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

საქართველოს
სიძველენი

Georgian Antiquities

17

თბილისი
Tbilisi
2014

რედაქტორ-გამომცემლები
დიმიტრი თუმანიშვილი
თუნა ხუსკივაძე

Publishers
Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია
მიერეი ბილანდი (კალიფორნია, აშშ)
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი, შვეიცარია)
გიორგი გაგოშიძე
ო

ს ა რ ჩ ე ვ ი

თეიმურაზ საყვარელიძე
ვახტანგ ბერიძე დაბადებიდან 100 წელი 11

თამაზ სანიკიძე
ვახტანგ ბერიძე
მკვლევარი, მიღვაწე, მასწავლებელი 17

სამსონ ლეჟავა
გამოჩენილი მიღვაწე (ვახტანგ ბერიძის მოსაგონარი) 34

ირინე დამბაშიძე, თომას შტოლნერი, ანდრეას ჰაუპტმანი, მიხაელ პრანგე, მორის იანზენი, გიორგი მინდიაშვილი, გიორგი გოგოჭური
საკლრისის ციქრის მადარი: პრეისტორიული ხანის გამონამუშევრების ანალიზები, შედეგები და გამოთვლები 40

მაია იზორია
გვიანბრონზაო-ადრერკინის ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს მცირე ზომის საკულტო-სარიტუალო ნაგებობების შემამკობელი თიხის კამერული პლასტიკა 66

თამაზ სანიკიძე
ეფესოსცოხე – ხატაძრი ქალაქი და მაყლიანის ტაძარი 85

ნატო გენგიური
სანათლავის სტრუქტურის თავისებურებები ქართულ ადრექრისტიანულ არქიტექტურაში 106

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი
ყოფილი საკლესიო მუზეუმის ხელნაწერები წმ. თიანე ზედაზნელის და მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრების შესახებ 118

ეკატერინე კვაჭატაძე
„ეფესოს დიდების" კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში 131

დიმიტრი თუმანიშვილი
საკურთხევლისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის (მასალები და შენიშვნები) 144

ირინე ელიზბარაშვილი
კვარშას (ყვარშა) ეკლესია ჯავახეთში 160

კიტი მაჩაბელი
ბიზანტიური მიდელი და ქართული რეპლიკები 171

თამარ ხუნდაძე
საფარის მონასტრის წმინდა საბას ტაძრის კანკელი 181

ნატალია ჩიტიშვილი
მეფე-დედოფლის სამყოფელი ქართული ეკლესიის სივრცეში 193

თამარ დადიანი
ბსის პეტრე-პავლეს ეკლესიის ფიგურული რელიეფები 209

მარინე ყენია
მაძის (თეკალის) მაცხოვრის ეკლესია ქვემო სვანეთში 218

ქეთევან აბაშიძე
ჰეჯაბის ტაძრის გარე სახის მხატვრული გადაწყვეტისათვის 244

ირმა მამასახლისი
წმინდა ევსტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის
ეკლესიის მოხატულობაში 257

მაია მანია
თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბორისოვსკი – ქალაქ დუშეთის შემოქმედი 271

ნათია ნაცვლიშვილი
სტამბოლის ფერიქოის ქართული კათოლიკური მონასტერი 296

თამაზ გერსამია
თბილისის ქაშვეთის წმინდა გიორგის ახალი ეკლესია 312

ქრისტინე დარჩია
ქართული მოდერნიზმის რაობისთვის 328

მარინა მეძმარიაშვილი
ქართული ფეტერიზმის საწყისები 339

ანა კლდიაშვილი
1980-იანი წლების ქართული მხატვრობის ტენდენციების შესახებ 348

სამსონ ლეჟავა
„ბაკიდული თხემები" – თანამედროვე საეკლესიო აღმშენებლობის
წარმატებული ნიმუში 368

მარიანა ოკლეი
ნინო ხებინიშვილი – ხელოვანის პორტრეტი 377

ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი
მცხეთის წმ. ჯვრის კომპლექსის რესტავრაციის თაობაზე 385

ეკა ფეძუა
საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალურ არქივში
დაცული „წმინდა გიორგის ლექსად თქმული ცხოვრების" მინიატურები 393

ვახტანგ ბერიძე
ქვემო რაჭა [ექსპედიციის დღიური] 416

Content

Teimuraz Sakvarelidze
100 Anniversary of Vakhtang Beridze 11

Tamaz Sanikidze
Vakhtang Beridze – Scholar, Public Figure, Teacher 17

Samson Lezhava
Outstanding Public Figure (In Memoriam of Vakhtang Beridze) . 34

I. Gambaschidze, Th. Stöllner, A. Hauptmann, M. Prange, S. Jansen, G. Mindiaschwili, G. Gogočuri
Sakdrisi Gold Mine: Analysis, Results and Calculations of the Prehistoric Workings 40

Maia Izoria
Small-size Clay Objects Decorating Late Bronze-Early Iron Age Minor Cult-Ritual Structures in Eastern Georgia 66

Tamaz Sanikidze
Uplistsikhe the Temple-City and Makvliani Temple 85

Nato Gengiuri
Peculiarities of Baptistery Chapels Structure in Georgian Early Christian Architecture 106

Tsitsino Chachkhunashvili
Manuscripts of the Former Ecclesiastic Museum (A 160, 170, 178) Concerning the Monasteries of St. Ioane Zedazneli and Holy Cross of Mtskheta 118

Catherine Kvachatadze
"Maiestas Domini" in the Medieval Georgian Sculpture 131

Dimitri Tumanishvili
On the Religious Meaning of the Pre-chancel Crosses (Materials and Remarks) 144

Irine Elizbarashvili
Kvarsha Church in Javakheti .160

Kitty Machabeli
Byzantine Model and Georgian Replicas 171

Tamar Khundadze
Chancel-barrier of the Church of St. Sabas in Sapara Monastery 181

Natalia Chitishvili
Place of the King and Queen in the Space of Georgian Church 193

Tamar Dadiani
Figure Reliefs of the Church of Sts. Peter and Paul in the Village Bza . 209

Marine Kenia
Mami (Tekali) Church of the Saviour in Lower Svaneti 218

Ketevan Abashidze
On the Artistic Solution of the Hujabi Church Exterior . 244

Irma Mamasakhlisi
Life Cycle of St. Eustathius in the Murals of Ertatsminda Church 257

