში.

მე საქმარისი მასალა მქონდა შეგროვილი, ნიუთებიც აღწერილი (ფორმა, ქეების გაწეობა, სხედასხვა მასალის გამოყენება და სხვა). მაგრამ, როდესაც დაეუწე ხელოსნებს გამოკითხვა სეეადის შემადგენლობის, კაეშირის და სხვა ტექნიკური ამბების, ისეთ ზღაპრებს მიეეებოდნენ, რომ ლითონის ტექნოლოგიას ოდნავ მაინც გაცნობილი ბაეშიიც კი მიხედებოდა, როგორ ტეუოდნენ. ეიცოდი, ხელოსნები ამ მხრიუ უთქმელები რომ არიან, თან მქონდა წაღებული რეეული სხედასხვა შემადგენლობების ნანაწერებით. როცა ეუთახარი, რომ რაც თქვენ გგონიათ საიდულოება, ის უეე დიდი ხანია ცნობილია, როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის ქეეეების ოქრომჭედლებისათვისმეთქი, დარცხეენილებმა მომიგეს: "ნეენ 'შეცვლით იმიტომ, რომ თქვენ იწერდით; ეფიქრობდით, არაფერი იცით და ეერ გაიგებდით"-ო. სწორედ მეც იმიტომ ეიწერდითმეთქი, ეუკასუხე. როცა შეუთავაზე წემი რეეულიდან შემადგენლობების გადაწერა, უარი მითხრეს – წეენი საქციელის გამო ამის ღირსები არა ეართო.

იმ დღესვე ერთმა შერცხეენილმა ოსტატმა, სამუშაო რომ დამთავრდა და გათვო, რა გ'სით მიედიოდი, მთხოვა გ'სად მის სახლში შეგეეელო – უნდოდა თავისი ნამუშეერების წეენება. დავადექით თუ არა გ'ზას, წეენსკენ მორბენალმა ბიჭმა შეგვანერა და გაგვაგებინა, სასწრაფოდ იმ სახლში მიესულიყოთ, სადაც 'სომავდნენ. შორიდანეე შემოგვესმა ქალის ეეირილის ხმა, სახლს რომ მიეუახლოედით, ენახეთ – ოთახში განაგრძობდნენ ზომეას, ნელი და ბიჭი ეახტანგს ეხმარებოდნენ, დიასახლისი ეახტანგს უეეიროდა, რენე კი ანქარებდა, სამუშაო დაამთავრეთო. პატრონმა რომ ეერაფერს მიაღწია ეეირილით, ოთახში შესელა დააპირა მათ გამოსაერეულად. რენემ დაასწრო და კარებში ნაღვა; დიასახლისმა რენე კარებს რომ ეერ მოაცილა, სტაცა ხელი იქეე დაგდებულ ფიცარს, ეანგიანი ღურსმნებით და 'სურგში გამეტებით ურტეამდა; რენე არ ნებდებოდა და არც ტეიელს იმწნეედა, თან უეეიროდა დანარწენებს, სამუშაო ბოლომდე მიეეეანათ.

შინ რომ მიეედით და ეთხოვეთ რენეს, გეენახა მისი 'სურგი, ეერაფრით დაეითანხმეთ. მეორე დღეს იძულებულები ეიეაეთ მახანკალაში ნავსულიყოთ. არ მოეეშვით, სანამ 'სურგს გეანეენებდა და ჭრილობებს წესრიგში მოეეეანდით. მხოლოდ რენეს შეეძლო იმ არაადამიანური ტეივილების ატანა. შეხეეეებს რომ ეუეეთებდით, სულ იმაზე ეფიქრობდი – მოინდომებს კი რენე მომეეალ წელს დაღესტანში ექსპედიციის ნატარებას?!

მაგრამ გაისად, ის, რაც რენეს წინა წელს გადახდა, მას უეეე დაეიწეებული

ქონდა. მაისის თვიდან უკვე დაიწყო მზადება, რადგან ივლის-აგვისტოსათვის უკვე დაგეგმილი იყო - ექსპედიცია რომელ რაიონში და რამდენი დღე იმუშაებდა. ისიც კი ქონდა განსაზღვრული, დაღესტნიდან ფეხით ყოდორის გადასასვლელით კახეთში რომ გადავიდოდით, რაც შევასრულეთ კიდევ.

დაღესტნის მსგავსი ამბავი გადახდა რენეს ექსპედიციას ზემო სევანეთშიც. ემუშაობდით ეცერის თემის სოფ. ფხოტრერის წმ. მთავარანგელოზთა მიქელისა და გაბრიელის ეკლესიაში. ეკლესიის მთავარი ხატი დიდი ზომისაა, მთავარანგელოზთა კრების გამოსახულებით. მთავარანგელოზთა სამოსი ფრაგმენტებად იყო ქცეული და არეულ-დარეულად ხატზე ნამოკიდებული თითო ლურსმნით. რენემ მოთხრა: "ეს ფრაგმენტები მალე ნამოკვიდება და დაიკარგება"-ო და მთხოვა დამემაგრებინა. მართლაც, მაშინ ჯერ კიდევ შესაძლებელი იყო სამოსის სრული და თავდაპირველი სახე მისცემოდა.

მოელი დღის განმავლობაში თვალს გვაღვენებდნენ იქაურები, რას ვაკეთებდით ეკლესიაში. სანამ აღწერას ემუშაობდით, სრული სიმშვიდე სუფედა. მერე ნანათიდან იარაღი ამოვიღეთ და მიეუახლოვები ხატს, დაიწყო ფრაგმენტების ჩამოხსნა და გადაადგილება; როდესაც ეველას თავისი ადგილი მიუწინე და დამაგრებას ეპირებდი, ერთბაშად განიღნენ ქალები და ატეხეს ყვირილი: "რა უფლება გქონდათ ხატთან მიკარებისა", "ახლა ხატი ხომ დაკარგავს თავის ძაღას" და სხვა ამისთანები. რენე კარებში ნადგა და ეკლესიაში შესვლის საშუალებას არ აძლევდა მათ. იგივე განმეორდა, რაც დაღესტანში, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ რენეს ბეჭებზე ფიცარის არ ურტყამდნენ, მაგრამ თუ იქ არ გვესმოდა რა სიტყვებით გელანძღავდნენ, აქ ღვთის რისხვის გააშინებდნენ.

ხატზე მუშაობა რომ ვერაფრით შეგვანერებინეს და ვერც ეკლესიაში შემოაღწიეს, საშუალოდ მამაკაცები მოიყვანეს. მათ ვერაფერი თქვეს, რადგან ხატი უკეთესად გამოიყურებოდა და ქალების დაწენარება მოინდომეს. ამაზე უფრო მეტად ამოიღეს ხმა ქალებმა. ერთმა სოფლიდან ახალგაზრდა ეაცი ამოიყვანა. საქმეში რომ გაერკვა, იმანაც ქალების დაწენარება მოინდომა. მაშინ ახალი მიზეზი წამოაყენეს - "ხეალ დიდი წვიმა მოვა და წაგელეკავს"-ო. გაბრალებულმა ეაქმა შეუყვირა (მოგვიანებით გავიგეთ, რომ გამოძიებული ყოფილა): "თუ წვიმა მოვა, მე დამსაჯეთ, თუ არა - მე ვიცი, როგორ დაგსაჯოთ. მეცნიერები ნამოსულან წვენ სასიკეთოდ, თქვენ კი ასე უდიერად ეყვრობით". მაშინ ცოტა დაწენარდნენ. მეც დაეამთავრე სამუშაო, გამოვედი ეკლესიიდან და მშვიდად ეუთხარი - "ნემი კაკუნი თუ წვიმას მოიყვანს, მადლობის მეტი რა გეოქმით. გადამხმარია გარშემო სიცხისგან ბაღახი. სამთარში რას აპირებთ, რითი გინდათ შეინახოთ საქონელი"მეთქი.

მოელი დამე არ გეძინებია არც წვენ და არც მას, ეინც ასე თავგამოდებით გვიცავდა. ეველანი ცას შეეყურებდით, გვეშინოდა, შემთხვევით ოღნავადაც რომ მოეწვიმა?!

1952 წლის ერთთვიანი ექსპედიციისაგან ეველა წევნთაგანი საინტერესო შედეგებს ეელოდით. სამი წევრისაგან შემდგარი ექსპედიცია - თინა ეირსალაძე, რუდა მეუფისაშვილი და მე - უშუალოდ ეიყავით დაკავშირებული გელათის მონასტერთან. თინას შესწავლის მიზანს წარმოადგენდა მთავარი ტაძრის სრდილოეთი ეგეტერის ახლად გახსნილი ფრესკა, რუდას მთავარი ტაძრის არქიტექტურული ფორმების აღნაგობის თავისებურებების დადგენა, მე კი პირველად უნდა მენახა ნემი საღის-ერტაციო თემა - ხახულის ღმრთისმშობლის ხატი და აღმეწერა იგი. ხახულის კარული ინახებოდა მთავარი ტაძრის საღიაკენეში, რომელსაც რკინის კარები ქონდა ნამოხმული და დაღუქული იყო. მისი გაღება საგანგებო ნებართვის გარეშე შეუძლებელი იყო. როგორც იყო, მივიღე ნებართვა (ისიც მხოლოდ რამდენიმე დღით), თანაც უფროსები მახლდნენ თან, ეს იყო მთავარი. აქ მეორე სირთულეც იყო - თუ ტაძრის დარაჯი იქვე, მონასტრის ესოში ცხოვრობდა, სამაგიეროდ, საღიაკენეს გასაღების მცველი ცხოვრობდა რამდენიმე კილომეტრით დაცილებულ

სოფ. მაღაროში და სწორედ იმ დროს ერთი კვირით ქუთაისში იყო წასული. ამიტომ შეეცადა შემემოწმებინა ეკლესიის წრდილოეთი ბურჯის წარწერა, რომელიც გ. წერეთელს აქონდა გადმოწერილი ხახულისა და გელათის ღვთისმშობლისად, სადაც ხატი იხსენიება. შესაძარებლად გადმოწერილი წარწერა წამოღებული მქონდა. სამწუხაროდ, წარწერა კიდევ უფრო დაზიანებული დამხვდა. ამიტომ, დრო ცუდუბრალოდ რომ არ დამეკარგა, თინამ მომცა დაეალება, მემუშაეა ინტერვიუების მოხატულობაზე და, განსაკუთრებით, საკუთარხელის კონქის მოზაიკაზე, ისე, რომ ანგარიშის სახით წამეკითხა ინსტიტუტში.

წყნარად და მშვიდად ემუშაობდით მთელი კვირის განმავლობაში. დილით ადრე გამოგვეცხადა საღიაკენეს მცველი. სასვიმოდ, ეკლესიის მცველისა და ჩვენი დასწრებით, გააღო კარი, სათითაოდ შეგვიყვანა და აჩვენა ყველას, რომ ყველაფერი წესრიგშია – ხატი თაეისი კარულით შუშიან ბუდეში ჩაკეტილი, შუშები მთელი. ბოლოს მეც მეღირსა შესულა, სკამი დამიდგა, ჩარჩოს მტვერი მოსწმინდა, ბოლოში კედელთან მდგარ სკამზე ჩამოჯდა – თვალს მადევნებდა, რას ეაკეთებდი. ეწერდი ორი სანთლის შუქზე, რომელიც დამაგრებული იყო ორმხრივ კანდელებზე და ანათებდა მხოლოდ ხატს და ჩემს მუხლებზე დადებულ რეველს, გარშემო უკუნეთი სიბნელე იყო. საღამოს ხუთ საათამდე ვიმუშავეთ. მერე სიტყვის თქმაც არ მაქალა მცველმა, კარებისკენ გაემართა გასაღებად. წასვლისას მითხრა, ხეალაც ადრე მოვალ. ამ პირობებში ვიმუშავე ორი დღე (ვფიქრობ, ადვილი გასაგებია, თუ როგორ), ხოლო რა მდგომარეობაში ჩავედარი მესამე დღეს – კიდევ უფრო ძნელად გადმოსაცემია.

ნახევარი დღე არ იყო გასული, როდესაც მცველმა მთხოვა – პატარა საქმე მაქვს გასაკეთებელი, ჩაეალ მაღაროში და ერთ საათში ამოვალ. მეც დაეთანხმდი, რადგან მეგონა – დაეტოვებ ყველაფერს, ამოვა. გამიღებს კარებს და განვაგრძობ მუშაობას. როდესაც მომესმა კარების დახურვის ხმა, უკვე გვიანი იყო. სანამ მე მოვემზადე წასასვლელად, მან კარები გარედანაც ჩაკეტა და დამტოვა მარტო. რა მექნა, განვაგრძე მუშაობა. სანთლები გაილია და ჩაქრა. ადგომის მქმნილდა, რამეს არ დაეტაკებოდი – უამრავი ნივთი იყო გარშემო. სად ელაგა ჩემი მოტანილი სანთლები და ასანთი, არ ვიცოდა. არც ის ვიცოდი, რა ხდებოდა გარეთ.

მოხდა სრული გაუგებრობა. წასვლისას მცველს დარაჯი გაუფრთხილებია, წავალ და ერთ საათში ამოვალ, ის კი არ უთქვამს – ჩაკეტილი თუ დამტოვა. ჩვენებს საღიაკენეზე გარედან ბოქლომიც რომ შეუნიშნავთ, ის საბოლოოდ დაკეტილად მიუჩნევიათ. შინ რომ მივიდნენ, იფიქრეს, სადღაც ეზოში ეიყავი. რომ არ გამოენდინდი, შემოიარეს მთელი ეზო, იქაც ვერავითარ კედლს მიაგნეს. უკვე გვიანი იყო, მაგრამ დარაჯის გაღვიძება არ მოერიდათ და თხოვნით მივიდნენ. ჩემს მძებნაში დახმარებოდა. მან მონასტერს გარშემო შემოიყარა, ვერაფერი რომ ნახა. გადაწყვიტა მაღაროში ჩასვლა, ეგების მცველისგან გაეგო რამე. თინა და რუდა ისხდნენ ეზოში და გულის კანკალით ელოდებოდნენ, რა ამბავს მოიტანდა იგი. ეზოში მომავალი ორივე დარაჯი ერთად რომ შეუნიშნავთ, უკივლიათ და გაქცეულან მათ შესახედრად.

მე, უკვე იმედდაკარგული, შევეგუე იმას, რომ დამის გათევა საღიაკენეში მომიხდებოდა, როდესაც კარების გაღების ხმა გაეიგონე . . . მე თვითონ შეშინებული, პატიებას ეთხოვდი თინასა და რუდას, რომ ჩემს გამო ასეთი ნერვიულობა მოუხდათ. ჩვენ კი არა, დარაჯი შენ უნდა გიხდიდეს ბოდიშს, ასეთ დღეში რომ ჩაგაგდო, მპასუხობდნენ. შემდეგ სიცილით ყეებოდნენ, რა საშინელი აზრები მოსდიოდათ ჩემი დაღუპვის შესახებ და კიდევ უფრო საშინელ ვარიანტებს იგონებდნენ და ეიცინოდით.

ინსტიტუტში როცა ვბრუნდებოდით, ყველა ჩვენ გასაჭირს, შიშსა და ნერვიულობას უკვე იუმორით ყეებოდით. ყველაფერი გაევიწყლებოდა. მაგრამ ეერ დაევიწყეთ ის, რაც არ გეპაატია ბ-ნმა გიორგიმ არაეის – რენეს გარდაცეალება

რომ არ შეეატეობინეთ.

ბ-ნი გიორგი ორ კვირას სამთარშიც ისვენებდა, ასე იყო 1967 წელსაც. 15 თებერვალს გაემგზავრა ფასანაურში. სამი დღის წასული იყო, როდესაც რენე გარდაიცვალა, ამიტომ უფროსებმა გადაწყვიტეს, მისთვის არ შეეატეობინათ. როდესაც ჩამოვიდა ბ-ნი გიორგი, ყველას სათითოად გეიბარებდა და გეთხოვდა დაწერილებით მოგვეყვოდა ყველაფერი, რა როგორ მოხდა. უკვირდა – წასულის წინ ღასამშვიდობებლად რომ მოვიდა ინსტიტუტში, რენეს ელაპარაკა, არაფერი ეტყობოდაო. ნეენ ეუყეებოდით, რომ რენე მიიმეღ იყო აეად, სააეადმოფოში დაწოლაზე არ გეთანხმდებოდა, ეერაფერს გაეხდით, ხოლო როცა წავიყეანეთ, უაეე გვიანი იყო.

იმ საფეხულს სეანეთში რომ ჩაეედით, განცეიფრებულები დაერნით – ყეულგან, სადაც ნეენ ესაუზმობდით, ესადილობდით, მაღაზიების ეიტრინებზე გაზეთებიდან ამოტრილი რენეს ნეკროლოგები იყო გაკრული. გეისხრეს, მისი დაკრძალვის დღეს, მესტიაში ზარი შეასრულესო.

ასე იცხოვრა ნახეერი საუკუნე ინსტიტუტმა მშფოთეარე და წინააღმდეგობით საესე ცხოვრებით. გიორგი ნუბინაშვილი საქართეელოში ეროენული მეცნიერების სხვადასხვა დარგის ფეცემდებულ მეცნიერთა იმ კლეადას მიეკუთენება, რომლებსაც ბეერი დაბრკოლების გადალახეა უხდებოდათ, სანამ მათი ოპონენტები და ისინი, ესაც უნდა გადამწყეეტი სიტეეა ეთეეა, სწორად აღიეეამდნენ მათ მიერ შემოთაეა-ზებულ ახალ, მეცნიერულად გაასრებულ პროგრამებსა და დებულებებს.

სწორედ ამ დროს, 1991-1992 წლების მიჯნაზე მთელ საქართეელოსაც და ინსტიტუტსაც აბილისში მოულოდნელად დატრიალებული ტრაგედიები მოუშუშებულ ტრილობად დარწა. სწორედ ამის წინ, 1991 წლის 1 აპრილს ნეენს ინსტიტუტს დაარსებიდან 50 წელი შეუსრულდა. მოუთმენლად ეელოდით ბ-ნი ეახტანგ ბერიძის წიგნს (სწორედ ამ დროს იბეკდებოდა), რომელშიც მისათვის ნეეული სისრულითა და სითბოთი აჯამებდა ინსტიტუტის – ეროენული ეულტურის შემსწაეული ამ ერთერთი მნიშენელოეანი ცენტრის განვლილ მუშაობას, რომელსაც სათაეეში ეღვა 32 წელიწადი მისი დამაარსებელი მრავალმხრივი მეცნიერი – გიორგი ნუბინაშვილი.

ბეერად გეიან, 2000 წელს წავიდა ნეენგან, წენარად და მშეიდად, ბ-ნი ეახტანგი, რომელიც ბ-ნი გიორგის შემდეგ 15 წელი უძლებოდა ინსტიტუტს და გეამხნეეებდა. თითქოს ანეერძად დაგეიტოეა, დღემდე უსახლეკაროდ დარნენილებს, ამ წიგნის წინათქმაში მწუხარებით გამოთქმული სიტეეები: "... ინსტიტუტი უსახლეკაროდ დარწა. ზოგი რამ, აღბათ, აღდგება, მაგრამ ბეერი რამ სამუდამოდ და გამოუბრუნებლად არის დაღეუებული. ეს უმძიმესი დანაკლისია არა მარტო ნეენი ინსტიტუტისთვის, არამედ მთელი ქართული ეულტურისათვის.

ეს წიგნი თითქოს გამოთხოეება გამოვიდა ორმაცდაათიანი წლის ინსტიტუტთან. რა თქმა უნდა, დიდი დრო გაეა, სანამ ინსტიტუტი ფეხზე წამოღებება, სანამ მისი საქმიანობა ნორმალურ კალაპოტში ჩადგება. მე ტექსტში არაფერი შემიცვლია, იმიტომ რომ მეჯერა, ინსტიტუტი მაინც ცოცხალია; მის თანამშრომლებს, სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებს, შესწეეთ ძალა განაგრძონ გზა, რომელსაც ნახეერი საუკუნის წინათ დაადგნენ მისი დამაარსებლები. მეჯერა, რომ მონდომებას და სიეეარულს არ დააკლებს ინსტიტუტს ახალგაზრდობა. ეს ინსტიტუტის ეოეული წეერის წმინდა მოეალეობაა. ამ იმედით გაეეეენებთ წიგნს, რომელიც მომხდარი უბედერების შემდეგ მხოლოდ ისტორიად არ უნდა დარნეს, მან მოწოდების ძალა უნდა შეიძინოს".

დღეეანდელ შექმნილ ეითარებაში, როცა ყეულაფერი ნეენი გადასაწყეეტი გახდა, ნეენზე არის დამოკიდებული – შეეინარუნებთ თუ არა გიორგი ნუბინაშვილის სახელობის დამოუკიდებელ ინსტიტუტს, თუ ... ინსტიტუტის სხვადასხვა თაობამ და, განსაკუთრებით, ახალგაზრდობამ, ესაც ეეუთუნის ინსტიტუტის მომავალი,

სწორი გადაწყვეტილება მიიღო. მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ინსტიტუტი, სადაც უნდა იყოს, ეს განმგებლობასაც უნდა ეკუთვნოდეს, კელაეაც შემართებით და წარმატებით შეასრულებს თავის მოვალეობას, რაც ერთხელ უკვე დაამტკიცა. ჯერ კიდევ ბ-ნი გიორგის სიცოცხლეში (1963 წლის 21 მაისს) ინსტიტუტი გამოუყენებელი იყო მეცნიერებათა აკადემიის სისტემიდან და გადაცემული კულტურის სამინისტროს, ხოლო 2 წლისა და 7 თვის შემდეგ (1965 წლის 14 დეკემბერს) კელაე უკან დაბრუნებული. ამ ხნის განმავლობაშიც, ინსტიტუტს არ დაუპარგავს რწმენა, არ შეუწელებია თავისი მუშაობის ტემპი და მნიშვნელოვანი წარმატებებიც აქონდა.

ამ საუბრულს მეცნიერებათა აკადემიის საატესტაციო კომისიამ ერთხმად მაღალი შეფასება მისცა ინსტიტუტის ბოლო ათი წლის მუშაობას. ასე რომ ინსტიტუტი, თამამად და გადაუტარებლად ეამბობ, კელაეც ცოცხლობს, ცოცხლობს მიუხედავად ყველა გადატანილი გაჭირვებისა.

Resume

Rusudan Kenia

From the Past of the Institute of History of Georgian Art

The article characterizes life of the Institute in 1940-1990s, describes formation of the traditions, which determined its work and relations of its staff-members, tells about the episodes, which show G. Chubinashvili's style of work and his personal qualities, peculiarities of character of the leading members of the Institute.

ბატონი გიორგი – როგორც მახსოვს

წელს ბატონი გიორგი ჩუბინაშვილის დაბადებიდან 120 წელი სრულდება. გაზაფხულზე გადაწყდა, რომ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი სამეცნიერო სესიას მოუძღვნის მის დამაარსებელს, ჩვენს მასწავლებელს, და ამ სესიისთვის საკარადო მოხსენების თემის შესახებ ფიქრისას წარმოვიდგინე, რომ სულ უფრო ცოტა ადამიანი რჩება ამ ქვეყნად, ვისაც პირადი ურთიერთობა აქონდა მასთან, ვისაც გათავისუფლებული აქონდა მისი ხატი, არადა, უკვე იმ დროის გადასახედიდან, რაც ბატონი გიორგი აღარაა (1973 წლის დამდეგს მიიცვალა), თუნდაც მის სიცოცხლეშივე. ნათელი იყო არამარტო მისი როგორც მეცნიერის მნიშვნელოვანება, არამედ ცხადად გამოიკვეთა მისი პიროვნების უნიკლობაც. და დღეს ნათელია, რომ ვისაც ბატონ გიორგისთან პირადი ურთიერთობა აქონდა, უფრო მეტი, ვისაც წილად ხელა (არცთუ ბევრს), მისი მოწაფე ყოფილიყო – ჭეშმარიტად ბელნიერად უნდა ნათქვამი იყო.

მოკრძალებით მიიღო ეთქვა, რომ ასეთ ადამიანთა რიცხეს, ჩემს კოლეგებთან ერთად, მეც მიუძღუენები. და ვინაიდან დღეს, სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ადამიანურ ურთიერთობათა დიდი დეფიციტია, ვინაიდან მიჩაელებულია მარადიული იდეალები, ის ორიენტირები, რომლებიც საზოგადოებას უკეთესისკენ უკვლევინებს (ესეც სხვადასხვა მიზეზთა გამო), განვიზრახე ახალგაზრდა კოლეგებისათვის, საზოგადოებისათვის ცოტა რამ მომეოხრო ჩვენს მოძღვარზე, რომელიც მის მოწაფეებს დღემდე კოცხლად გვახსოვს.

უნდა გამოვტყდეთ, რომ უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულს (1957 წელია) საკმაოდ ბუნდოვანი წარმოდგენა მქონდა ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შესახებ. ჩემი ცხოვრების მომავალი გზის არჩევანს ეუმადლი ბატონ თათარ ჯაფარიძეს, მაშინ უნივერსიტეტის ახალგაზრდა ლექტორს (იგი ჩემ ბიძაშვილს ანტონ წულუკიძეს მეგობრობდა), რომელმაც იცოდა, რომ მე ხელოვნების ისტორია მაინტერესებდა (ესეც ხიამაღლა ნათქვამია იმ დროისთვის). მან ერთ მშვენიერ, როგორც შემდგომში დაერწმუნდი – ჩემთვის ბელნიერ დღეს მოთხრა: თუ შენ მართლა გინდა ხელოვნების ისტორიის დარგში იმუშაო, მე წავიყვან ინსტიტუტში, სადაც ნამდვილ პროფესიონალად ჩამოყალიბდებით; დაახლოებით ასე უღერდა მისი ნათქვამი. რამდენიმე დღის შემდეგ ჩვენ ერთად წავედით ინსტიტუტში, რომელიც მე მანამდე არც კი ვიცოდი, სად მდებარეობდა. საკუთარ თავზე მეტად უნივერსიტეტში სწავლის იმდროინდელ პროცესს უნდა უმადლოდეს ჩემი თაობის ბევრი წევრი ამგვარ და სხვა ლაქუნებს ჩვენს განათლებაში. ყველა შეიძლება არ დამეთანხმოს, მაგრამ ჩემი შთაბეჭდილება ასეთია. იყო გარკვეული გამონათქვამებიც და ამის შედეგია სწორედ ის, რომ მე ჩემი ახალგაზრდა ლექტორის წყალობით მოეხედი ამ ინსტიტუტში.

მაშინ ინსტიტუტი სახელმწიფო მუზეუმის შენობაში იყო განთავსებული; რამდენიმე ოთახი გვეჭირა. შესასვლელი ლ. კეცხოველის (დღევანდელი ლადო გუდიაშვილის) ქუჩის მხრიდან იყო. კეცხოველის 10 – გახლდათ ჩემი სამსახურის მისამართი მრავალი წლის განმავლობაში. მე შემოვიყვარდა შენობა – ჩვენი ოთახები, მუზეუმის ფოიე, ნახევრადბნელი ღერეფები; ფართო, ძველი კიბეები მოხერხებული საფეხურებით. კიბეებზე როცა ადიოდი, საკუთარი სხეულის სიმძიმეს თითქმის ვერც გრძნობდი (იქნებ ასაკის გამოც?). დღემდე თვალწინ მიდგას ის ეზო, ახალმოსულს

რომ დამხვდა. მერე გაეურკიე, რამდენი დაწესებულება იყო ამ შენობაში: საკუთრივ მუხეუმი, ხელნაწერთა ინსტიტუტი, არქეოლოგიები, გეოლოგები, ნუმიზმატები, ნეკნ ... რამდენი მეგობარი შევიძინეთ!

ნემის აზრით, ის წლები იყო ნემი ცხოვრების საუკეთესო ხანა; შემდეგში ეითომ გაეფართოვდით, მივიღეთ ცალკე შენობა ჯერ სანაპიროზე, მერე – თითქმის შოთა რუსთაველის პროსპექტზე. მაგრამ თითქოსდა ეს უკეთესისკენ სვლა საბოლოოდ ჩვენი ინსტიტუტის შენობის ხანძრისგან დაწყით დაშთაერდა გასული საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში, სამოქალაქო ომის დროს. საბედნიეროდ, არც ბატონი გიორგი, და არც ბეერი სხეა მისი მოწაფე და თანამოაზრე მოსწრებია ამ კატასტროფას, მაგრამ მის ერთგულ მოწაფეს და მის მომდევნოდ ინსტიტუტის დირექტორს ეახტანგ ბერიძეს კი ამ ამბაემაც მოუსწრაფა სიცოცხლე.

ოღონდ 1957 წლის შემოდგომაზე მე წარმოდგენაც ვერ მექნებოდა იმ კატაკლიზმების შესახებ, რაც მე და ნემს კოლეგებს თუ მეგობრებს შეიძლებოდა დაგეტყლომოდა თაეს. მიუყეებოდი გვერდით ოთარ ჯაფარიძეს, ეიყავი ბედნიერი და ეიყავი გამსჭვალული რაღაც კარგის მოლოდინით. ბატონმა ოთარმა ეახტანგ ბერიძესთან მიმოყანა, ინსტიტუტის დირექტორის მოადგილესთან, ყურადღება მივაქციე, რომ ბატონი ეახტანგი ცალკე კაბინეტში კი არ გვიღებდა, არამედ დიდ ოთახში სხეა თანამშრომლებთან ერთად იჯდა (მერე მიეხედი, რაში იყო საქმე). ბატონი ეახტანგი უყეე ნანახი მეყედა. ქუთაისიდან მახსოვდა მისი საჯარო გამოსვლები, დედას რომ დაეყავდი ხოლმე მოსასმენად სკოლის მოსწაფელე. პირირსპირ ნახეისას მომხიბლა მისმა იერმა, მანერებმა, საუბრის სტილმა. გამომკითხა – ეინ ეიყავი, რომელი ოჯახიდან (შემდგომში დავრწმუნდი, რომ ეს მისი საყვარელი თემა იყო უოეულთეის – ოჯახი, ადამიანის ფესვები, წარმომადელობა). ესთამოვნა ქეათო წულუკიძის დისწული რომ გამოედექი. დეიდანეში ქეათო წულუკიძე და ეახტანგის დედა – ქალბატონი ღიზა ციმბირში ერთად იმკიდნენ 37 წლის რეპრესიების შედეგებს და იქ დაწყებული კარგი ურთიერსობა ბოლომდე შემორნათ.