Maia Mania
Theodor von Heider-Borovsky – Creator of Dusheti City 271

Natia Natsvlishvili
Georgian Catholic Monastery in Feriköy, Istanbul . 296

Tamaz Gersamia
New Kashveti Church of St. George in Tbilisi . 312

Kristine Darchia
On the Essence of Georgian Modernism 328

Marina Medzmariashvili
The Origins of Georgian Futurism .339

Ana Kldiashvili
On the Tendencies of the Georgian Painting in 1980s 348

Samson Lezhava
"Chakiduli Tkhemebi" – a Successful Sample of the Modern Ecclesiastical Architecture . 368

Mariana Okley
Nino Chubinishvili – Portrait of an Artist . 377

Nikoloz Vacheishvili
On the Restoration of the Complex of Holy Cross of Mtskheta 385

Ekaterine Vekua
Miniatures of "Vita of St. George in Verse" at the Central Historical Archive of Georgia 393

Vakhtang Beridze
Lower Racha [Expedition Diary] 416

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

ვახტანგ ბერიძე – დაბადებიდან 100 წელი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

სრულიად განსაკუთრებულია ვახტანგ ბერიძის როლი ქართული ხელოვნებისა და ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის მინაპოვართა საერთაშორისო სარბიელზე გატანის საქმეში. ამ მიმართულებით არაერთი სასიკეთო ნაბიჯი გადადგა გასული საუკუნის 70-იან — 80-იან წლებში (მას აქეთ, რაც ჩვენს

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

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

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

ვახტანგ ბერიძე გასული საუკუნის მიწურულს გარდაიცვალა 86 წლისა.

საკმე ცხოვრებით იცხოვრა, ბევრი რამ მოასწრო, ბევრს გასწვდა, არაერთ სასიკეთო საქმეს დაადგა თავი, ბევრსაც მოესწრო, ცვლილებაც, უმსგავსოს, შემზარავსაც, კარგიც ბევრი ნახა, სიცოცხლის ფასიც ბევრჯერ შეიცნო. მრავალმხრივი ნიჭიერების კაცი იყო, თავისებურად შეიძლებოდა გამოხელოვნებულ მადალი რანგის ისტორიკოსიც, ლიტერატორიც ანდა არქიტექტორი. ყველა სხვას მან ხელოვნებათმცოდნეობა არსია. და რიგორ მოიგო თავად ამ დარგმა, რიგორ გააფართოვა და გაამდიდრა მან თავისი გამოკვლევებით ქართული მეცნიერების ეს საგანძური. მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან კიდევ ბევრია გამოსავლენი. მისახელო (ხელნაწერები, დღიურები, ნახატები, ჩანახატები, მოსაველელია პირადი წერილებიც, უამრავი, ხოგი საქმიანი – ქართველი თუ უცხოელი სხვადასხვა მეცნიერ-სპეციალისტების, მოდგაწის გამოგზავნილი, ზოგიც ამა თუ იმ მოქალაქისა, – უბრალოდ მისაკითხი, სამადლობელი სიტყვებით გაწეული სამსახურისათვის); დაგვიტოვა მან დასაბეჭდად გამზადებული ნაშრომებიც: მონოგრაფია ნიკო ფიროსმანზე, რომელიც უკვე გამოქვეყნებულია, გამოქვეყნდება მალე ორტომეული შუა საუკუნეებისა და XIX საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ.

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

Teimuraz Sakvarelidze

100 Anniversary of Vakhtang Beridze

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

თამარ სანიკიძე
გ. წერეთელი-შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძველთა დაცვის ეროვნული ცენტრი

ვახტანგ ბერიძე
მკვლევარი, მოღვაწე, მასწავლებელი
(მოგონებები)

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

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

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

ბით ამოიწერებოდა. ვერც მე ვბედავდი შეთამამებას და არც ბ-ნი ვახტანგი ბრძანდებოდა ახალგაზრდებთან „პირად“ (ესაგნი) საკითხებზე ლაპარაკის მოყვარული.

მხოლოდ ერთხელ გავცდი ლექციების თემატიკას, მაგრამ არც ისე შორს. შაბათ-კვირას თანაკურსელმა რამდენიმე მეგობარი დაგვპატიჟა თავისთან სასხერეში, სადაც მანამდე არ ყოფილვარ და არც არაფერი ვიცოდი, რა შეიძლებოდა გვენახა, სხვიტორში აკაკის სახლ--მუზეუმის გარდა. ვკითხე. აშკარად ესიამოვნა: სავანე და ერეკლეი – მითხრა; რამდენიმე განმარტებაც დაუმატა და მირჩია „ქართული ხელოვნების“ („ რს ეორგიკა-ს“) პირველი ტომისთვის გადამეხედა. მოვედი საჯარო ბიბლიოთეკაში და აღმოვაჩინე: ვ. ბერიძე „ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა“ და – „სავანე (XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი).“ „გადავხედე“ კი არა ორ-ორჯერ წავიკითხე თითოეული ხუტუა. ისეთი საინტერესო და ადვილად გასაგები არაფერი წამიკითხავს (ამთავითვე დაეძენ, რომ ეს ჩემი პირველი შთაბეჭდილება, ხრეულიად „უმწიფარი“ ახალგაზრდისა, არც შემდგომში შეცვლილა, პირიქით გამყარდა და ეხება ვახტანგ ბერიძის მოვლის უხარმაზარ მეცნიერულ ნამოღვაწარს, და არამარტო მეცნიერულს); გავაკეთე ამონაწერები, ხოგი რამ დავიზეპირე კიდეც... მოვიხილეთ ეს ორი უმშვენიერესი ეკლესია (ეხვევში ისევლა გაგვეჭირდა). თანამგზავრები (იქაურებიც) „პირდაღებულები“ მისმენდნენ. საიდან ამდენი... მხოლოდ უკანგზაზე გავამხილე ჩემი „ცოდა-განათლების“ წყარო. მაგრამ დაბრუნებული – „სავეჭერი“: ბ-ნ ვახტანგს მოკლედ, ლეღლუღით ვუამბე „რადაცა“ ჩვენი მოგზაურობის შესახებ. ოდნავ გალიმებული მისმენდა. ორი-სამი „დეტალი“ ფრთხილად შემისწორა. და მაინც, ჩემში საბოლოოდ გამოიკვეთა რწმენა საკუთარი მიმავლისა, თუმცა რეალურ საფუძველს მოკლებული, უნიადაგო, ეიფლად უიმედო რწმენა.