ეახტანგ ბერიძემ წარმადგინა ბატონ გიორგისთან. კაბინეტი აღმონნდა მომცრო, ეიწრო ოთახი, რომლის ერთადერთი ფანჯარა მუხეუმის ესოში გადიოდა. საწერი მაგიდა ფანჯარასთან იდგა; მაგიდის წინ – რამდენიმე სკამი, სტუმარსათეის განკუთენილი, აქ ინახებოდა უძვირფასესი კოლექცია – ქართული ხელოენების ძეგლთა ანაზომები და ნანახატები, სხეადასხეა დროს შესრულებული. ეს ოთახი თაეისი იერთ, აეიჯით, რამდენიმე სურათით ეედელზე, საოცარი სისადაეის შთაბეჭდილებას ტოეებდა.

იმ დღეს პირეულად ეიხილე ბატონი გიორგი. პირეულიეე შთაბეჭდილება ძალიან ძლიერი იყო. იგი არაეის კგავდა იმათგან, ეისაც მანამდე ეიცნობდი. მერე მიეხედი – იგი იყო ნამსხერეეი იმ სამყაროსი, რომელსაც გეგმაზომიერად ანადგურებდნენ ბოლშეეიკები 70 წლის განმადელობაში, თუმცა საბოლოოდ მაინც ეერ მადწიეს მიზანს. 72 წლის იყო მაშინ. მოკლე წერი, მშეენიერი “შეეელიურა”, სადა კოსტუმი (ასე იყო ყოეულთეის). მკაცრი იერის ინტელიგენტი, ძლიერი პიროენება იჯდა ნემს წინაშე ოთახში, რომელიც ასეეტის სამყოფელს უფრო მოგავთნებდა ადამიანს, ეიდრე ინსტიტუტის დირექტორის კაბინეტს.

კონერეტული დეტალები მაშინდელი ჩვენი საუბრისა გამქრქალდა ნემს მეხსიერებაში. მაგრამ გაუხუნარია პირეული შთაბეჭდილება მისი პიროენებისაგან: ძლიერი, მკაცრი, დისტანციური... ამასთანაეე თანდათან გამოიეეუთა მისი ადამიანური სითბო, სიკეთე. განსაკუთრებული იყო, როცა მისი თეალები ციმციმს იწყებდა. აციმციმებული თეალები და მკაცრი იერი, თითქოს შეუთაესებელი, მაგრამ რეალურად არსებული, ჩვენგან, მისი მოწაფეებისგან დანახული. თუმცა გაჯაერებულიც მინახავს...

თაეიდან ნამრიცხეს სტაეიორად, ასეთი იყო ინსტიტუტის წესი. ახადგაზრდებს წერთნიდნენ, აკვირდებოდნენ, ამზადებდნენ პროფესიისათეის და, ამასთან ერთად, გარკეული ადამიანური ურთიერთობებისათეის, რაც, რა თქმა უნდა, შორს იყო

კომუნისტური იდეოლოგიის ნორმებისაგან.

დაახლოებით ერთ დროს მიუღიოთ ინსტიტუტში ლეილა ხუსკივაძე, თამაზ სანიკიძე, ნუგზარ ანდლულაძე, თამაზ ჭელიძე, მეც. იქ დამხედნენ ცოტათი ჩვენზე უფროსები; თანდათან უფრო ახალგაზრდებიც შემოგვემატნენ. ერთად დაედოდიოთ ექსპედიციებში საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, მივლინებებში მოსკოვსა და ლენინგრადში...

1959 წელს მიმიღეს თანამშრომლად. ჯერ პრეპარატორი (ასე ერქვა ჩემს პირველ თანამდებობას, მისი ფუნქცია არც მაშინ ეიცოდი, არც მერე მიკითხავს), შემდეგ ლაბორანტი, ჩაებაჩაე ასპირანტურაში. გაეხდი უმცროსი მეცნიერი თანამშრომელი. დაახლოებით ასეთ გზას გადიოდა ინსტიტუტში მიღებული ყოველი ახალგაზრდა. შემდგომში სამსახური არ შემიცვლია. დღემდე ამ ინსტიტუტში ვარ, თითქმის ნახევარი საუკუნეა. მაგრამ ამ დროიდან მხოლოდ თექვსმეტიოდე წელი მქონდა ბატონ გიორგისთან ურთიერთობის ბედნიერება... თანდათან ვიცვლიდი თანამდებობებს. როცა ბატონმა ეახტანგმა სწავლული მდიენობა შემომთავაზა (რადგან ქაღალატი სარა ბარნაველი ზაქ. მაისურაძის გარდაცვალების შემდეგ გადადგა ამ თანამდებობიდან და მისი განყოფილება ჩაიბარა), ეს ჩემთვის შოკის მომგვრელ მოულოდნელობად იქცა. უნდა მემუშავნა ბატონი გიორგისა და ბატონი ეახტანგის გვერდით. მართალია, ბატონი გიორგი სამსახურში თანდათან უფრო იშვიათად მობრძანდებოდა ხოლმე, ინსტიტუტს ფაქტიურად ბერიძე მართავდა უკვე, მაგრამ ღირეპტორი კელავ ბატონი გიორგი იყო და ბატონი ეახტანგი ყველაფერს აკეთებდა იმისათვის, რათა არ ეგრძნობინებინა მასწავლებლისათვის მისი ტვირთის სიმძიმე თავად რომ აქონდა ნაკისრი. ჩემს მოვალეობას ისიც შეადგენდა, რომ კვირაში ორჯერ (მაინც!) მივსულიყავი საქაღალდეში ბატონ გიორგისთან სახლში და მომეწვრინებინა მისთვის ხელი ღოკუმენტებზე. როგორი ლამაზი, კალიგრაფიული ხელწერა აქონდა, ხელოვნების ქმნილების ტოლფასი. ბატონი გიორგისა და ბატონი ეახტანგის შეხედრა და ერთად მუშაობა (მოძღვარი, ოსტატი და შეგირდი), რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ იყო. ორივე უზარმაზარი ოდენობით ასხივებდა უკიდვანო კეთილშობილებას, მომავალ თაობებს რომ მაგალითად შეიძლება აქონდეს.

მოვიტან ორ მაგალითს. ერთი ზემოთ ნათქვამს უკავშირდება. ბატონი ეახტანგი ფაქტიურად ხელმძღვანელობდა ინსტიტუტს ბატონი გიორგის ცხოვრების ბოლო ხანებში. მაგრამ იგი (ბატონი ეახტანგი) ბატონი გიორგის ბოლო ამოსუნთქვამდე არ უკარგავდა რწმენას მასწავლებელს, რომ ისაა ხელმძღვანელი და ასე, ერთად ენერგიული, შედარებით ახალგაზრდა ბატონი ეახტანგი, თვითონ უკვე სახელოვანი მეცნიერი, სასოგადოების გამორჩეული წარმომადგენელი, და ბატონი გიორგი – მეტრი, ბოლომდე ნათელი გონების პატრონი, მაგრამ პიროვნება, რომელიც თანდათან კარგავდა ფიზიკურ ძალას – ერთად მართავდნენ სიყვარულით და ურთიერთგაგებით ჩვენს ინსტიტუტს.

მეორე მაგალითი, რომლის უშუალო მოწმე მეც ვარ. საბანკო ანგარიშებს ხელს აწერდნენ ან ღირეპტორი, ან მოადგილე. მაგრამ იმის შემდგომ, რაც ბატონი გიორგი ინსტიტუტში ვეღარ მობრძანდებოდა, მე მიუდიოდი ხოლმე ბატონ გიორგისთან და მიმქონდა მასთან ჩემი ხელმოსაწერად; ეტყობა ბატონ ეახტანგს არ უნდოდა ბატონ გიორგის ნათელ გონებას დაეფიქსირებინა – ხელის მოსაწერად აღარ მაწუხებენო (!). ერთ დღეს ბანკმა აღარ მიიღო ბატონი გიორგის ხელმოწერით ჩემი: ბოლო წლებში მოძალებული პარკინსონის დაავადების გამო ხელწერა შეცვლიდა. ბერიძემ უხმო ბუღალტერს, მათ ხელახლა შეავსეს ჩემი და გამატანეს ბატონ გიორგისთან. სადღა იყო ის სიხარული, რომლითაც მე ვერის დაღმართზე მიეპროდი მტკვარგალმა ბატონი გიორგის სახლისკენ მასთან შეხედრის მოლოდინში. როგორღაც ავუხსენი – ახალი ხელმოწერა გეჭირდება – მეტქი. მე მგონი მიხედა, რაშიც იყო საქმე და დუღისაგან კიდევ უფრო უარესად მოაწერა ხელი. ბანკმა არც ის ქეითარი მიიღო. მაშინ ბატონმა ეახტანგმა აკითხა ბუღალტერს – რა ვქნათო? ბუღალტერმა უპასუხა – ერთადერთი გზა არსებობს – ეს ჩემი უნდა დაიხეს და ახალს თქვენ მოაწეროთ

იგელო, ესეც მხოვედნ. ეს რამდენჯერმე განმეორდა. იურდიულად შესაძლოა ეს არ იყო გამართლებული, მაგრამ ადამიანთა ურთიერთობის თვალსაზრისით მისაბამი ნაგაღისიად მოიქცა.

მუხეუმში ბინადრობისას ჩვენს ინსტიტუტს დირექტორის კაბინეტის, ბიბლიოთეკის, კანცელარიისა და ფოტოთექნიკის გარდა, ორი დიდი სამუშაო ოთახი ჰქონდა. პირველ ოთახში დიდი ხაწური მაგიდა იდგა "პირით" დანარჩენი სიერცისაქენ. ამ მაგიდას ბაჭონი ეახრანგი უჯდა და იქ მიმჯდარს კონტაქტი ჰქონდა ყველა იმ ოთახში მსხდომთან. კონტაქტურობა, ადამიანებთან, კოლეგებთან ახლო, მუდმივი ურთიერთობა ბერძნის ერთი ძირითადი თვისებათაგანი იყო. ამ მხრივ, ჩემის აზრით, იგი ერთგვარად განსხვავდებოდა მასწავლებლისგან, რომელიც თითქოსდა გაურბოდა მჭიდრო კონტაქტებს (მე ესაუბრობ მხოლოდ ჩემს პირად შთაბეჭდილებებზე). მაგრამ უხილავი სიში მუდამ იყო გაბმული მასსა და მის თანამოაზრეებს შორის. რჩებოდა შთაბეჭდილება, რომ ბატონი ვიორგი თითქოსდა განცალკევებული იყო თავის ასკეტურ კაბინეტში, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. მასთან ყოველთვის მოდიოდნენ პოლიტიკური დარვის გამონეწილი მეცნიერები, მწერლები, მხატვრები. მასთან შედიოდნენ ხოლმე სათათბიროდ მისი მოწაფეები (ჩვენი მასწავლებლები); ის გუბიშობდა ხოლმე ჩვენს - ახალგაზრდებს და გვესაუბრობდა ჩვენი საქმიანობის შესახებ ეს საუბარი ყოველთვის იყო ძალიან დელიკატური, ვინაიდან ბატონი ვიორგი, აღმათ, გრძნობდა, რომ თითოეული ჩვენთაგანისათვის მასთან პირისპირ დაშტენა და მალად მტკიცებზე (ანუ მეცნიერებაზე) საუბარი ემოციური თვალსაზრისით საკმაოდ დაძაბული იქნებოდა.

ინსტიტუტის რეჟიმი ზოგადად ასეთი იყო: ახალგაზრდები უნდა მოესულიყავით დილის ათ ხათზე. უფროსები მოდიოდნენ ორი საათისათვის. მანამდე ჩვენ ვმუცადიწოდით. უფროსების მოსვლის შემდეგ გარკვეულ დღეებში ახალგაზრდებისთვის ეწყობოდა სპორტობა გეიტარდებოდა მეცადინეობა მხატვრული ნაწარმოების ანდოზში (ამ ხაქმეს წლების განმავლობაში გაიანე ალიბეგაშვილი ასრულებდა). ამ დამკრწქელს როგორ გეკითხავდა პირდაპირ ფურცლიდან რენე შმურდინგი ახალგაზრდულ უცხოურ წიგნს (მან თითქმის თანაბრად კარგად იცოდა ფრანგული, გერმანული და ინგლისური ენები). მახსოვს ექსპედიციები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში უფროსებისა ერთად: მახსოვს კრებები ინსტიტუტში, სამეცნიერო მოხმეწებება ჩვეულებრივ მხატვრული გამოფენებისა თუ კონკურსის შედეგის განხილვა. ახალგაზრდები ვუხმენდით უფროსებს და თითქოს მისტიკურ საიდუმლოებებს ვუზარტებოდით. ჩვეულების ჩემი თაობისათვის ინსტიტუტში მოხვედრა ღატარაში მტკიცური ბილგობის ამოღებას მოტავდა ინსტიტუტი არ იყო ჩვენითვის სამსახური, ეს იყო უპირველეს ყოვლისა ურთიერთობა ზნემაღალ, გამოჩენულ პიროვნებებთან რომლებიც მეცნიერებასთან ერთად ზნეობრივ ეკვეთილებსაც ვაძლევდნენ ბატონი ვიორგისადრთინდელი ინსტიტუტი ჩემი ახლობელი ადამიანის მოხმრებელი თქმით. იყო რა ზიბო, რომელში ვოფნას შეიძლება შეჩატროს ექვლა მეცნიერება ვინც ეს კომუნიკური რეჟიმის ინსტიტუტებში მუშაობას მოხმრებდა რა თქმს უნდა ამ აღომტების შემტმწელი ამ ხულოვრების შემოტტანო თითქმის XIX ხაჯერებში რომ ეკლავდოდა თაყად ბატონი ვიორგი მომჩინებოდა მაყრამ მისი ნაქიერება ხევა თქმებებისა ერთად იმ. მეც გამომწვადენდა რომ მისი მოწაფეებს მის მებრვე შემწველნი ეთხოვრეს ერთად 1941 წლის ინსტიტუტი დაარსა ჩროვლ მეტადეც მოდრენ იმ კომუნიკურის რომლის დამკვიდრებას ედილოდო და მაყრამ კლავ ბატონში ვიორგიმ ამს უპირველეს ყოვლისა ინტელუკერტურა, კოვლ მომწველური ურთიერთობები ტტოდა რა იმვე ჩემს ახლოსელს დავესხეხტისი კამოტქმის - მე ამბს უკლამანერ ურთიერთობისა მომზაჩეს ეწწრადეკდა ადამიანური ურთიერთობები რა მეცნიერებას მე ტტონდა ბატონი ვიორგისადრის ერთ მოდლასჩ წარმოადგენდა რენე შმურდინგი - მისი ზნეუდნერი სამხატვრო ეკვეთილისა მხმწველელის ხევათვდით რომ ურთ თქმა მტკიცად - მანაქსურისტიკის მოწყობისაზე რა კითხული

ხელოვნების ისტორიას რომ ქმნიდა მოძღვართან და სხვა თანამოაზრეებთან ერთად, თინათინ ეირსალაძე – ჩემი დაუფიწყარი მასწავლებელი, რომლის არცთუ მრავლად დარჩენილი ნაშრომები ობოლი მარგალიტებივით ბრწყინავს მათთვის, ვისაც ქართული სახვითი ხელოვნება, ქართული შუა საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობა იზიდავს. ლეონ რწყულიშვილი, სარა ბარჩაველი, ზაქარია მაისურაძე, ეახტანგ ცინცაძე, რუსუდან მეფისაშვილი, შემდგომში ინსტიტუტში მოსული სხვა თანამშრომლებიც – ყველას აქვს გარკვეული წელიწადი ჩემი და ჩემი თაობის პროფესიონალებად ჩამოყალიბებაში. ახლა ფაქტიურად ჩემი თაობაა ინსტიტუტში უხესი, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა...

ამგვარი ცხოვრების წესი, რაც ჩემს თაობას ინსტიტუტში დახედა, მოუქრებული და გაასრულებელი იყო. ჩვენ ინსტიტუტში კი არ ვმუშაობდით, ეცხოვრობდით (!) ერთად, ერთ ოჯახში – უფროსები და უმცროსები, გარკვეული წესისა და რიგის მიხედვით; ჩვენი სიხარულებით, წარმატებებით, ჩვენი პრობლემებით, ბრძენი მოძღვრის კალთაგადაფარებულნი. ჩვენი უფროსები ოჯახებით მეგობრობდნენ, ჩვენც ასევე დაემგობრდით ერთმანეთთან და ჩვენს უფროსებთან. ბელინსკის ქუჩაზე, მაღლა, ერთ მეუღრო სახლში ცხოვრობდა ქალბატონი თინა ეირსალაძე, რომელთანაც სამუშაოდ მე, ისევე როგორც სხვები, საღამოობით მის სახლში მივდიოდით. მისი ოჯახი ჩემთვის ახლობელი გახდა. მის გამო დაეუახლოვდი ქალბატონ ლოლბატას, ბატონ სოლიკოს (ქალბატონი თინას დაძმას), მანანა ხიდაშელს – მის დისწულს, ქალბატონი თინას შეილიშვილი თინიკო ხოშტარია, წლისაც არ იყო, როცა ქალბატონი თინა “ჩემს ნაცოდელილარს” კითხულობდა, მე ხელში მყავდა აუქანილი და ვართობდი. ახლა თინიკო ჩვენი კოლეგაა, ჩვენს ინსტიტუტში მუშაობს. ქალბატონი თინა დიდი ხანია აღარ არის ამქვეყნად, მაგრამ მის უბანში გავლა დღესაც მიჭირს.

ინსტიტუტის თვისება იყო გარკვეული ტრადიციებით ცხოვრება. არსებობდა გამორჩეული “საკრალური” დღეები, უპირველესი ამათგან იყო 1 აპრილი, ინსტიტუტის დაარსების დღე. ამ დღეს აუცილებლად ეიკრიბებოდით ინსტიტუტში. მიხეილ მამულაშვილი, ბატონი გიორგის მეგობარი და პატივისმომგები, ულამაზესი ყვავილების კალათას უგზავნიდა მცხეთიდან. ამ კალათაში იდებოდა იმდენი ლამაზი ვაშლი, რამდენსაც ინსტიტუტი სრულდებოდა იმ წელს. ეულოცავდით ამ დღეს ერთმანეთს. მოდიოდნენ ინსტიტუტის მეგობრები და ისინიც გვილოცავდნენ. თაყიდან ბევრი იყვნენ, შემდეგ ბევრი გამოგეაკლდა მათ შორის – გიორგი ლომთათიძე, პარმენ ზაქარია, ნინო ლოლბერიძე, ნუციკო (ნინა) უგრელიძე, სხვებიც...

საღამოს კი ინსტიტუტის ყველა თანამშრომელი (მეგობრებიც) უკლებლივ (!) მიწვეული ვიყავით ბატონი გიორგის ბინაში ს. ორჯონიკიძის ქუჩაზე; საბედნიეროდ, დღეს ამ ქუჩას ბატონი გიორგის სახელი აქვია. ვინ იცის, რას ფიქრობდა იგი, როცა ამ ქუჩით მიდიოდა ინსტიტუტში ან ბრუნდებოდა უკან; ან თუნდაც მის ლამაზს, ძველებურ სახლზე მიერულ აბრას რომ ხედავდა ქუჩის სახელით? მაგრამ მე ისიც არ ვიცი, დღეს ამ ქუჩაზე გაშლულმა ყველამ თუ იცის, რა პიროვნების სახელს ატარებს იგი? ამ დღისთვის დიდი ხანი ვემზადებოდით. მთავარი იყო სანუქრის მოფიქრება ბატონი გიორგისთვის. ამ სამზადისის სულის წამდგმელი რენე შმერლინგი იყო. სანუქრის ერთი სახეობა იყო გამოქვეყნებული სტატია, წაკითხული მოხსენება, რომელიც საამკინძაო საამქროში სპეციალურად შერჩეულ ლამაზ, დანიშნულ უდაში ისმებოდა. ასევე “ძვირფასი” ძღვენი იყო ფოტო, რომელიც მიერთმეოდა ხოლმე ბატონ გიორგის. სანუქრის “ფასი” განისაზღვრებოდა არა მარტო პროფესიული ოსტატობით (ფოტოგრაფის), არამედ იმითაც, თუ როგორი იყო თვით ძეგლი, ფოტოზე დაფიქსირებული მისი დეტალი, რამდენად ცნობილი იყო ეს ძეგლი (მისი “უცხოობა” განსაკუთრებით ფასობდა), რამდენად ადვილი იყო ამ ძეგლთან მისვლა (გზის სირთულე ფოტოს ქულებს უმატებდა) და სხვ. ყველა სანუქარი გამორჩეული უნდა ყოფილიყო მნიშვნელოვანებით, შესაძლოა

გონებაშია ხილვითაც (ჩვენს ინსტიტუტში იუმორი ყოველთვის დიდად ფასობდა),
კაეშირით ჩვენს პროფესიულ საქმიანობასთან...

სუფრა ყოველთვის გეხედებოდა უხვი, ღამაში. მისი შემქმნელი იყო ბატონი
გიორგის ასული, ქალბატონი რუსუდანი, მშვენიერი ქალბატონი, და პატარაობიდანვე
მისი დამხმარე მისივე ქალიშვილი - ლალი რჩეულიშვილი, რომელიც ახლა უკვე
თავად გახლავთ ბებია. ჩვენ ყველანი ეგრძნობდით, რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო
ბატონი გიორგისთვის ეს დღე. თვითონ, მისი მეუღლე ნინო, ქალბატონი რუსუდანი
და მისი მეუღლე ბატონი ლეო რჩეულიშვილი (ისინი ბოლომდე ბატონ გიორგისთან
ცხოვრობდნენ, რადგან ქალბატონმა რუსუდანმა იტვირთა მშობლებზე ზრუნვა),
მათი ეაუები გოგი და ნოდარი.

ბატონი ნიკო - ბატონი გიორგის ვაჟი, - ყოველთვის გვიღებდა სურათებს, რომ-
ლებსაც შემდგომში ეაბეჭდინებდით და ეინახავდით. თუ არ ეცდებო, ეახტანგ ბერიძის
არქივში ინახება ამ ფოტოების ალბომები, წლების მიხედვით დალაგებული; სხვა
ღირსებებთან ერთად, ბატონ ეახტანგს უდიდესი პუნქტუალობაც ახასიათებდა და
ცდილობდა შეენახა მცირედი რაიმეც კი, რაც ინსტიტუტთან იყო დაკავშირებული.

ღვინოს არ სეამდა ბატონი გიორგი, არც ბატონი ეახტანგი სეამდა, მაგრამ
ბატონი გიორგის სუფრებზე ბატონი ეახტანგი იყო უცვლელი თამადა, ბოლოს
რამდენჯერმე გიორგი მასხარაშვილი ნაენაცელა მას და არცთუ ურიგოდ. ყოველ
შემთხვევაში, მახსოვს ბატონი ეახტანგის კომპლიმენტები გიორგის თამალობის
მიმართ გამოთქმული. ჩვენი მამაკაცები - ძირითადად ჩვენი თაობა - მღეროდნენ
შესანიშნავად.

თემურ საყვარელიძე, ნუგზარ ანდლულაძე, ნუკრი აღმაშვილი, თამაშ სანი-
კიძე, იუზა ხუსკიეაძე, სხვანიც შეხმატკბილებულნი იყენენ ერთმანეთთან. მათთან
ერთად მღეროდა ხოლმე რეზო ბერიძე, ბატონი ეახტანგის ვაჟი, მშვენიერი ხმისა
და მუსიკალური სმენის პატრონი. ბატონი გიორგი დიდი სიამოვნებით ისმენდა
ხოლმე 1 აპრილის საღამოებზე მათ ქართულ სუფრულ სიმღერებს. სიმღერასთან
დაკავშირებით ერთი კურიოზიც მახსენდება. ერთხელ დილით ადრე მოსულს სამ-
სახურში, პირველი ოთახიდან სიმღერის ხმა მომესმა. როცა შევედი, დავინახე,
რომ ჩვენი "ბიჭები" ნოტებით ხელში არჩევენ ძველ ქართულ ხალხურ სიმღერას,
რომლისთვისაც ნუკრის მიუკელეუია. სამსახურშიც ადრე მოსულან იმიტომ, რომ
გაეარჯიშებულებიყვნენ. თუ არ ეცდები, იმ სიმღერის "პრეზენტაცია" (მაშინ ასეთ
სიტყვებს იშვიათად თუ ხმარობდნენ), სწორედ 1 აპრილს მოხდა ბატონი გიორგის
სახლში. იყო ბევრი მხიარულება, ხუმრობა, ცეკვა, საინტერესო ამბების მოთხრობა.
საგულისხმოა, რომ ჩვენ, მაშინ სრულიად ახალგაზრდები. ეცდილობდით სა-
განგებოდ წაცმული ეყოფილიყავით და ბატონი გიორგიც არ იშურებდა ჩვენთვის
კომპლიმენტებს. და როცა წასელის დრო დგებოდა, მასპინძლები, განსაკუთრებით
ბატონი გიორგი, გულწრფელად გეთხოვდნენ, არ წაესულიყავით, დაერწინილიყა-
ვით. ჩვენთვის ხომ ძვირფასი იყო ეს საღამოები, მაგრამ მე მგონია, რომ ბატონი
გიორგისთვისაც ისინი განსაკუთრებული იყო. იგი მაინც სხვა ცხოვრებით ცხოუ-
რობდა, მაღალი იდეალების სამყაროში, უნდოდა თუ არა, დისტანცია ყოველთვის
არსებობდა მასსა და სხვებს შორის (მაგრამ ეს დისტანცია მისი სურვილით კი
არა, მისი მნიშვნელოვანებით იყო განპირობებული) და ეს ერთი დღე წელიწადში
ორივე მხარეს შესაძლებლობას გეაძლევდა წაგეშალა ეს ზღვარი და ერთ მთლი-
ანად ექცეულიყავით. ამიტომ ვიყავით ყველანი ასე ბედნიერნი იმ საღამოს. სამუ-
დამოდ მაქვს აღბეჭდილი მეხსიერებაში ბატონი გიორგის სახლის იერი - სადარ-
ბაზო ფართო კიბეებითა და ღამაში, ძველებური მოაჯირით, უამრავი ოთახი -
დიდი, მაღალტერიანი, მაღალი ფანჯრებიდან უხედა ნაღერილი შუქით და ეზოსკენ
უზარმაზარი გადახურული აიენითა და ფლიგელით. ამ დიდ, თავისუფალ სივრცეს
საოცარი ასკეტიზმის იერი დაქრავდა. ავეჯი იყო მინიმალური რაოდენობით, ისეთი,
რომ არ მიაქცევდი ყურადღებას. სახლი საესე იყო წიგნებით, კედლებს ამკობდა
სურათები, ბევრი - მიძლენილი მეგობრებისაგან, ფოტოები და ყოველივე ამაში იყო

ნადერილი სულიერება, სულის არისტოკრატიზმი, თითქოს გასული საუკუნიდან გადმოყოლილი.

მეორე დღეს კი იწყებოდა ისევ ჩვეულებრივი, მაგრამ განუმეორებლად მიმ-
შიდებული ყოველდღიური ცხოვრება.

როდესაც ბატონ გიორგის ფიზიკური სისუსტე მოერია, დაიბადა აზრი, რომ
1 აპრილს აღარ შეგვეწუხებინა ჩუბინაშვილების ოჯახი. ეს რომ გაუგია ბატონ
გიორგის, უთქვამს – სანამ მე ცოცხალი ვარ, ეს დღე არ მოიშლებათ. მართლაც
ასე მოხდა.

გაქონდა კიდევ ერთი გამორჩეული დღე – 21 ნოემბერი, ბატონი გიორგის
დაბადების დღე. 2 საათისთვის ვიკრიბებოდით ხოლმე ყველანი პირველ ოთახში,
იქ სადაც მუშაობდა ბატონი ვახტანგი ჩვენს უფროს კოლეგებთან ერთად. ისევე
როგორც 1 აპრილს, მოსალოცად მოდიოდნენ არა მარტო ჩვენი თანამშრომლები,
არამედ მუშეუმელები, ინსტიტუტის სხვა მეგობრები, ისინიც, ეინც აღრე მუშაობდა
ჩვენიან (სამწუხაროდ, ყველას ვერ ნამოეთელი). სული და გული ამ შეხვედრებისა
მუდამ იყო ბატონი ვახტანგი. მას მოქონდა ალბომები თავისი ბრწყინვალე კარი-
კატურებით (მრავალ სხვა ნიჭთან ერთად იგი მშვენიერი კარიკატურისტიც იყო). ამ
კარიკატურებს სლაიდოსკოპით ვუჩვენებდით. ასევე ბრწყინვალე, ენამოსწრებული
იყო მისი კომენტარები ამ ნახატებისათვის, ბატონ ვახტანგს მოქონდა აგრეთვე
ძველი ლოკუმენტები, ამონატრები გასუთებიდან, რომლების გაცნობა წარმოუდგენელ
სიამოვნებას გვგვრიდა.

მახსენდება ბატონი გიორგის ერთი ბრძანება, ომისდროინდელი ინსტიტუტის
ცხოვრებიდან – ქალბატონ თინა ვირსალაძეს გამოეცხადა საყვედური ინსტიტუტში
10 წუთით დაგვიანებისათვის (!). ატყდა ხარხარი. ვიცინოდით ყველა – ბატონი
გიორგიც, ქალბატონი თინაც, ჩვენც, ეინაიდან სამსახურის ასუთი მკაცრი რეჟიმი
ჩვენითვის, ახალგაზრდებისათვის შორეული, უკვე ლეგენდად ქცეული წარსული
იყო. თანაც, ყველამ ვიცოდით, რომ ქალბატონი თინა “ღამურა” იყო. იგი სახლში
გათყენებამდე მუშაობდა და დილით მიძინებულს, რა თქმა უნდა, უჭირდა სამსახ-
ურში დროულად მოსვლა, რბილად რომ ვთქვათ, ეს პრობლემა ბოლომდე ქონდა.
გარდა ამისა, ინსტიტუტში თავისებურად უყურებდნენ თანამშრომელთა სამსახურში
დროსე გამოცხადების საკითხს, ეს ბერიძის კომპეტენცია იყო, ბატონი გიორგი ამ
საქმეებში არ ერეოდა.