სამხატვრო აკადემიის შემდეგ, კიდევ ერთხელ ვნახე ბ-ნი ვახტანგი, უფრო მოვუსმინე შორიდან, „იმელის“ ვრცელი დარბაზის ტრიბუნიდან. იხილავდნენ „საქართველოს ისტორიის“ ახალი სახელმძღვანელოს მაკეტს. ცხარე კამათი გაიმართა. გამომსვლელები თავს ესხმოდნენ ერთმანეთს. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ერთი გაწოწმატებული პროფესორი, რომელიც თერმე ოცეან წლებში იარადით დარბოდა და კომუნისტების მოწინააღმდეგეთ, განურჩევლად ყველას, უმოწყალოდ ხვრეტდა. გაუხსენეს შორაპნის რკინგზის სადგურში ხალხით გაჭედილი ვაგონის დაცხრილვა და ნაქოლეს. ბ-ნი ვახტანგი საკმაოდ ხანგრძლივი და ვალრესად მწვავე (მაშას – ვუკოდ ბერიძეს, იმ დროს ნამორთმეული ჰქონდა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტობა, კიდევ ორ აკადემიკოსთან ერთად) მოხსენებით გამოვიდა. დარბაზმა რამდენჯერმე ტაშით გააწყვეტინა ხეტყვა (დაწერილს კითხულობდა)... მაკეტი ნაფლავდა.

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

გავიდა, მგონი, ხელ წელიწადნახევარი და მოულოდნელად, უეცლის წვალებით (აბა, მე რა ვნდა მელინა) და ქ-ნ რენე შმერლინგის მოწადინებით, მეხ-

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

დრიელი კაცის დღევანდელი გადასახედიდან კიდევ ერთხელ დაეადასტურებ ინსტიტუტის აღიარებულ გამორჩეულობას და ვიტყვი: საქართველოში არ არსებულა (არც სხვაგან; ანალოგიური „პროფილის“ ბევრ სამეცნიერო ორგანიზაციას ვიცნობ ჩვენშიც და სხვა ქვეყნებშიც) ასეთი მძლავრი ერთიანული ხელოვნებით დამუხტული, ჭეშმარიტი მეცნიერული ოდენობით და შესაძლებლობებით აღჭურვილი, მიზანმიმართული, მოქმედი, შედეგიანი ერთობა ადამიანთა, რომელიც ინსტიტუტის კოლექტივი იყო და, რაც ბ-ნ ვახტანგს ჩვენული სისრულით აქვს გადმოცემული წიგნში „ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი“ (სხვაგანაც). ასეთი სამეცნიერო დაწესებულება (მით უფრო – არასამეცნიერო) არ არსებულა და ვერც იარსებებს. დრეც შეიცვალა (ეს მოუბრუნდება ენა და იტყვის – ის დრო (ვუდი იყოვი) და ადარც ინსტიტუტის ფუძემდებლები არიან ამქვეყნად. მე კი „თავს ბედნიერად ვთვლი, რომ სწავლა და ურთიერთობა მომიხდა მაღალი მეცნიერული დონისებების, გულწრფელი მამულიშვილური ინტერესების მქონე პიროვნებებთან, რომელთა მიმართ მადლიერების გრძნობა მთელი ცხოვრების მანძილზე მომყვება“ (ეს ნემი ციტატაა, კარგახნის წინ დაწერილი). ისინი ადარ არიან, მაგრამ მათი უდიდესი წვლილი ერის მრავალსაუკუნოვანი ხელოვნ მემკვიდრეობის კვლევა – წარმოჩენების საქმეში „საშვილიშვილოდ გადაეცემის“

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

პირველი გამოცდა სპეციალობაში: ბ-ნი ვახტანგი მიხმობს. მიველიარო – ის წინ, მე უკან. ნაველით და ავვლით კიბეებზე; გადავჭერით მუზეუმის ეზო (ლამაზი იყო – დინიზავრის ნიშნიანი, რადეს ბიუსტით, აუზით, მწვანე მოლით, ხეებით... ამჟამად გატიტვლებულ-გაპრიალებულია ესთეტიკისთვის). ბ-ნმა ვახტანგმა კარი გააღო. მივხვდით მუზეუმის ექსპონატებით სავსე საცავში. ყველა საგანი იატაკზე იდო, მათ შორის მცხეთის ჯვრის აღმოსავლეთ ფასადის სამი რელიეფის თაბაშირის ასლები. ამარჩევინა ერთ-ერთი. ყველაფ მომესმა გასალების ლრჭი-

ალი. ჩამკეტა. დაეჯექი. ვწერე და ვწერე (ნეტავ რიგორი გამომიდგა? არაფერ ეთქვამს). მიმაკითხა ორსაათნახევრის შემდეგ. უკან რატომღაც ეფერი ნქარა ვიარეთ – მან გრძელი ნაბიჯებით, მე სირბილით. აკანკალებულ ხელში დაწერილი ფურცლები მიფრიალებდა, რომლებიც დირექტორის კაბინეტში, საგამოცდო კომისიის დაგეგმ მაგიდაზე (მგონი დამიცვივდა). კომისიაში შედიოდნენ ბ-ნი გიორგი, ბ-ნი ვახტანგი, ქ-ნი რენე, ქ-ნი თინა ვირსალაძე, ბ-ნი ზაქარია (ზაქრო) მაისურაძე და ქ-ნი სარა ბარნაველი. გამიცდა საათზე მეტხანს გაგრძელდა. „გამწერეს" ბოლოს კი მითხრეს – შენს ნაწერს წავიკითხავთ და ნიშანს ხვალ გაიგებთ. იმ დამეს, რიგორც იქნა, გავეძელი. მერე სხვა გამოცდებიც ნაკაბარე და... ხელმძღვანელად ბ-ნი ვახტანგი დამინიშნეს.

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

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

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

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

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

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

ბ-ნ ვახტანგის ნაშრომებიდან ამ მიგნებებში რამდენიმეს ვასახელებ, რაც ხიტყვას მოყვა, ნაწილს მხოლოდ სათაურით. მეტის ნამოთვლაც შეუძლებელია – ასეულობითაა. აქ კი არც სათაურებს ვუთითებ, რაკი ნაგულისხმევი სპეციალისტები ადვილად ამოიცნობენ და იმედია, არც სხვა წიგნიერთათვის იქნება უცხო. მე და ჩემისთანებს კი ხსოვნაშიც გვაქვს და ზოგი მაგდანაც გვიდევს. შესაბამისად, „მიგნებების" თავისუფლად განვაგრძობ, მიგნებებით ინსტიტუტზე.

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

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

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

ლის'ეულების ბ-ნ ვახტანგ'ს „გადადინების", ნელი, ხანგრძლივი პროცესი; რომელიც არ დამთავრებულა – ინსტიტუტი ბილიმდე, ბ-ნ გიორგის გარდაცვალებამდე „ერთმართველ" ორგანი'ზაციად დარჩა.