ჩვენს ახალგაზრდობაში განსაკუთრებით პრობლემატური იყო ორშაბათი
დილა. ამ დღეს დილის 10 საათზე კინოთეატრ “რუსთაველში” ახალი უცხოური
ფილმის ჩვენებას აწყობდნენ ხოლმე. ამიტომ ინსტიტუტის მთელი ახალგაზრდობა
(უმნიშვნელო გამოჩაქლისის გარდა) ორშაბათს დილით 10 საათზე იქ ეყავით. და
როგორი გაოცებული დაერწით, როცა პირველად, სინათლის ნაქრობისას გასასე-
ლელის მხრიდან შემოსული ვახტანგ ბერიძე დაეინახეთ, რომელიც იქვე კარებთან
დაჯდა და კინოს დამთავრებისას ისე წაეიდა, რომ მიგეასწრო ინსტიტუტში. საერ-
თოდ, საოცრად სქარი სიარული იცოდა. ჩვენთვის არაფერი უთქვამს, არც ფილმი
უხსენებია, მაგრამ მეორე დღეს დაგვიწყო ფილმზე საუბარი – ხომ შეგეძლო
ორშაბათს საღამოს გეენახა ფილმი?

ასეთი კინომსუღეულობები საკმაოდ მახსოვს. მაგრამ მიუხედავად გარეგნული,
ფორმალური თითქოსდა “მოშვებისა”, საქმის ერთგულება, მოუშლელი პრინცი-
პები, დაედეების დროზე და ხარისხიანად შესრულება აუცილებელი იყო. და თუ
ყოველივე ამას შეასრულებდი, რატომ არ შეიძლებოდა ორშაბათს დილას დაგეგვი-
ანებინა სამსახურში, კარგი უცხოური ფილმი გენახა (სხვა გართობა მაშინ ხომ
ნაკლებად იყო) და, რაც მთავარია, ამას ყოველივეს ხომ “აკრძალული ხილის”
გემო ქონდა, ჩვენიან ერთად ხომ ბატონი ვახტანგიც იყო, ისიც არღევედა წესს
(ეს განსაკუთრებით გვხიბლავდა); იგი ჩვენ ვითომ ვერ გეამჩნევდა და ვერც ჩვენ
ვხედავდით თითქოს, მაგრამ ასევე მოუთმენლად ველოდით სამშაბათ დილას, ეი-
ნაიდან ბატონ ვახტანგთან ერთად გეინდოდა გაგვერნია ნანახი ფილმი.

რა თქმა უნდა, ბატონ გიორგისთან მსგავსი შეხვედრები არ გექნოდა. უბრალოდ, ეიცოდით, რომ მას ძალიან უყვოდა კითხვა. უყვარდა მუსიკა, უყვარდა ეოლონი-ზე. მეუღლე - ფორტეპიანოზე ისიც ეიცო, რომ სიამოვნებით დადიოდნენ თურმე ცოლ-ქმარი კლასიკური მუსიკის კონცერტებზე, განსაკუთრებით როცა გამოჩენილი გასტროლორები ჩამოდიოდნენ. მაგრამ ჩვენ დიდად ეაფასებდით იმ დღეებს, როცა გვეღირებოდა ბედნიერება ბატონ გიორგისთან ერთად ერთდღიან ექსპედიციებში გამგზავრებისა. ინსტიტუტს აჟაუდა ერთი ძველი, პატარა, ტაბით მოხიარული ავტობუსი. ეეირაში ერთხელ, ხუთშაბათს დილით ავტობუსი იდგა მუხეუმის კარებთან და აქვე იყო მძღოლი დათიკოც (ომგამოვლილი უბრალო კაცი, ბატონი გიორგისა და ინსტიტუტის უერთგულესი და მოყვარული პიროვნება. დათიკო არ აცდენდა არც ერთ სამეცნიერო მოხსენებას ინსტიტუტში. გულისყურით უსმენდა გამომსვლელებს, სიტყვა "ხალტურა". ანუ მანქანის მეშვეობით დამატებითი სახსარის შეენა-მისთვის არ არსებობდა). ბატონი გიორგის ადგილი მანქანაში უცვლელი იყო, იგი ჯდებოდა მარცხენა რიგში, პირველ სკამზე, თან აქონდა თავისი უცვლელი ფოტოაპარატი (რა თქმა უნდა, ბლოკნოტიც, ფანქარი თუ კალმისტარი) და აბგა ასკეტის საუზმით. ჩვენ გაფაციცებით უსმენდით უფროსების საუბარს მასთან, ემახსოვრებდით ძეგლის ამა თუ იმ მხარის მისეულ შეფასებას. დისტანცია ბატონ გიორგისა და ჩვენს შორის ძეგლზე გასვლისას მცირდებოდა; ეს არ იყო ინსტიტუტის "რეჟიმი", მაგრამ არც 1 აპრილის "თაუდაუწყება" იყო. ხიბლი ამ გასვლებისა ხუფთა პაერზე, ძეგლების სანახად, სამუდამოდ შემორჩა ჩემს და ჩემი მეგობრების მეხსიერებას.

ერთი საინტერესო შტრიხი ბატონი გიორგის დასახასიათებლად. როდესაც ინსტიტუტის ახალგაზრდა თანამშრომლები კითხულობდნენ სხდომებზე დასრულებულ სადისერტაციო ნაშრომებს, კამათი თემის ირგვლივ ზოგჯერ (თუ ხშირად) ძეგლზე გრძელდებოდა. ჩაესხდებოდით ხოლმე დილით ავტობუსში და ადგილზე ეისმენდით დისერტანტისა და ჩვენი უფროსი კოლეგების საუბარს.

ჩვენი თანამშრომლის ეუკური (მაღაქია) დეალის დისერტაციის საგანი მანგლისის ტაძრის არქიტექტურა იყო. მან ბეერი იმუშაუა, გათხარა კიდეც, შურფებიც დაიტანა და შეეცადა მაქსიმალურად წარმოედგინა ამ ძეგლის სახე, მისი თავისუბურებანი. ამჯერად მდგომარეობას ის ართულებდა, რომ მანგლისის შესახებ ბატონ გიორგისაც აქონდა პატარა სტატია გამოქვეყნებული და გამოვიდა ისე, რომ მათი მოსაზრებები (ბატონი გიორგისა და ეუკურის) მოლად არ ემთხვეოდა ერთმანეთს. მოვისმინეთ დისერტაცია ინსტიტუტში და ბატონმა გიორგიმ ბრძანა, რომ უკეთესი იქნებოდა თუ მსჯელობას უშუალოდ ძეგლზე გაეასრულებდით. მართლაც, წაუედით მანგლისში. ეუკური ძალიან დელაედა, მაგრამ ცდილობდა ეს არ შემინეოდა და დინჯად (რატულად) გეიამბობდა მისი კელევისა და მეთოდების შესახებ. ბატონი გიორგი გულდასმით უსმენდა, აძლედა შეკითხვებს და კარგა ხნის მსჯელობის შემდეგ გაუწოდა ეუკურის ხელი და უთხრა (სტენოგრაფიული სიზუსტით ვერ ეწერ): "ეუკური, თქვენ მე დამაჯერეთ თქვენი დასკვნების სისწორეში. ერთადერთი გამართლება ჩემთვის, მოხუცისთვის, ის არის, რომ როცა ეს სტატია დაეწერე, ახალგაზრდა ეიკაუი და დროც არ მქონდა იმდენი, რომ ტაძარი დეტალურად შემესწავლაო" (ეს აღნიშნულია კიდეც ბატონი გიორგის სტატიის შესავალში; მგონი ერთი საათი თუ საათნახეარი დაქო მან მაშინ მანგლისში, ეს იყო გასული საუკუნის 20-იანი წლები). ბოლოს ერთი სიტყვა უთხრა - გილოცათო. ეუკურიზე ბედნიერი იმ დღეს ცოტა ეინმე თუ იქნებოდა. ესეც ბატონი გიორგის სკოლის ერთი ძირითადი თვისება იყო - რა თქმა უნდა, ავტორიტეტები არსებობდნენ, მაგრამ უფროსები ყოველნაირად უწყობდნენ ხელს ჩვენში დამოუკიდებელი, არგუმენტირებული აზროვნების ჩამოყალიბებას.

ბატონი გიორგი საკმაოდ "ჩაკეტილი" პიროვნება გახლდათ, მაგრამ მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია (ისევე როგორც მეცნიერული) ყოველთვის იყო ნათელი და პრინციპული. მას "ციეი ომის" პირობებშიც კი, როცა საგულდაგულოდ იყო ჩამოშვებული ე. წ. რეინის ფარდა სსრკ-სა და ციეილიზებულ სამყაროს შორის, არ

შეუწყვეტია ურთიერთობა უცხოელ კოლეგებთან. მსოფლიოს გამოჩენილი ბიზანტიოლოგები, ხელოვნებათმცოდნეები, პატივად მიიწინეებდნენ მასთან ურთიერთობას როცა გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან უცხოელმა მეცნიერებმა ნელგელა იწყეს წყნთან ჩამოღწევა, ძეგლების ნახვის სურვილთან ერთად მათი თხოვნა იყო შეხვედროდნენ ბატონ გიორგის, რომლის ნაშრომები ფართოდ იყო უკვე ცნობილი დასავლეთში.

გიორგი ნუბინაშვილის ეოველთვის პრინციპული პოზიცია ეკავა წყნის ქვეყნისათვის მნიშვნელოვან მომენტებში. ორ ფაქტს მოვიყვანო მხოლოდ. ერთი მეტეხის ტაძართანაა დაკავშირებული: ლ. ბერიამ შოთა რუსთაველის იუბილესთან დაკავშირებით (1937 წ.) გადაწყვიტა თბილისის მეტეხის ტაძარი დაენგრიო. მეტეხის პლატოზე მაშინ ხელოვნების მუზეუმი იყო განთავსებული და მისი დირექტორი იყო მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძე (ეს კიდევ ცალკე მოსაგონებელი უბრწყინვალესი პიროვნება და სასოგადო მოღვაწე). დიტო შევარდნაძემ გადაწყვიტა წინ აღდგომოდა ბერიას ამ საშინელ განსრახეას და სანდრო ახმეტელთან, მიხეილ ჯაფახიშვილთან, გიორგი ნუბინაშვილთან ერთად ეახლა ბერიას თხოვნით, არ განეხორციელებინათ თავისი ჩანაფიქრი (ამ ფაქტის შესახებ არსებობს დიტო შევარდნაძის უახლოესი ადამიანის, მხატვარ ქეთევან მაღალაშვილის ნაამბობი სუკისთვის დიტო შევარდნაძის რეაბილიტაციის შემდგომ – დოკუმენტი ხელნაწერთა ინსტიტუტშია დაცული, – არსებობს ქეთევან ჯაფახიშვილის მოგონებები მამის – მიხეილ ჯაფახიშვილის შესახებ, დაიწერა სხვაგანაც...). ისინი უყოყმანოდ წაეიდნენ მაშინ საქართველოს (კეს პირველ მდივანთან, ვინაიდან იმედოვნებდნენ, რომ ბერიას არ გადაადგმევინებდნენ ამ უგუნურ ნაბიჯს და მართლაც ასე მოხდა. მეტეხის ტაძარი გადარჩა, მაგრამ ერთმანეთის მიუღებელი დაიღუპნენ დიმიტრი შევარდნაძე, სანდრო ახმეტელი, მიხეილ ჯაფახიშვილი. ისინი სამივენი დახვრიტეს. ბატონი გიორგი სასწაულებრივ გადარჩა. მე ბევრჯერ მიფიქრია, რა ბედმა იხსნა იგი, თუმცა ეს კითხვა არ დამისვამს წყნის უფროსებისთვის. მაგრამ ერთხელ, ბატონი გიორგი დიდი ხნის გარდაცვლილი იყო, რომელიღაც სხდომაზე აღმოვჩნდი არქიტექტორ თეიმურაზ კანდელაკის გვერდით. შესვენების დროს წყნის საუბარი შეეხო ბატონ გიორგის, მეტეხის ტაძრის ისტორიას და მე ვთქვი, რა სასწაულებრივია ბატონი გიორგის გადარჩენა – მეთქი. მან კი გაკვირვებით მკითხა – შენ რა, არ იცი, ვინ გადაარჩინა ბატონი გიორგი? მე გულწრფელად ვუპასუხე, არ ვიცი-მეთქი. მან მომაგონა, რომ ბატონი გიორგის დიდი მეგობარი იყო არქიტექტორი ნიკოლაი სევეროვი, რომელსაც უყვარდა საქართველო, ქართული ძეგლები და თავად ბატონი გიორგი. სევეროვი იყო ბატონი გიორგის თანამოაზრე, დადიოდა მასთან ერთად ექსპედიციებში; მის მიერაა შესრულებული ბატონი გიორგის ნაშრომებში მოტანილი ყველა ძეგლის არქიტექტურული ანაზომი თუ ჩანახატი. იგი მითითებულია როგორც თანაავტორი ბატონი გიორგის ნაშრომისა, ქართული არქიტექტურის ისტორიისადმი რომაა მიძღვნილი. მაგრამ, ამავე დროს, სევეროვი პრაქტიკოსი არქიტექტორიც იყო. თბილისში მისი პროექტითა და სუდამხედველობითაა აშენებული, სხვა შენობებთან ერთად, ბერიას საცხოვრებელი სახლი ლ. ქიანელის ქუჩაზე. მას კარგი პირადი ურთიერთობა აქონია ბერიასთან და სწორედ მან, სევეროვმა დაიხსნაო ბატონი გიორგი. წყნ ეს ყველამ ვიცოდით – დასძინა წყნმა მოსაუბრემ. ასეთია განსვენებული თემო კანდელაკის ეერსია ბატონი გიორგის სასწაულებრივი გადარჩენის შესახებ.

კიდევ ერთი ამბავი, ბატონ გიორგისთან დაკავშირებული. ახალგაზრდობაში ბატონი ვახტანგისგან მსმენია, რომ 1930-იან წლებში, როცა კომუნისტები გააფთხრებით ებრძოდნენ ივანე ჯაფახიშვილს – უნივერსიტეტის რექტორს, ბატონ გიორგის დიდი თანადგომა გამოუჩენია მის მიმართ. ეს ამბავი წლების განმავლობაში როგორღაც მიიწაფა წყნს მეხსიერებაში. მაგრამ ამ ცოტა ხნის წინ, როცა გავეცანი მერაბ ეანაძისა და ვახტანგ გურულის მიერ გამოცემულ წიგნს – “ივანე ჯაფახიშვილი ტირანის სამსჯავროს წინაშე. დოკუმენტები და მასალები (XX საუკუნის 20-30-იანი წლები)”, “არტანუჯი”, თბილისი, 2004 – ბერიძის ნათქვამი იმ წამსვე მომაგონდა.

გულდასმით წაეკითხე ეს წიგნი (მადლობა ავტორებს, თუმცა ამ დოკუმენტების წამკითხველი ღიძხანს ეერ და ბიძებს მშვიდად). იქ, ოქმებში რამდენჯერმე შემიხვდა ბატონი გიორგის სახელი. მომიწინა გარკვეული საკითხების დასუსტება. სახელმწიფო არქივში მიემართე ქალბატონ მანანა ღიღლაშვილს. მან მანქანა მასალა, ბეერიც ეისაუბრეთ და მასთან საუბრის შემდეგ კიდევ უფრო დაერწმუნდი, რომ ვალდებული ვარ მკითხველს კიდევ ერთი წახნაგით წარმოუდგინო ბატონი გიორგი. ქალბატონ მანანას კი უღრმეს მადლობას მოვახსენებ დახმარებისა და გულისხმიერებისათვის.

საუბარია 1930 წლის 28 დეკემბრის ოქმის შესახებ (საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური სახელმწიფო არქივის ე. 476, ნ. 1, საქ. 1, ფურც. 20 - 22). ესაა ივანე ჯავახიშვილის წინააღმდეგ მოწყობილი არნახული, უსწესო პროცესი, რომელიც დღევანდელი გადასახედიდან საშინელ გამოჩინად შეიძლება წარმოგიდგეს ადამიანს. ამ ოქმში სხვა გამომსვლელებთან ერთად, შემხვდა ბატონი გიორგის გეარცი. ცნობილია, რომ ბატონი გიორგი რუსულენოვანი იყო, თუმცა ქართული კარგად ესმოდა, კითხულობდა და წერდა კიდევ ქართულად. მხოლოდ აქცენტის გამო ერიდებოდა ქართულად ლაპარაკს. სტენოგრაფიაში წერია ბატონი გიორგის გეარი, მაგრამ იქვეა მითითებული, რომ ნუბინაშვილი რუსულად ლაპარაკობდა და ამიტომ მისი გამოსვლის სტენოგრაფია არ არისო. ეს სრულიად გაუგებარი ამბავია, ვინაიდან წარმოუდგენელია, რომ 1930 წელს სტენოგრაფიაში არ დააფიქსირეს გამოსვლა ადამიანის, რომელიც რუსულად ლაპარაკობდა და მეორე ფაქტი, იმავე სტენოგრაფიაში დაფიქსირებულია სხვა გამოსვლები რუსულ ენაზე (!) და მათი წაკითხვა დღესაც შეიძლება. მაშინ რატომ გაქრა გიორგი ნუბინაშვილის გამოსვლა სტენოგრაფიდან (თან ესაა ერთადერთი შემთხვევა). ლოგიკური პასუხი ასეთი უნდა იყოს - მაქანს არ აძლევდა ხელს, რომ გიორგი ნუბინაშვილის გამოსვლა დარწმუნოდა სტენოგრაფიაში. მაქანი უეჭველად ერთია - ხელისუფლება. ამავე სტენოგრაფიაში დაცული გამოსვლები გიორგი ნუბინაშვილის კრიტიკით, თეისა გიორგი ნუბინაშვილის პიროვნული თვისებები და ეახტანგ ბერიძის ნაამბობი იძლევა სრულ უფლებას დასკვნისა, რომ გიორგი ნუბინაშვილის გამოსვლა გაანადგურეს იმიტომ, რომ იგი იცავდა (!) ივანე ჯავახიშვილს.

სიტყვას იღებს ვინმე მელიქაძე. მისი გამოსვლის ტექსტის ნაწილი მანქანაზე ნაბეჭდია, ნაწილი - ხელით ნაწერი, ზოგჯერ ძნელად გასარჩევი, მაგრამ უწიგნურობა გამომსვლელისა ნათლად იკვეთება. ციტატა მელიქაძის გამოსვლიდან:

“წევნ ამხანაგებო ხელთ გვაქვს პროფ. ნუბინაშვილის შრომა “რამდენიმე თავი ქართული ხელოვნების ისტორიიდან”. თქვენ ამხანაგებო შეგიძლიათ განსაჯოთ თეითონე. აქ ლაპარაკია ძველ ჯვარზე, ახალ ჯვარზე, მცირე ჯვარზე [ეს ირონია გამოწვეულია იმით, რომ გიორგი ნუბინაშვილი ცნობილი ჯვარის ტაძრის განხილვისას მიმოიხილავს იქვე მდგომ ჯვრის მცირე (!) ტაძარს, რომელიც ცოტათი ადრეა აგებული - ი.ღ.]... როგორ სვამ[ს] საკითხს აქ. რას ლაპარაკობს თავის ამ ნაშრომში ის და ლაპარაკობს თუ რამდენი ყუთი აქვს (?), რამდენი გუმბათი, რამდენი კარი, ფანჯარა და რა ზომების, რომელი მხრიდან ამა თუ ამ ეკლესიას და ეერ ნახავთ ერთ ადგილს სადაც საყდარზე მხოლოდ ამ მხრივ არ იყოს ლაპარაკი. აგრეთვე ეერ ნახავთ ისეთ ადგილს სადაც ნახსენები იყოს, თუ რატომ აშენდა ეს საყდარი, რომელ საზოგადოებრივ ფენას ესაჭიროებოდა. სოციალური მიზნებით აიხსნება სხვადასხვა დროს სხვადასხვა სტილის არსებობა და სხვა...”

მალიან ძნელია რაიმე კომენტარის გაკეთება როცა ასეთი უწიგნური პირი თავს უფლებას აძლევს მაღალი რანგის მეცნიერული გამოკვლევის შესახებ ასეთ დონეზე და ასეთი ფორმით ისაუბროს.

კიდევ ერთი ციტატა იმავე ავტორის გამოსვლიდან:

“ყველაფერი იმას, რასაც ადგილი აქონდა უნივერსიტეტში ჯავახიშვილის მეთაურობით რეორგანიზაციის მარქსიზმის შემოტრის დროს, წევნ ვხვდებით სამხატვრო აკადემიაშიც პროფ. ნუბინაშვილის მეთაურობით. ეს პროფესორი წინააღმდეგი იყო

მარქსიზმის შემოქმედის, ის წინააღმდეგი იყო საბჭოთა ელემენტების მიღების, როდესაც ნუბინაშვილი სამხატვრო ინსტიტუტში მუშაობდა (ბატონი გიორგი სამხატვრო აკადემიის პირველი რექტორი იყო - ი. ლ.), მას არაერთხელ უთქვამს, რომ პოლიტიკას ვერ დაუშვებდა მხატვრობაში... 1927 წლამდე ამ უმაღლეს სასწავლებელში არც ერთი პოლიტიკური საგანი არ იკითხებოდა. ყოველწლიურად მოდიოდნენ ჯგუფი კომუნისტ - კომკავშირლებისა მისაღებად, მაგრამ სისტემატურად უკან უშვებდნენ და არ ღებულობდნენ. ასეთის თავიდან აცილების შესაძლებლობის თავიდან აცილება (!) გეაქვს 1927 წლიდან რეორგანიზაციის შემდეგ..."

და დასასრულთ ორატორი ამბობს: "ის [გიორგი ნუბინაშვილი] კონტრევოლუციონური ბანაკის პროფესურის წარმომადგენელია. ის თუ ასე განაგრძობს თავის მუშაობას ვერ დარწმუნდება საბჭოთა სასწავლებელში" (!).

როგორ მიიღო ბატონი გიორგი ცოცხალი იყოს დღეს, რომ შემეძლოს თავი მდებლად დაეუქრა და მადლობა მაეახსენო იმ გმირობისა და ეაეკაციობისათვის, რის გამოც ასე გააუთრებოთ აკრიტიკებს მას ეინმე მელიქაძე.

მაგრამ ეს არ იყო ერთადერთი ფაქტი ბატონი გიორგის უსამართლო დევნის. სხვადასხვა დროს მას აკრიტიკებდნენ როგორც ფორმალისტს - თურმე ხელოვნების ისტორიკოსმა ხელოვნების ნიმუშის ფორმა, ანუ მისი სტილი არ უნდა იკელიოს. რომ არსებითაა მხოლოდ შინაარსობლივი მხარე, რომ დანარჩენს ყველაფერს სოციალისტური რეალიზმი "მოუელის".

მე არ დაესწრებივარ 1952 წელს პარტიისა და ხელისუფლების მიერ მოწყობილ დისკუსიას ბატონი გიორგის წინააღმდეგ (სხვათა შორის, თითქმის პარალელურად მიდიოდა თუდასხმები ბატონ გიორგისა და დიმიტრი უზნაძეს, ესეც საინტერესო დამთხვევაა, ორი ბუმბერაზი ერთად ხდება პარტიული კრიტიკის ობიექტი).

ძალიან ძნელად იბეჭდებოდა მისი გამოკვლევები. დაწერიდან გამოქვეყნებამდე 10, 20 და მეტი წელი გადიოდა. ამაში ადვილად დარწმუნდება მკითხველი, როცა წაიკითხვას მისი ნაშრომების შესავლის თარიღს და ქვემოთ - გამოცემის თარიღს.

მაგრამ მე მოვესწარი ერთ სამარცხვინო დისკუსიას, რომელიც გაიმართა, უფრო სწორად, უნდა გამართულიყო ბატონი გიორგის ერთი გახმაურებული ნაშრომის გამო (სათაურს შეგნებულად არ ეასახელებ). ნაშრომის დაბეჭდვა შეფერხდა, როგორც ადრეც მომიხდარა ხოლმე. მაგრამ ახალი იყო ის, რომ დაინტერესებულმა მხარემ მოითხოვა მოწყობილიყო დისკუსია იმის შესახებ - დაიბეჭდოს თუ არა ეს გამოკვლევა. სხდომა მუხსუნების აუდიტორიაში გაიმართა. პატარა დარბაზი გატყედილი იყო. სხდომის დაწყება გვიანდებოდა. ბოლოს ადგა ბატონი გიორგი წერეთელი, მაშინ აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტი და დაახლოებით ასეთი რამე თქვა: სენ უიყოფებით უცნაურ სიტუაციაში. უნდა გამოვიტანოთ გადაწყვეტილება დაიბეჭდოს თუ არა გიორგი ნუბინაშვილის გამოკვლევა. ეს ხომ არაა საუბარი ასპირანტის ნაშრომის შესახებ, რომელიც შეიძლება რაღაც ეჭვს იწვევდეს. თუ ბატონი გიორგი წარმოადგენს თავის ნაშრომს, სენი ერთადერთი გადაწყვეტილება უნდა იყოს სასწრაფოდ დაბეჭდოთ იგი. გიორგი წერეთლის ამ ეაეკაცურმა გამოსვლამ გადაწყვიტა იმ ნაშრომის დაბეჭდვის ბედი. თუმცა გარკვეული შესწავლა მისი გაერცელების თუდასახრისით მაინც დაწესდა.

თავისებური ბედის კაცი იყო მაინც ბატონი გიორგი. ბევრ სიხარულთან, გამარჯვებებთან, პატივისცემასთან ერთად თან სდევდა ხოლმე სრულიად უსამართლო მტრობა, კრიტიკა, რისი საფუძველი, ალბათ თავად ბატონი გიორგის უკომპრომისობა, პარტიისა და ხელისუფლების გარკვეული კურსი და, ალბათ, მავანთა შურიც უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ეაეა-ფშაველას თქმისა არ იყოს "ცუდას რად უნდა მტერობა, კარგია მუდამ მტრიანი"...

პარადოქსულია, რომ უსამართლო ბრალდებები ბატონი გიორგის მიმართ განსაკუთრებული ძალით მისი სიკედილის შემდეგ აგორდა. არა ის, რომ ვთქვათ, რაღაც შეეშალა, რაღაც ისე არ იყო ნათქვამი, არა, თურმე ბატონი გიორგი "საბჭოთა მეცნიერი" ყოფილა, მთავრობის მსახური, ქართული ხელოვნების ძალად გამყალ-

ბერეკლი სხვათა (?) სასარგებლოდ. ამას ადამიანთა ჯგუფი აკეთებდა, რომელთა წესიერება თითქოს საექსპო არ უნდა ყოფილიყო. გაეიდა ხანი, თითქოს ეს ამბავიც მიწესაჩრდა, თუმცა ბატონი ეახტანგი, ქაღბატონი თინა და სხვა ჩვენი უფროსი კოლეგები გაოგნებული იყვნენ ამ წარმოუდგენელი ინსინუაციების გამო. მაგრამ ამ დღეებში გეგონება გაიგოო ბატონი გიორგის საიუბილეო თარიღი რომ ახლოედება, ამ აქციის ერთ-ერთმა იდეოლოგმა ერთი მეორეხარისხოვანი გამოცემისათვის მიცემულ ინტერვიუში (გაგრძელებებით რომ დაიბეჭდა) კელაე გადმოაფრქვია ღვარძლი ბატონი გიორგის წინააღმდეგ...

მაგრამ ისტორიამ ეს „კამათი“ უკვე გადაწყვიტა და ისღა შემიძლია ეთქვა, რომ ბატონისა გიორგიმ იცხოვრა ისე, როგორც დაისახა მიწნად – ემსახურა საკუთარ საღესს და ეადმოსხდილი წავიდა ამ ქვეყნიდან.

ჩემს მოგონებებს იმით დაეასრულებ, რითაც დაეიწყე – ბედნიერია ის ადამიანი, ვისაც ბატონ გიორგისთან ურთიერთობის საშუალება აქონდა. ამიტომ ვართ ბედნიერი მე და ჩემი კოლეგები.

ბედნიერია ის ქვეყანა, რომელსაც ბატონი გიორგისნაირი შვილები აყავს.

Resume

Inga Lordkipanidze

George Chubinashvili – as I Remember Him

The article tells about G. Chubinashvili's relations with his young colleagues and disciples, about the style of work established by him at the Institute of History of Georgian Art, characterizes his personal qualities, provides materials, showing how G. Chubinashvili was oppressed by the Soviet officials.

მცირე მოგონება

გიორგი ნუბინაშვილისადმი სიმონ ჯანაშიას განსაკუთრებული დამოკიდებულება იქონდა. ბატონ გიორგიში იგი ხედავდა ქართული მეცნიერების და ზოგადად ქართული კულტურის ისეთ მკვლევარს, რომლის დარი არა მარტო ჩვენში, არამედ საერთოდ, ცოტა ეჩინე თუ მოიძებნებოდა. ამიტომაც გარდა პიროვნული ურთიერთობისა, მათ შორის დამყარებული იყო კოლეგიალური მეცნიერული თანამშრომლობა. ს. ჯანაშია ყოველნაირად ცდილობდა მხარში ამოსდგომოდა ბ-ნი გიორგის მის საქმიანობაში, რაც, ჩემის აზრით, კარგად ჩანს გ. ნუბინაშვილის წერილებიდან („საქართველოს სიძეულენი“, ტ. №4). ბ-ნი გიორგის მხარში ამოდგომა მართლაც რომ სჭირდებოდა. ყველასთვის კარგადაა ცნობილი, რამდენი „მოყვარე“ ჰყავდა მას. ამასთან დაკავშირებით, მკითხველს უთავაზობთ ს. ჯანაშიას პირად არქივში დაცული ორი დოკუმენტის გაცნობას. ორივე დოკუმენტი მიმართულია საკავშირო მეცნიერებათა აკადემიისადმი. მათი შავი პირები ინახება მეცნიერის არქივში. I მიმართვა დაწერილი უნდა იყოს 1941 წელს:

Президенту АН СССР

Председателю Комитета по Филиалам и Базам АН СССР

Председателю РИСО* АН СССР

Акад. В.М. Комарову

В 1938 году комитет по Филиалам и Базам АН СССР и РИСО обратились к Грузинскому Филиалу АН СССР с предложением издать, в порядке помощи, ряд работ Груз. ФАН СССР.

Ученый секретарь РИСО тов. В. М. Гальперин из представленного нами списка работ выбрал для издания в Издательстве АН СССР работу видного грузинского ученого проф. Г. Н. Чубинашвили «Памятники Джварского типа». Грузинский Филиал представил работу незамедлительно, назначив редакторами акад. И. А. Джавахишвили и проф. С. Н. Джанашиа.

Больше двух лет работа проф. Г. Н. Чубинашвили находится в РИСО без всякого движения. Из устных разъяснений тов. В. М. Гальперина работа проф. Чубинашвили не была пущена в производство ввиду того, что акад. И. А. Орбели забрав к себе рукопись, до сих пор (т.е. до 16.I.1941) не представил письменной рецензии. В связи с этим мотивом, устно изложенным тов. В. М. Гальпериным, возникает ряд недоуменных вопросов. Во-первых по какому мотивом книга была передана на рецензию третьему лицу при наличии двух ответственных редакторов (один из них действительный член АН СССР).