ახალგა'ზრდების არც ბ-ნ გიორგისგან და არც ბ-ნ ვახტანგისგან ზედმეტი სიმკაცრე, მით უფრო უსამართლობა, არასოდეს გვიგრძნია. ასატან „გადაცდომებს" ეს'ემრად გვპატიობდნენ დირექციაც და უფროსებიც. ერთ უი'შვიათეს შემთხვევას ვერ გამოვტოვებ: რადაც გა'ეგებრობის ნიადაგ'ზე ბ-ნმა გიორგიმ შენი'შვნა მიმცა; ხომ ვერ შევედავებოდი, მაგრამ რიგორც კი გაირკვა ნემი ედანაშაულობა, დერეფანში შემხვდა, მხარზე ხელი მიმითათუნა და მიმეფერა – „Ну что Тамаз, я вас обидел вчера" – ცას ვაწ'ოე სიხარულით.

მეორე ეპი'სოდი შედარებით „ორდინალ'ური": ხანდახან ორ'ძაბათ დილას, ახალგა'ზრდები გავი.პარებოდით ხილმე სამსახ'ურიდან და ახალ ფილმს ვნახ'ულობდით რ'ესთაველის კინოთეატრ'ში. ერთხელ დარბა'ზ'ში ბ-ნი ვახტანგი დავ'ლანდეთ, თვითონაც დაგვინახა და სწ'რაფად გამოვიძ'ურწ'ეთ იქიდან. ეფროსები გვიან მიდიოდნენ ინსტიტ'უტ'ში, ჩვენ კი „შეცთომილნი" ამ ჯ'ერადაც გადავრჩით; ჩვენი ეს უსაქციელობა ისევე, რიგორც ბევრი სხვა, შეგვრჩა.

ბ-ნი ვახტანგი – დირექტორის მოადგილე სამეცნიერო სფერო'ში, ადმინისტრატორობასაც ითავსებდა. შესაბამისად, მეტ შენი'შვნებს გვაძლევდა. ერთხელ „აფეთქდა" კიდეც - კრება'ზე მაგიდას ისე დაკრა ხელი, მაგიდა კინაღამ დაი'შალა. მაგრამ იმდენად ტაქტიანი ბრძანდებოდა, რომ არ მახსოვს ვინმე, ერთი, დაეტ'ექსოს. არავის დაასახელებდა, თვალებ'შიაც არ შეხედავდა დამნა'შაულს. საყვედ'ური ეოველთვის ზოგადი, თემცა ადრესატისათვის ადვილად მისახვედრი, დანარჩენებისთვის კი ყ'ურადსაღები გამოსდიოდა, და ამითაც ბრა'ზი, დისკომფორტის, ინსტიტ'უტ'ში ჩვენი დრო'ულად მოსვლა-წ'ასვლის მოთხოვნით გამოწ'ვეული, მაღე და ეკვალად ეძრებოდა. ზემდგომი მაკონტროლებლებიც ითხოვდნენ, ოორემ ყველას კარგად ესმოდა, რომ მხოლოდ ინსტიტ'უტ'ში მუდმივი „ჯ.დომით" საქმეს ბევრი ყ'ურაღღები შეემატებოდა. სამდივნოს ოთახ'ში ანტრესოლი გაკეთდა, ქვემოთ მაგიდები დაგვიდგეს (ზემოთ ფოტოთეკა განთავსდა), მაგრამ ვერც ამან გაამართლა. არც იყო აუცილებელი. ჩვენ ისევაც ხრ'ელად ვიყავით ჩართული ინსტიტ'უტის ცხოვრება-საქმიანობა'ში: ვმეცადინეობდით, ვმ'ეშაობდით, დავდიოდით ექსპედიციებ'ში, დოხისძიებებს არ ვაცდენდით; გ'ულმოდგინედ ვეკიდებოდით ყველაფერს, რაც თითოეულ ჩვენთაგანს ევალებოდა და შეეძლო.

ბ-ნი ვახტანგი დილით კინო'ში, ვფიქრობ, იყო დროის რაციონალ'ური გამოყენების აუცილებლობით განპირობებ'ული. ბ'ენებით მოწ'ესრიგებ'ული, მ'ხანდასახ'ული (რაციონალ'ური) ბრძანდებოდა ცხოვრება'ში. არაფერს აკლდებოდა. ყველაფერი აინტერესებდა – კინო, თეატრი, კონცერტი, გამოფენა, მოხსენება, სხდომა, თათბირი, კრება, განხილვა, ბი'ერი, კოლეგია, დღესასწ'აული... (შარვლების ტოტებაკაპიწ'ებ'ული სამი მამრის გვდის ცეკვა „ბედების ტბიდან"...) სეფერა (ამას დავ'ებრ'ენდები). აქტი'ურად მონაწ'ილეობდა სა'ზოგადოებრივ ცხოვრება'ში (ამას ვერ გავ'შლი). ამზადებდა და ხელმძღვანელობდა სამეცნიერო სესიებს, კონფერენციებს, საერთა'შორისო სიმპო'ზიუმებს. აწ'ეობდა ექსპედიციებს. მიყლინებით დადიოდა სსრკ-ის ქალაქებ'ში, ა'ხლოგარგარეთ და ყველგან ქვეყნისთვის სახეკეთო კვალს ტოვებდა. წ'ერდა და ბეჭდავდა წ'იგნებს, სტატიებს. კითხ'ულობდა ლექციებს სამხატვრო აკადემია'ში, თეატრალ'ურ ინსტიტ'უტ'ში, კონსერვატორია'ში.

ხელრნიბდა ძველი თბილისის ვიწრო ქუჩებში, იცოდა მისი ყოველი კუთხე-კუნ-ჭული.

სეფერაზე იყო არაჩვეულებრივი თამადა, თანაც ისე, რომ წვეთი ღვინი არასოდეს დაეღვრეთა. პირველ აპრილს, ინსტიტუტის დაარსების ყოველწლიურ ზეიმზე, რომელსაც ბ-ნი გიორგი საკუთარ სახლში მართავდა ხოლმე, სეფერას ეს-ათეოდ ბ-ნი ვახტანგი ხელმძღვანელობდა და ამშვენიერებდა თავისი მოკლე, ხატოვანი სადღეგრძელოებით. იყო ამაღლებული განწყობილება, სიტყვები, სიმ-ღერები, ცეკვა-თამაში... ბ-ნი გიორგი და მისი დარბაისელი მეუღლე, – ქ-ნი ნინო, საკარძლებში ისხდნენ და ბედნიერებით სახეგაბადრულები გვიმზერდნენ ეს-ოტყვეულ. ქეიფი ღრეობაში არასოდეს გადაზრდილა. ბ-ნი ვახტანგი გვისმენდა და გვიყურებდა დიმილით, რომელშიაც ზუსტად იყო ასახული სიმღერა-ცეკვის ხარისხი თუ ვითარებასთან (მომენტთან) შესაბამისობა. ამ დიმილის მიხედვით ახალგაზრდები, ყოველგვარი ხელის აქნევის გარეშე, გწვეტდით ან გაგრძელებ-დით ქმედებებს (მე მაინცდამაინც ვერ ვაქტიურობდი).