В начале нас уверяли, что книга в наборе. Но когда к началу 1940 г. мы от этого набора.

სამწუხაროდ, ტექსტი აქ წყდება. მისი გაგრძელება შემდეგ გვერდზე ვერ ეი-
პოუეთ.

* РИСО редакционно-издательский совет (რ. ჯ.).

** როგორც ჩანს, ჩაშრომს თავდაპირველად ასეთი სათაური იქონდა. გ. ნუბინაშვილის ნაშრომმა „Памятники типа Джварის“ სინათლე მხოლოდ 1948 წ. იხილა.

მეორე დოკუმენტი დაწერილი უნდა იყოს 1943 წელს:

Академику-секретарю АН СССР

акад. Бруевичу

К утвержденной РИСО АН СССР 7.XII.1938 года к печати работе проф. Г. Н. Чубинашвили «Памятники Джварского типа» были из Груз. Постпредства в Москве переданы, согласно указания Груз. АН (тогда Груз. ФАН-а), готовые клише к данной работе, общим числом до 200 штук.

Так как постановление РИСО АН СССР выполнено не было, работа была в 1941 году взята в Тбилиси. Клише, однако, Издательством разысканы не были.

Ввиду означенного АН Груз. ССР обращается с просьбой о содействии в приеме Гознаком 1) заказа на изготовление за наш счет потребных для 85 таблиц (формат картинной площади, каждой в 18х22 сант. в среднем) клише общим количеством площади от 32 до 34 тысяч квадратных сантиметров, и 2) на отпечатание с этих клише самих таблиц.

Вице-през. АН СССР

Акад. С. Н. Джанашиа.

გუთქრობთ, ზემოთ მოყვანილი მასალიდან კარგად ნახს, რა სიძნელეების გადალახვა უხდებოდა ბ-ნი გიორგის.

ბ-ნი გიორგისა და ს. ჯანაშიას ურთიერთობის შესახებ ხშირად გვსმენია რენე შმურლინგისგან, ვახტანგ ბერიძისგან, გიორგი ღომთათიძისგან. ბ-ნი გიორგის თქმით, სიმონი ხშირად იტყოდა ხოლმე, ბ-ნი გიორგის როგორმე სიცოცხლე უნდა გაეუხანგრძლივოთო. პირადად მე კარგად მახსოვს ბ-ნი გიორგი. მამას გარდაცვალების მერე ის თავის მეუღლესთან ერთად რამდენჯერმე ყოფილა წყენთან. წყენც ყოფილუარს მათ ოჯახში. ამის მიზეზი კი იყო ქ-ნი ნინოს რძლის, ერნესტინა გეინიუეას ეიზიტები თბილისში. ის წყულებრივ მათთან წერდებოდა ხოლმე. ის ხომ იყო გაბრიელ გაბრიელის ძე ლეინიაშვილის, ცნობილი თეატრალური მოღვაწის მეუღლე. ერნ. გეინიუეასთან ურთიერთობა ომიანობის წლებში დაშლად. II მსოფლიო ომის დროს ევაკუაციაში ყოფნისას ისტორიის ინსტიტუტის მაშინდელმა დირექტორმა ს. ჯანაშიამ იგი წარიცხა ინსტიტუტში და სადისერტაციო თემაც შეურჩია, შარდენის მოგზაურობის შესახებ. ევროპულად გაჩათლებულმა ისტორიკოსმა გეინიუემ მშვენიერად გაართვა თავი დასახულ ამოცანას და მალე დისერტაციაც დაიცვა. მამას გარდაცვალების შემდეგ მასთან წყენი ურთიერთობა არ შენეებულა. იგი გრძელდებოდა თბილისში, მოსკოვში, სოხუმში – წყენს აგარაკსე. მას ბოლო დღემდე ხშირი მიწერ-მოწერა აქონდა პირადად წყენთან.

არ შემოძლია არ გავიხსენო ბ-ნი გიორგის 100-წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო. მეხსიერებაში ჩამებეჭდა 1985 წლის 5 დეკემბრის სხდომა, რომელიც გაიმართა ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სხდომათა დარბაზში. ეს იყო ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის, მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმისა და თსუ-ს ერთობლივი ღონისძიება. შესაყალი სიტყვით სხდომა გახსნა აკადემიის პრეზიდენტმა ევგენი ხარაძემ. პირითადი მოხსენება გააკეთა ე. ბერიძემ. როგორც ყოველთვის სადად, ჰკეიანურად, გონებამახვილურად. ბევრი ახალი და საინტერესო გავიგეთ მისგან. თურმე ბ-ნი გიორგის წინაპრები ყოფილან გიორგიძეები. შემდგომ ერთ-ერთი შთამომავლის სახელის ნუბინის მიხედვით მე-19 საუკ. დასაწყისში სათავე დაედო ნუბინაშვილების გვარს. მართალია, ეიცოდით, რომ ბ-ნი გიორგი წინებულად უკრავდა ეიოლინოსე, მაგრამ გამაოცა იმან, რომ ბ-ნი გიორგის მასწავლებელი ყოფილა კასალუპოვის, მირონ პოლიაკინის და მათი მსგავსი კორიფეების პედაგოგი. სხვაც ბევრი რამ თქვა ე. ბერიძემ გ. ნუბინაშვილის ცხოვრების წესსა და პრინციპულობაზე.

ძალიან საინტერესო იყო აკად. ანდრია აფაქიძის გამოსვლა. მან ისაუბრა

გ. ჩუბინაშვილსე როგორც არქეოლოგიის ახალი დარგის, ახალმშენებლობათა არქეოლოგიის ფუძემდებელზე არა მარტო ჩვენში, არამედ მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. ეს მომხდარა ზაქესის მშენებლობის დროს, 1924 წელს. ასევე მნიშვნელოვანი იყო ბ-ნი გიორგის როლი „მცხეთა I“-ის რუსული ვარიანტის რედაქტირებაში.

სურგო ჯორბენაძის მიერ წარმოდგენილ უაღრესად მნიშვნელოვან საარქივო მასალასთან დაკავშირებით გამოითქვა სურვილი ამ მასალის დაბეჭდვისა.

დიდი სიყვარულით გაიხსენა საინტერესო ფაქტები ღალი ჯაფახიშვილმა.

ბევრი ილაპარაკა ირაკლი ციციშვილმა ბ-ნი გიორგის პროექტების შესახებ სვანეთში მუშეუმის, ძეგლების დაცვის და სხვ. შესახებ. მის მერე 40 წელი გაეიდა, მაგრამ უფრო გონივრული და უკეთესი ვერაფერი მოვიფიქრეთ.

ძალზედ საინტერესო იყო დავით ციციშვილის, ბ-ნი ირაკლის უფროსი ძმის, გამოსვლა. მან გაიხსენა 1920-იანი წლები, როცა გ. ჩუბინაშვილი განაგებდა უნივერსიტეტის შენობაში განთავსებულ მუშეუმს, სადაც თავმოყრილი იყო სხვადასხვა კუთხის ეკლესიებიდან ჩამოტანილი ასობით ხატები, ჯვრები, ნაქარგობები. ეს ეველადფერი მოთავსებული იყო ერთ უზარმაზარ დარბაზში, როგორც ჩანს, იქ, სადაც ახლა სამკითხველოა. ბ-ნი გიორგის განკარგულებით, ხატები ესვენა, რათა არ ჩამოცეენილიყო ნახატობა. ხატებს შუა იყო „ბილიკები“, რომ „შესაძლებელი ყოფილიყო ამ ქაოსში მოძრაობა. დარაჯად თურმე მუშაობდა იოსებ შარღუშანის ყოფილი კამერდინერი, რომელიც ი. შარღუშანს თავის დროზე ჩამოეყვანა პეტერბურგიდან. მომხსენებელი ეუბოდა იმ უანგარო და თავდადებულ მუშაობაზე, რასაც ბ-ნი გიორგი ეწეოდა სიძველეთა გადასარჩენად.

სამხატვრო აკადემიის პრორექტორი ნუგ'სარ ანდლულაძე იხსენებდა სამხატვრო აკადემიის პირველი რექტორის ღვაწლსა და პრინციპულობას სამეცნიერო საბჭოს წევრად ეოფნისას.

საღამოზე ისაუბრა თელავის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუშეუმის დირექტორმა.

სიღარ ღომოურმა გაიხსენა, თუ როგორ გაიცნო ბ-ნი გიორგი; გაიხსენა იგი როგორც ლექტორი. გამომსვლელმა მოიგონა ის სხდომა, რომელზეც ხდებოდა ბ. გიორგის „დამუშავება“ 1950-იანი წლების დასაწყისში. ამჯერადაც ბ-ნი გიორგი იყო პრინციპული და მედგარი. ეერაყინ და ეერაფერმა შეარყია მისი მაღალი ზნეობა.

Resume

Rusudan Janashia A Small Memoir

The article characterises relations between G. Chubinashvili and acad. S. Janashia. Published are S. Janashia's letters, written in 1941 and 1943, concerning delay in publication of G. Chubinashvili's book "Памятники типа Джвари" (Monuments of the Jvari Type).

Отзыв о работе Р. О. Шмерлинг:
 Самтавро – памятник XI века
 (Ars Georgica, I, 1942, ст. 49-76 и табл. 19-22)¹

Представленная Р. О. Шмерлинг на соискание степени кандидата работа озаглавлена: "Самтавро – памятник XI века". Уже это заглавие говорит, что содержанием работы является не спокойное, обстоятельное исследование памятника, а боевое, заостренное вниманием на одном определенном вопросе, который является стержневым и решающим для понимания процесса развития грузинской архитектуры развитого средневековья. Фазы этого стиля грузинской архитектуры, который я называю "барокко", не установлены еще полностью, а время построения главного храма Самтаврского монастыря не было приурочено в современной научной литературе к той или иной определенной фазе, хотя памятник этот отличается, говоря словами автора диссертации, "смелостью решения фасадов, завершенностью и декоративной насыщенностью, которые, казалось, не могли созреть ранее конца XII-XIII века" (с. 56). Проанализировать памятник, установить основные, ведущие черты и элементы в нем, и сравнением их решить самый вопрос, когда же был построен храм Самтавро – эту задачу и ставит себе настоящая работа.

Так как храм Самтавро не датирован никакими внешними данными – на нем не было или не сохранилось никакой исторической надписи от имени заказчика, строителя, о нем нет также такого содержания упоминаний, сообщений, хотя бы попутных, в каких либо памятниках письменности и т.д., то задача, поставленная себе диссертанткой состояла в четком выяснении стилистического характера памятника и в сравнении полученных данных с другими известными памятниками. Составными частями задачи являлось прежде всего разграничение различных исторических пластов в стоящем сегодня здании, затем установление первоначальной художественной концепции и отношение к ней настоящего здания, за этими двумя комплексами вопросов следуют, наконец, вопросы детального анализа отдельных архитектурных форм и орнаментального убора. Настоящая работа, сообразно взятой автором цели, построена иначе. Вся работа, в основном естественно, расчленена на следующие составные части: краткая характеристика собственно архитектуры (архитектурного целого); композиция отдельных фасадов и составные элементы их членения и их форм; основные орнаментальные узоры фасадной резьбы; затем как бы дополнительные отделы: анализ убора купольного барабана – по фрагментах XI века, затем в основной его части как памятника XIII-XIV вв., и, наконец, в различных остатках реставрации его в конце XVII в.; и анализ южного портика, которому отведена честь восходить еще к первоначальному строительству XI века.

¹ გ. ჩუბინაშვილის მიერ თავისი მოწაფისა და თანამდგომის – დღეს უკვე კლასიკურ – ნაშრომზე დაწერილი რეცენზია, უფიქრობთ, კარგად ათვალსაჩინოებს მის მიმართებას საქმისა და ადამიანებისადმი, მის სამეცნიეროსა და ადამიანურ თვალსაზრისს. რედ.

Таким образом, работа не является монографическим освещением ни всего монастыря, ни даже его главного храма, хотя для решения поставленного автором вопроса должна была и была фактически – это показывает сама работа – выполнена вся необходимая для монографического освещения памятника предварительная исследовательская работа. От такого литературного оформления результатов исследования проистекают все трудности и шероховатости, но с этим же связаны преимущества ее. Указанное ограничение темы естественно исключает предварительный показ всего памятника ("описание" его), а это для изложения темы все-таки в большей своей части необходимо не только потому, что читатель нигде в другом месте нужных ему данных найти не может (так как памятник нигде не был – то, что называется – издам), но и потому, что главный храм Самтавро – памятник не однородный, как это документировано самим автором. Отсутствующее описание храма автор восполняет на первых страницах работы (сс. 49-56) краткой характеристикой архитектурных форм – композиционного замысла, особенностей плана, оформления внутреннего пространства и трех притворов. Эта характеристика написана четко, целеустремленно и при выявлении поставленных себе архитектором задач организации отдельных фасадов – ярко и с подъемом. Но диссертантка вынуждена, на первых порах, так сказать, утаить от читателя, что облюбованный ею памятник с его "крупным, тяжелым, ощутительно раздавшимся к низу барабаном" (с. 49) по времени возведения двусоставный; только в последней трети работы читатель узнает истинное положение. До этого же при нарочитом заострении противопоставления "сыхому, позднему барабану Свети-Цховели" (с. 49) у читателя остается впечатление полной однородности данного архитектурного целого (ср. с. 56). То же относится и к притворам, о разновременности которых читатель может сделать заключение сначала же из рассмотрения чертежей по обмеру, но о которой он узнает только с последних страниц текста. Полное издание наличных шести чертежей обмера, конечно, имеет значение, выходящее за пределы только подсобной иллюстрации данной работы; но этот обмер нуждается в самых существенных текстуальных оговорках и исправлениях, сделать которые в настоящем издании не позволил характер его.

Другим затруднением изложения является то, что автор видит себя вынужденным в ряде мест отмечать, упоминать те или иные частности, подтверждающие его тезис об XI веке, раньше, чем возможно их документировать; даже раньше, чем диссертантка сама сформулировала (на с. 56) свою задачу и свое утверждение. Таким образом, получается если не прямое повторение, то во всяком случае дополнение и развитие уже высказанного ранее. Такими являются вопрос о фестоной отделке импостов арок и баз колонок на с. 50, 52 и 61 – при чем со ссылкой на один и тот же рис. 4; затем, разделенный на две части показ эволюции одного орнаментального мотива (с установившимся обозначением по латинской букве, S-образного) на с. 61 с рис. 11 и на с. 64 с рис. 19. Наконец, к вызванным установкой шероховатостям изложения нужно отнести также и то, что на с. 63 автор переходит к разбору орнаментики фасадов Самтавро, как самостоятельной обособленной группе в материале, определяющем выдвинутое утверждение по датировке, а между тем уже на с. 61 дано рассмотрение двух орнаментальных мотивов с указанием параллелей к ним (рис. 10 и 11) и на с. 61-63 (да еще с возвратом к ним на с. 50, 52 и 68) четырех других декоративных же "мелких деталей" (рис. 12-14, 15, 16 и 17). При этом, рассмотрение первых

примеров сопровождается и совершенно общим, так сказать, принципиальным положением об орнаментике XI века, а не остается в пределах рассмотрения только конкретных примеров.