ბ-ნი ვახტანგი მომღერალ-მოცეკვეც არასოდეს მიხახავს (მგონი, არც ეხ-ერხებოდა), მაგრამ ფიორტეპიანოზე მშვენიერად უკრავდა და კლასიკური მუსიკის ჰანგებით სეფერას ხიბლს მატებდა. „პროგრამის“ აპოთეოზს, ყველაზე ეფექტურ „ნომერს“, წარმოადგენდა ბ-ნ ვახტანგის კარიკატურები, რომელთაც ეპიდეის-კოპით (მაგიდაზე შედგმული შავი, უზარმაზარი ქუთით) ვანუკენებდით ახალგაზ-რდები, ზეიმის მონაწილეთა დაეიკებელი სიცილ-ხარხარის თანხლებით. ბრწყ-ინვალე კარიკატურისტი ბრძანდებოდა. მახვილი თვალით ჰქონდა „დაჭერილი“ პერსონაჟთა სახეები და მათი გამოკვეთილი შტრიხები – ქ-ნ თინა ვირსალაძის წარბები, ქ-ნ რენე შმერლინგის „დაბზარული“ ლიფა-ტუნები... ან „ნაპილეული“ – ორსახოვანი ანუსი – ნაპი (პარმენ) ზაქარაია და ლეო რხეულიშვილი... ასე მხიარულად მთავრდებოდა სეფერა გვიან დამით. ბ-ნი გიორგი გამოგვაცილებდა, ხელს ჩამოგვართმევდა თითოეულს კარებთან და ჯგუფ-ჯგუფად ეტოვებდით იქაურობას.

მას შემდეგ, რაც ბ-ნი ვახტანგი დირექტორი გახდა, პირველაპრილი-ბის გაგრძელება ჯერ ტრადიციულად – საკუთარ სახლში სცადა. სეფერას თითქოს არაფერი აკლდა. ხალხიც ბევრი მოვიდა... აკლდა ბ-ნი გიორგი – სრულიად ნეიტრალური, მაგრამ მაგიური ძალა სეფერაზეც. ლხინი ნაკლებად „შინაარსიანი“ გამოვიდა. შემდეგ გადავინაცვლეთ ბუნების წიაღში (ეკლდანის ნაკრძალში, კარსანში...). ბოლოს გაეცლილდით ბ-ნი გიორგის საფლავზე. თბილი-სის სახ. უნივერსიტეტის ეზოში. გიორგი ნებისაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის (ამჟამად ეროვნული ცენტრი) დაფუძნების ამ დალიცული დღის აღნიშვნის აწინდელი, განსხვავებული, მაგრამ ყოფიერიბ, წარმატებული ფორმა, მისასალმებელია და ვიმედოვნებ, არასოდეს მოიშლება.

ბ-ნ ვახტანგთან ექსპედიციებში ყოფნა-მუშაობა (რამდენჯერმე ადრე, ჩემი ასპირანტობისას) ნამდვილი ბედნიერება იყო: ბედნიერებაც და „ტკივილების გამოტენვაც“ (ასე ვაფასებდით ჩვენს მდგომარეობას). არა სიტყვაუხვობით, არა ზედმეტი საკრკიტებით, სწრაფად და ნათლად დაგვანახებდა ძველის ხერხი-მოძღვრელ აღნაგობას, სივრცეს, მასებს, ფორმებს, ორნამენტაციას; გაგვაცნობდა მისი აშენების ეპოქას, შემდგომ თავგადასავალს, პარალელურ მასალას, გვიპა-სუხებდა კითხვებზე – თანაც ისე, რომ ვვეგრძნო არქიტექტურასა და ერის ჭეშ-

მარიტ ლორებულებებს "ძირის მჭიდრი კავშირი", რომ ნაგებობის (ნაგებობათა) „მეხედვით შესაძლებელია ხალხის სულიერი ისტორიის წარმოდგენა" (ვითლე ლე დუკეის ეს შეგონება ერთხელ გაიმეორა კიდეც, ერცლად და სრულად).

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

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

დღისით დაღლილები, შებინდებისას, ქალაქში გავედით და ოდნავ განათებულ პარკში, სკამზე ჩამოეჯექით. მთავარი „მთხრობელი", რა თქმა უნდა, აქაც ბ-ნი ვახტანგი ბრძანდებოდა. არ მახსოვს, რას მოაყოლა – კი ბმა პრეტ-კოვი ახსენა და განაგრძო, ოდნავ სარკასტული ტონალობით. ჩამოთვალა XIX საუკუნის რუსი პოეტები (ჯგუფი, ხაძმი), უკლებლივ ყველა, გვარ-სახელებით, რომლებიც არარსებული პრეტკოვის სახელით, პარიდების, სატირულ ლეგენდებს, ანეგდოტებს ლექსებად აქცევენებდნენ; ამხელდნენ რუსული ხაზოგადოების სიბრიყვეს, სიხარბეს, უმეცრებას, რაც შემდეგ ზოგადრუსული მენტალობის მახასიათებლად ჩამოაყალიბეს. ჩოლი ამის დასადასტურებლად პრეტკოვის ბიოგრაფიაც გამოთვინეს და მისი პორტრეტებიც კი დახატეს. „ტირადა" ბ-მა ვახტანგმა ერთი ასეთი ლექსით (მგონი „წერილი კორინთოდან") დაასრულა (ბარე, ორ რუსს არ ეცოდინება ამაზე ამდენი) და კიდევ – ბ-ნ ვახტანგთან საუბრების დეტალები იმიტომაც მოვიტანე, რომ ეს ლოკალიც იყო არა მარტო მსმენელზე ზემოქმედი, მას თვითონაც აშკარად ახალისებდა საკუთარი მეხსიერების გამოიმზეურება (საინტერესო, უწინარესად, შენი თავისთვის უნდა იყო).

ბ-ნი ვახტანგი ახალგაზრდებს გულისხმიერებით ეკიდებოდა, მაგრამ გამორჩეულად არავის; რა თქმა უნდა, არც მე. მასთან ურთიერთობაში გამორჩეულობის „პრეტენზია" სხვებს ბევრად მეტი ჰქონდათ. ისეთ „ფინზე" დღემდე ვერ ამოხსნია „ზოკი", რომელიც 1969 წლის 30 აგვისტოს მისგან მოვიღე. ინსტიტუტის დიდი ოთახის წინ ვიდექით. ბ-მა ვახტანგმა კიბეები სწრაფად ამოიარა, ჩაერთო საუბარში, თემა შემოაბრუნა და თქვა – კონსერვატორიის რექტორს ლექციებზე უარი ვუთხარით. პაუზა. თვალი შეგვავლო ყველას, ხემზე შეაჩერა – თქვენ ხომ არ წაიკითხავდითო – მითხრა. მეცნიერებაში „შელწევის" პირველი ეტაპი უკვე გავლილი მქონდა და მასთან ისე თუ ისე შეთამამებულს, ენა ჩამოვარდა. მაგრამ სწრაფად მივხვდი, რომ შემოთავაზება იმწუთიერი არ იყო. უარი გამოირიცხა. რას? – ვეკითხები. მსოფლიო ხელოვნების ისტორიას. რიდის? –

პირველი სექტემბრიდან. ის ორი დამე თეთრად გავათენე ფიქრსა და კითხვაში. გავეხსენე აკადემიაში მისი ლექციები... მანერები... ხმის ტონალობა... და ზუსტად დრიოს წარმდეგი ოთხმოცკაციანი აუდიტორიის წინაშე. მიბაძვა არ გამომოვიდა. ადარც მიცდია, მაგრამ ლექციებს ვკითხულობ აქამომდე, უწყვეტად.

მოგეხსენებით ისე, რომ კონსერვატორიაში უკვე პროფესორის თანამდებობაზე ჩემი ერთწლიანი მუშაობის ნახევარი თუ იქნებოდა გასული, მისგანვე გავიგე პირველად ჩემი კიდევ ერთი „აღმოჩენის“ შესახებაც. ინსტიტუტში განზე გამიყვანა და სერიოზული გამომეტყველებით მეუბნება – „მითხრეს, რომ ხელოვნების მუზეუმის დირექტორად თქვენს დანიშვნას აპირებენო“ (ეთხრეს კი არა, კითხეს, შეეთანხმეს; მაშინ მის გარეშე ასეთ გადაწყვეტილებას არავინ მიიღებდა. ინიციატორი კი სხვა იყო; მადლობას ეწირავ განსვენებულს). მართლაც, სამთავრობო ინსტანციებში დაბარება-შემოწმება-გამოკითხვების შემდეგ, ასეც მოხდა. 1976 წლის პირველ იანვარს შევედექი ჩვენს დიდ ერიუნელ საგანძურში მრავალწლიან, უმძიმეს, მაგრამ მთელი ჩემი არსების მიმცველ საქმიანობას.

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

რისი გაკეთებაც ჩვენი ხელით შეგვეძლოთ, გავაკეთეთ. პრობლემა გახდა საგანძურის ექსპოზიციის საფუძვლიანი განახლება-რეკონსტრუქცია. არადა, სანქარი იყო. ახლოვდებოდა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი – ქართული კულტურის არნახული მასშტაბის სამეცნიერო ფორუმი, ბ-ნ ვახტანგის თაოსნობით. სანამ პროექტი გაკეთდა (ავტორები, არქიტექტორები – ვაჟა ორბელაძე და რევაზ ბერიძე); სანამ ორგანიზაციული საკითხები (მაგალითად ძნელად გადასახარში) მოგვარდა, სანამ სამუშაოები მიმდინარეობდა, დრო გადიოდა. ბოლოს დამეები ვრნებოდით და მოგასწარით. ბ-ნი ვახტანგი კვირაში ერთხელ შემოგვიელდა, რნეებს მოგვცემდა და თან საკუთარი შვილის ნამოქმედარს „აკონტროლებდა“

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

წინეს საგანძურის (ეს ტერმინი მე დავამკვიდრე; მანამდე „სეიფს“ ეწოდებდნენ) ახალი ექსპოზიცია; შეგვიქმნა. მოიარეს მუზეუმის კიდევ რამდენიმე დარბაზი და წავიდნენ (მომდევნო დღეებში თითქმის ყველა, კვლავ გვეწვია, მაგრამ ცალ-ცალკე, ზოგი ორ-სამჯერ, გვიან დამითავეს). გახვლისას ბ-ნმა ვახტანგმა – სხვა დროის ყველარ მოვიცალეთ, აწ თქვენ იცითო – დაგვიბარა. მომდევნო ჯგუფების (ეკამრავის) მიღება მე და ნემს თანამშრომლებს მოგვეხდა.

სიმპოზიუმები ქართული ხელოვნების შესახებ ექვსჯერ ჩატარდა – სამი ეკხიეთში, სამი თბილისში, სამწლიანი ინტერვალით (იყო სხვა საერთაშორისო სამეცნიერო თაყვანისცემებიც, ინალიგურები პრიბლემატიკით), და ყველგან მათი თაყვანცემა ბ-ნი ვახტანგი ბრძანდებოდა. თითოეულზე, განსაკუთრებით საქართველოში, ზეადამიანური ენერგიის ხარჯვა მოუხდა. ეკხიეთში ორგანიზაციულ საკითხებს მაინც, მასპინძლები აგვარებდნენ, აქ კი ყველაფერი მის მხრებზე გადადიოდა. სრულად გამოაცალეინა თავისი შესაძლებლობების კიდევ ერთი წახნაგი – ორგანიზატორის ნიჭი და ენარი. ზუსტად ჰქონდა გათვლილი ღონისძიებათა უკლებლივ ყველა შემადგენელი. ეკხიელთა შერნეკა–მოწვევის პროცედურებთან და მათ ყოფით პრიბლემებთან ერთად, სხდომების ხატარების ადგილი, ხანგრძლივობა, მოსალოდნელი გადაცვლომები; შემდეგ – ექსკურსიები, ძეგლების დათვალიერება, სპეციალური გამოფენები, კონცერტები (ხალხური სიმღერები, პროფესიული მუსიკა და ხელოვნება – აუცილებლად და ხაზგასმულად). მიღებები, მასპინძლობა და ათასგვარი წერილმანი (სტუმრების თავისუფალი სეირნობაც კი), ერთიან, პარმონიულ მთლიანობაში იყო წარმოდგენილი. რასაკვირველია, სიმპოზიუმების პროგრამებში საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი უპირველეს ობიექტად იყო ნასმული. გვიან ბ-ნი ვახტანგი იტყვის – „სიმპოზიუმების მოწყობის დროს დიდი ჯაფა დაგვადგა; მთელი ჩვენი ინსტიტუტი, ყველა თანამშრომელი ეკლებლივ, თავგამოდებით მუშაობდაო.“ მაგრამ ამ „თავგამოდების“ საწყისი მისგან მომდინარეობდა და ყველაფრის ზუსტად შესრულებას თვითონ ადევნებდა თვალყურს.