С другой стороны избранный автором способ изложения результатов исследования, как было упомянуто, не стеснял автора при трактовке специальных вопросов по сравнению деталей и при характеристике художественных явлений. Таковые сделаны с большим подъемом и убедительностью и отражают ярко восторг автора перед мастерством архитектора, яркую индивидуальность которого они хорошо выявляют.

Рядом с этой умелой, литературно отточенной формой общего изложения неприятно поражают небрежности в языке, в цитации, недоделанности мелочей и т.п. Так, заметно колебание автора в употреблении для наведения над орнаментальным обрамлением восточного окна то термина "перемычка" (мало удачного), то образного, но жеманного "бровка" (с. 51, 52, 60). Или для угловых пространств - совершенно неприемлемое, ибо неправильно объясняет архитектурные формы, выражение ("западные отрезки северного и южного рукавов" (с. 49, 50, 76). Также неправильно употребление термина "портик" для самостоятельных помещений с южной и северной сторон храма (с. 51, 72-75). Или для орнаментальных мотивов - "иконографии"!! (с. 65, 69). Но есть шероховатости и не только терминологического порядка; напр. на первой же странице работы: храм, не имеющий "исторической даты", или: "стены боковых выступов" (с. 56) - о примыкающих к средним украшенным частям южного и северного фасада плоскостях стен.

Есть неправильные ссылки, как, напр., первый мотив рис. 11 подписан Ошки, тогда как воспроизводит мотив с подкупольного N-О столба в Ишхани. Также не могу найти в Ошки подтверждения на мотив луговых (с. 62), который распространен в Ишхани. Далее, в Ишхани прямоугольное обрамление окна находится на восточном фасаде (с. 89), и на западном. На с. 69 в очень существенном месте указание на 7-ое окно не подходит по ходу мысли. Нет нигде в Кумурдо применения орнаментального узора, украшающего наведение на восточном фасаде Самтавро (с. 60). Не видно на чертежах разрезов каких либо баз столбов, хотя о профиле их говорится в тексте (с. 55).

К тому же разряду замечаний молодому исследователю для дальнейших работ приходится отнести без малого полное отсутствие каких либо ссылок или указаний на литературу. Конечно, вся работа диссертантки есть целиком результат личных изысканий автора, но, во-первых, эти же изыскания паталкивали на справки в старой литературе, и, во-вторых, приведение литературы рельефнее очертило бы самую проблему и значение ее решения, не говоря уже о долге признательности, которым мы обязаны старым авторам.

Последним, чрезвычайно важным и выигрышным моментом в самом оформлении всей работы является ее иллюстративная часть. Помимо 7 фотографий на 4 таблицах, т.е. поданных очень сдержанно, но иллюстрирующих все коренные пункты здания, затронутые в исследовании, даны 6 чертежей по обмерам, иллюстрирующие в дополнение к фотографиям, вполне достаточно утверждения автора (несмотря на названные выше дефекты). Но главная документация утверждений текста заключается в 26 номерованных рисунках, состоящих однако фактически из 96 отдельных рисунков, выполненных самим автором. Эти рисунки сами по себе и их сопоставление в группы переходят за пределы просто иллюстрации утверждений текста, они развивают и углубляют их. Совершенно несомненно,

что они отражают продолжавшуюся после написания текста работу изучения. Так, в разборе сведенных на рис. 11 примеров S-образного орнамента: два из них (Ошки и Бедиа) не использованы в тексте, также как и два других [на] рис. 19 (Свети-Цховели и Саване); не использованы некоторые примеры и рис. 20, 23, не говоря уже о том, что вообще при таком показе эволюции того или иного орнаментального мотива на протяжении веков автор только указывает в чем состоит направление ее, не останавливаясь на разборе проведенных конкретных примеров.

Переходя теперь к разбору самих утверждений и выводов исследования, мы должны остановиться на проверке хода исследования и на полученных результатах. Ради этого остановимся на каждом звене доказательств в отдельности.

Характеризован в сжатом описании художественную концепцию, осуществленную архитектором в Самтавро, автор оттеняет (с. 50), "в плане и концепции внутреннего пространства Самтавро нет ничего, что выделяло бы его из круга памятников XI века", и подчеркивает "прямую параллель в Самтависи, памятнике 1030 года". Далее, также только намеком, автор оттеняет типичность для первой половины XI века композиции восточного фасада (с. 52). Какие собственно черты или параллели имеет в виду автор при этих утверждениях - остается однако не высказанным. Также и из числа отдельных, тут же называемых, архитектурных деталей, как базы и капители с их разделкой фестоном (с. 50, 52), обработки изнутри парных окон (с. 50), профилировка пилястры на угол (с. 52), автор только для формы подвышенной арки наверху над обрамлением алтарного окна (с. 52) называет параллели, которые "тянут к началу века" - именно к Инхрани и Хциси. Таким образом, перечислив в предварительном порядке ряд архитектурных деталей, как внутри здания, так и по его фасадам, указывающих определенно на XI век и не позже его, автор только в дальнейшем изложении обосновал часть их.

Впрочем, звеном в доказательстве автора является композиция каждого из фасадов в целом (с. 53-59). Уже сама характеристика их ориентирована на заострение постановки вопроса подчеркиванием известной противоположности, контраста в разрешении художественной задачи построения с одной стороны восточного (и западного), а с другой южного и северного фасадов. Правда, о восточном и западном автор говорит только вскользь, попутно, намеками, не документировал точно и развернуто свое положение о соотношении их с установками памятников первой половины XI века, но зато относительно продольных фасадов, являющихся образцами "пышного, завершенного в себе барокко" (с. 56), автор тонким анализом связывает решения и установки их композиции с таковыми Никорцимиды, Свети-Цховели и Самтависи, памятниками первой половины XI века, оттеняя различия их с одной стороны от более ранних (самого перелома веков) памятников, как Хциси и Кутаиси, и с другой от памятников XII-XIII веков, как Гелати, Бетания, Питарети и др. При этом, в ряде случаев вполне справедливо оттеняется, что того или иного одного мотива, самого по себе, было бы недостаточно, чтобы утверждать принадлежность памятника XI-у веку; но выделяется в нем частность разработки или сочетание делает это несомненным, таковы: закругленный профиль орнаментированных обрамлений окон (рядом с плоскими) или аркатуры продольных фасадов, и др.

С решением фасадных композиций непосредственно связывается, как третье звено в доказательстве, анализ отдельных элементов в них, отдельных

архитектурных форм. Здесь необходимо подчеркнуть тонко подмеченную деталь – пезамкнутую дугу, как элемент формы в архитектуре северного фасада Самтавро и в отделке одного из кубов под аркой южного (рис. 8 и 9), деталь, которая резко и в неброских местах применена только в Свети-Цховели, Манглиси, в сев. портике Руиси и на восточном фасаде Алаверди. Только в этих пяти памятниках одного короткого отрезка времени подмечена эта деталь. Чрезвычайно доказательной является еще одна особенность – сочетание особого орнаментированного навершия с орнаментированным обрамлением вокруг всего алтарного окна и затем увязка этого навершия с фасадной аркатурой. Правда, автор по собственным словам, “не входит в подробное рассмотрение окон этого типа” (с. 60), но приводимые параллели и даже деление их на две группы (с. 60 и 52) дает основание обозначить нижнюю хронологическую границу первым двадцатилетием XI века (с. 60): Хциси, Кутаиси, Ишхали, Никорцминда, Манглиси и Саване – вот разительное подтверждение для выдвинутой датировки. Только привлечение Долис-Кана (середины X века) считаю неудачным, да и по существу не нужным автору. Рядом с этим стоят разыскания о характере применения окон с прямоугольным и полукруглым сверху орнаментированным обрамлением в те или иные периоды, о парных окнах (с. 59-60), о профиле их обрамлений (с. 56-57) – все элементы в известной части подкрепляющие выдвинутое автором положение. Наконец, в интересном обзоре, щедро иллюстрированном на рис. 12, 13 и 14, дается группировка примеров того, что автор называет приемом перевода на угол пилястры с декоративно разработанной капителькой (с. 61-62); по существу в тексте даны 4 группы (считал в 3-ей два варианта), примеры разбиты в 3(-х) рисунках без согласования даже с основной группировкой, ибо два последних примера рис. 13 и три первых рис. 14-го составляют первый вариант третьей группы.

Четвертым звеном в доказательствах автора, и наиболее широко развернутым в тексте, является рассмотрение орнаментики храма. Автор не группирует тем или иным способом самые мотивы, а строит свое рассмотрение по отдельным фасадам и частям здания. Таким образом, перед читателем разпорачиваются итоги под-час далеко идущих по своему диапазону разысканий по истории отдельных мотивов. Во всех этих разысканиях четко отделяются мотивы, живучесть которых определяется короткой эпохой первой половины XI века, от других, применявшихся веками. Есть также мотивы, повторение которых автору не удалось установить в других памятниках. В жившей веками группе автор останавливается на выяснении этапов развития так назыв. S-образного мотива и показывает, что на обрамлении восточного окна применяется такое построение его, которое известно только в Бедиа, Хциси, Зеда-Вардзил, Никорцминда и Ишхали (т.е. только в первой половине XI века). Другое построение того-же мотива, ставшего столь излюбленным и характерным для грузинской орнаментики на протяжении многих веков, находится на южном фасаде Самтавро (с. 66). Оно дает повод автору развернуть сводку своих интересных наблюдений над его эволюцией в том же XI веке, а применение на барабане – даже в XII и XIII веках. Отмечу неправильность помещения первого примера в группу рис. 11-го, так как место ему во второй группе (на рис. 19), также как неправильно цитировать и Никорцминду в первой (с. 61). В анализе орнамента левого южного окна (с. 64-65 и рис. 20) мне кажется, что акценты хода эволюции его, расставленные в тексте, не подтверждаются иллюстрациями: элементы плетения на-лицо уже в

первых примерах (Самтавро, Самтависи, Никорцминда), но начиная с Саорбиси 1152 г. в нем больше составных элементов, а в Цугругашени и Икви, пожалуй, преобладающим становится плетение. Только для одного из стоящих особняком орнаментальных мотивов оконных обрамлений в Самтавро некоторую аналогию автор справедливо усматривает в восточном гзымэс² Свети-Цховели, что касается названных там-же (с. 65) Саване и Никорцминда, то я отказываюсь признать в них даже и "внешнее сходство". Зато для обрамлений северных окон, действительно – и добавление к цитованному в примечании фрагменту из Верэ – можно было бы назвать, как аналогию для искомого художником впечатления общего построения, обрамления из Ишхани (эпохи царя Георгия I) и Эхвеви. Конечно, подчеркну, что в частностях они совершенно иначе составлены. Наконец, самое решающее значение имеет установление автором таких орнаментов, применение которых ограничено было небольшим сравнительно отрезком времени, покрывающим выдвигаемую диссертанткой дату построения храма Самтавро. Таких орнаментальных и декоративных элементов в уборе храма набирается вместе с другими явлениями, также ограниченными в применении их тем же периодом времени, значительное число – что и завершает картину полной убедительности доказательства выдвинутого в диссертации положения о принадлежности основных частей здания, сохраняющих доныне облик первоначальной композиции, XI веку. Анализом же орнаментики автор доказывает принадлежность концепции полностью и южного притвора с его орнаментальным убором свода и декоративной разделкой продольных стен, а также – судя по незначительным, правда, фрагментам – и барабана с куполом. Подробный анализ орнаментации последнего позволяет автору выделить в нем основную часть теперешней орнаментации 13 окон, как исполненную в конце XIII – начале XIV века, и тем осмыслить одно из попутных сообщений историка. Вся композиция окон барабана устанавливается как восстановление в рамках первоначальной концепции с использованием остатков последней. Но купол пострадал и в дальнейшем, и часть барабана, выше окон, восстанавливавшаяся не раз, содержит – помимо более ранних фрагментов резьбы – основные части дополнительно сделанного во второй половине XVII века убора. Он по самому существу своего подхода, как и характера выполнения оторывается от первоначальной художественной концепции и ее восстановления в XIII-XIV вв.

Так проводит автор читатель по всем ярко выступающим в сознании современного посетителя Самтавро составным частям здания. Но попутно отводится свое место и второстепенным, так сказать незаметным частям, как северный притвор (определяемый остатком более древнего сооружения – с. 73, прим.), или починки боковых восточных окон (с. 52) и т.д. Создается цельная и полная картина исторической жизни и перипетий главного храма Самтавро. А рассмотрение этих изменений и необходимость привлечения для этого сравнительного материала дает автору повод и основание попутно устанавливать или высказывать те или иные соображения и касательно других недатированных памятников грузинской архитектуры. Это тоже значительный вклад настоящей работы. Таковы указания на Кватахеви, Магалаант-еклесия (с. 57), Кабени и Ахтала (с. 57, 58), Кацхи (с. 62, 74) и особенно важный сдвиг Алаверди в XI век, с краткой сравнительной характеристикой его южного фасада (с. 57, 58, 59); впрочем, в оценке Алаверди

² კარნიზზე. რედ.

(с. 59) - неоправданная поспешность, отталкиваясь только от Самтавро и не учитывая особенностей исторического места и положения Алаверди. Не считаю я также правильным категорическое заявление автора, будто одна из баз на Руисском барабане, с мотивом крестообразного цветка, "явная, и притом грубая, копия древнего мотива" (с. 64). Утверждение это, к сожалению, лишено нужной объективности.

Итак, задача настоящего исследования – доказать, что главный храм Самтавро сохранил свою концепцию, и что построение его падает на первую половину XI века – разрешена положительно. Памятник твердо увязан всей своей концепцией и основной массой уцелевших от нее частей в первой трети века, как показывает следующий перечень памятников, сравнением с которыми достигнут результат работы, а именно датированные: Хциси (1002 г.), Кутаисский собор (1003 г.), Свети-Цховели во Мцхета (1010-1029), Никорцминда (1010-1014), Манглиси (1020), Самтависи (1030), Саване (1046), и датируемые не далее тех же 40 первых лет XI века: Ошки, Ишхани, Алаверди, Кацхи, Верэ и Руиси (сев. придел и барабан). Вместе с этим, автор то там, то тут выделяет также те специфические черты, которые показывают, что Самтавро выходит из рамок раннего барокко и является представителем его зрелой фазы, а по мнению автора даже "отмечает вершину развития барокко в грузинской архитектуре" (с. 76). Во всяком случае, хотя автор и подходит в некоторых местах к еще более уточненной дате, но решиться высказать ее, подвести итог, сопоставив разные пункты, не решается. Эту осторожность нельзя не оценить тоже как положительную сторону, хотя мне кажется, что при развернутом монографическом изложении темы автором были бы учтены такие стороны памятника, которые в настоящем изложении естественно остались затронутыми лишь по-путно и не смогли внести своей лепты в вопрос уточнения даты. Но одно уже определение Самтавро принадлежащим не к группе на 180-200 лет более поздних памятников XII-XIII вв., а целиком и полностью относящимся к памятникам первой половины XI века – есть, как сказано, полноценное приобретение нашей дисциплины.

Вот почему я с полным основанием выдвигаю предложение о присуждении диссертантке ученой степени.

16.XII.1942.

From the Archive

George Chubinashvili

Comments on R. Shmerling's Work "Samtavro – an 11th C. Monument"

(Ars Georgica, 1, 1941, pp. 43-76 and pl. 19-22)

Published are thorough, on the whole positive, but critical, comments on R. Shmerling's thesis, written by G. Chubinashvili on 16 December, 1942.