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

პარიზის გამოფენა, განსრცობილ-გამდიდრებული საქართველოს სახ-

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

სიმპოზიუმებმა და გამოფენებმა მსოფლიო საზოგადოებას დაანახა, რომ „საქართველო მხოლოდ ძველი, ოდესღაც აყვავებული ხელოვნების ქვეყანა კი არ არის, არამედ ცოცხალი, დღევანდელი და მომავალი შემოქმედების ქვეყანაა, და ამ ცოცხალი შემოქმედების ერთ-ერთი საფუძველი ისიც არის, რომ ჩვენ ესა'ხლერად გვიყვარს ის ძველი საქართველო, რომელმაც ქართველობა შეგვინარჩუნა და დღევანდლამდე მოგვიყვანა. დასკვნის გამოტანა ყველას თვითონვე შეეძლო თავისი პრიფესიული, კულტურული და სნეობრივი დონის შესაფერისად." (ეს და ზემოთ რამდენიმე ციტატა ამოღებულია ვ. ბერიძის „მოგონებებიდან").

აქვე მინდა დავამატო არანაკლებ მნიშვნელოვანი რამ: სიმპოზიუმები და გამოფენები, ძირითადად მაინც ორიენტირებული უცხოელებზე და ჩვენთვის ესოდენ სასურველი შედეგების მიმტანი, არ აღმოჩნდა მხოლოდ „ცალმხრივი" რაკი ქართველ კაცს საკუთარი ნაფიქრალ-ნამოქმედარის დირსების კრიტერიუმად „საუცხოო" მიაჩნია, უცხოთა მიერ ჩვენი წარსული მემკვიდრეობის ესოდენ მაღალმა შეფასებებმა, მძლავრი სტიმულირება მოახდინა ქართული ა'ხოზგადოების განწყობისა და ცნობიერებაზე, ხელი შეუწყო იმ წლებში ეროვნული სულისკვეთების არნახულ აზეირთებას, რომელმაც ქვეყანა თავისუფლებამდე მიიყვანა.

ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (1983 წ.) წავიკითხე მოხსენება „ახალი მასალები უფლისციხის შესახებ" (ვრცელი სახით დაიბეჭდა ჟურნალში „ბედი ქართლისა"), სადაც ვიარაუდე და ვცადე დამესაბუთებინა, რომ უფლისციხე ელინისტურ და აგიანინტიკურ ხანაში საუძრო ქალაქს წარმოადგენდა. ეს იყო ამ უნიკალური ძეგლის ოდემალებით მოცული ისტორიისა და ურბანული სტრუქტურის ახლებურად გააზრების მცდელობა (დღემდე რომ ველარ „მოვუშვი"). ბ-ნი ვახტანგი დაინტერესდა. იმავე ზაფხულს ვთხოვე და გამომყვა უფლისციხეში, სადაც ხელოვნების მუზეუმის არქეოლოგიურ-არქიტექტურული ექსპედიცია მუშაობდა, ნემი ხელმძღვანელობით. მოვიარეთ, რასაც მივწვდით – უფრო დეტალურად, ნაქალაქარის ცენტრალური უბანი – მაყვლიანი, ორსვეტიანი, კესოხებიანი ტაძრები (ეს უკანასკნელი ეწინ

თეატრად, თეატრთან მიახლოებულ მკვლევარებს). ამჯერად „მთხრობელი“ მე ვიყავი. მგონი, გადაეცემა კიდევ. არაფერში შემდეგებია. ეფექტიანი მოსაზრებები მისთვის ეფექტი დამაჯერებელი გახდა. მაგრამ მას შემდეგ არ გამოქვეყნებია რაიმე ისეთი, სადაც ეფექტისკენ შეიძლებოდა შეხებოდა. მისი წიგნი „ძველი ქართული ხელოვნებისმცოდნეობა“ – ერთად ერთი და არასეულებრივი სახელმძღვანელო ქართული ხელოვნებისმცოდნეობის ისტორიისა, სადაც ეფექტისკენ მხოლოდ ზოგად კონტექსტშია ნახსენები და ინიტერებული, ეფექტი ადრეა დაბეჭდილი.

ისევ გამოფენებს დაეებრეულები – ადგილობრივებს, დროებით გამოფენებს. ეხლიან აეცილებელს ბევნსაც სივრცეში მეზეემის პიპელარიზაციისათვის. მიუხედავად შენიბის მოეხერხებლობისა, თანდათან აეწყო საგამოფენო საქმიანობა. მეზეემში (საქართველოს ქალაქებშიც) რეგულარულად იმართებოდა სხვადასხვა სახის გამოფენები. მათ შორის ეცხოეთოდან ჩამოტანილი კოლექციები და ზოგი ქართველიც, საზოგადოების ცხოველ ინტერესს იწვევდა – მნახველთა რიგები თავისეფლების მოედნამდე აღწევდა მიხვეულ-მოხვეულად (ეფი ისეთი, ლეონასათვის ძნელად წარმოსადგენი ვითარებები). მათზე ბ-ნი ვახტანგი ყოველთვის საპატიო (საქმიანიც) სტუმარი ბრძანდებოდა. ერთი ისეთი კი – ფერისმანის გამოფენა – მისთვის სამუშაო ისპარეზი გამოდგა. ფერისმანზე მისი ეფრი ადრეული პუბლიკაცია არ მახსენდება. ვიცი მხოლოდ ერთად ერთი, რომელიც ვგონებ, სწორედ ამ გამოფენაზე, მეზეემის დარბაზებში „ჩაისახა“ – ბრწყინვალე მონოგრაფია, სრულიად გამორჩეული იმ ტექსტებისგან, რაც კი ოდესმე დაწერილა (ახლობით) ფერისმანის შესახებ (გამოიცა ავტორის გარდაცვალების შემდეგ).

გამოფენაზე წარმოდგენილი ეფი მხატვრის 168 ნამუშევარი, გაშლილი მეზეემის მთელ სართულზე; მეზეემისა თითქმის ყველაფერი და მათზე დამატებული ექსპონატები სხვა მეზეემებიდან და კერძო კოლექციებიდან (ეეჭვიბ, ისეთი გრანდიოზული „აქციის“ გამეორება ოდესმე ვინმემ შეძლოს). ბ-ნი ვახტანგი ხშირად მიდიოდა გამოფენაზე. ერთად ვაკვირდებოდით თითოეულ სურათს, ემსჯელობდით, ზოგჯერ ვაამათობდით კიდეც (ეკვი ებედავდი). ნემთეს ეს ეფი პროფესიული წვრთნის კიდევ ერთი და დაეეწყარი ეპიზოდი. ბ-ნ ვახტანგს კი იმდენად „დავემეგობრდი“, რომ მოგვიანებით თავისი კიდევ ერთი სქელტანიანი წიგნის – „XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხელოთმოძღვრება“ – პირველი ტომის რედაქტორად „მიმაწერა“

მოვეხშირე მასთან ხახლში სტუმრობასაც. ბინა, ეწინ საკმაოდ ეიწრო, ახალი რეკონსტრუირებული ჰქონდათ – სართული დაეაშენეს, ოჯახის ეფრთხის, ამჯერად ეფრი მოსრდილი, სამუშაო ოთახი, ისე ეფი „გამოტენილი“ წიგნებით, სურათებით, საქაღალდეებით, დასტა-დასტა ფურცლებით თუ ნახაზების რულონებით, რომ სტუმრისთვის ერთი ჰატარა ადგილიდა ნანდა, საწერი მაგიდის კიდესთან. მეორე, ეფრი ხალეათ დარბაზში (ეფი სხვა ოთახებიც), კედლებზე მჭიდროდ ეკიდა მისი მეკედლის, შესანიშნავი მხატვრის – ნატალია (ნატუსია) ფალავანდიშვილის ნამუშევრები - ძირითადად ფერწერა. ძალიან მიმწოლია ეს ნათელი, გასხივოსნებული სურათები, რომელთაგან რამდენიმე მეზეემმა შეიძინა კიდეც. შეეძინეთ აგრეთვე რეზი ბერიძის ოსტატურად შესრულებული გრაფიკა – ქართული კულტურის ძეგლების ანაზომებისა და ნანახატების კომპლექტი.

კვლავ მეზეემი და დასაბამიდან მისი უმთავრესი პრობლემა, მისი მრა-

ვალეთანიანი ძვირფასი კოლექციებისთვის უკმარი ადგილსამყოფელის გაფართოება-აღმშენებლობის აუცილებლობა, რომელიც იმთავითვე მაქსიმალურად გაეაქტიურეთ და,რომლის წარმოწყება-განხორციელების ხანგრძლივ პროცესში ბ-ნი ვახტანგი გვერდში გვედგა. მაგრამ საქმე კარგახანს მაინც ვერ დაეძარით. ბოლოს ხელისუფალთა კარიდან კარზე (თბილისსა თუ მოსკოვში) გაეთავებელი სიარული და უშედეგო თხოვნა-მუდარით თაემიბეზრებულმა, საქართველოს მთავრობის მისამართით დაწერე ლია წერილი, რომელშიაც მოკლედ, მაგრამ ცხადად იყო აღწერილი ჩვენი დიდი ეროვნული საგანძურის კატასტროფული მდგომარეობა (ტექსტს არც „მუქი ფერები" აკლდა). ხელი მოვაწერეთ აკად. ირაკლი აბაშიძემ,აკად. აკაკი შანიძემ,აკად. ვახტანგ ბერიძემ და მე. წერილი გამოქვეყნდა გაზ. „კომუნისტში" საქმეს კიდევ მრავალნაირი ძალისხმევა დასჭირდა,ერთხელ ცეკას ბ-მა ვახტანგმაც „შეეტია", მაგრამ ეს წერილი მაინც ყველაფერზე ეფექტური აღმოჩნდა... მუზეუმის ძველი შენობის გაგრძელებაზე დაიწყო და აშენდა.

მუზეუმის ახალი კორპუსის მშენებლობა პირველსაწყისად იქცა მასშტაბური გეგმა-იდეის (ნაშვილიშვილი იდეის) განხორციელების სამეცნიერო პროცესში,რომელიც გულისხმობდა დედაქალაქის მთავარი პროსპექტის პარალელურად, ლადო გუდიაშვილის ქუჩაზე, სამუზეუმო ცენტრის, ქართული სულიერების ცენტრის ნამოყალიბება-აღმაშენებლობას (ასეთი უნიკალური შესაძლებლობა არა აქვს არც ერთ ქალაქს ქვეყნიერებაზე). აქვე,ამ კომპლექსში ჩართული უნდა ყოფილიყო ხელოვნების ინსტიტუტისა და მუზეოლოგიის ინსტიტუტის ცალკე შენობა. ხელოვნების ინსტიტუტი უნდა ყოფილიყო ამ ინდივიდუალურად მართული ორგანიზაციების თანამშრომელთა სამეცნიერო საქმიანობის კერატორი. გეგმა-პროექტი, უწინარესად ბ-ნ ვახტანგს გავაცანი. მოიწონა, მცირე შენიშვნებით.

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

მუზეუმში ჩემი მისელ-მოსელისთანავე, სწრაფად შეიცვალა ურთიერთობების საერთო ფონი. მუზეუმის ფონდები ინსტიტუტის თანამშრომლებისთვის ადვილად ხელმისაწვდომი გახდა. ჩვენთან გადმოვიდა რამდენიმე ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე ნამოყალიბებული მკვლევარიც (ზიგი ნახევარ შტატზე). მუზეუმში სამეცნიერო საქმიანობა ერობაშად გამოცოცხლდა. ვმუშაობდით ასე შეხმატკბილებულად, მით უფრო, რომ მე ინსტიტუტი არ დამიტოვებია. მხოლოდ ერთმა არ გამიმართლა, მაინცდამაინც ბ-ნ ვახტანგის რეკომენდაციით ინსტიტუტიდან

მუზეუმის ერთ-ერთ მაღალ თანამდებობაზე გადმოვეკანილმა („მგონი, საინტერესოა საქმიანობა მაინც უნდა ეხერხებოდესო" – ასე მითხრა). ვერაფრით დავძლიე მისი პათოლოგიური სიზარმაცე. ბოლოს კი, ჩემი შეგონებებით გაბეზრებულმა აქეთ შემომიტია... წარმატებულადაც.

გავიდა დრო. ქვეყანამ თავისუფლება მოიპოვა და აიშალა. აირია მუზეუმიც. რამდენიმე ხელმოცარულმა „პატრიოტმა" თავის წარმოჩინება განიზრახა. მოიმხრეს ინსტიტუტის ამდენიგე თანამშრომელიც. აუცდა ზრიალი. არ დამკლებია ლანძღვა, წყევლა, ქოქოლა. მახსოვს ინსტიტუტში ბ-მა ვახტანგმა „მეკორალეებს" მიმართა: „მუზეუმი დამოუკიდებელი დაწესებულებაა და მის საქმეებში ასეთი ჩარევა მიუღებელია." თითქოს შეეხმინეს. მაგრამ გვიანდა იყო. დამთავრდა მუზეუმში ჩემი ხვედმეტწლიანი „ფეერიაქი" - მწამს ჩვენი დიდი ერიუნელი საგანძურის სახიკეთოდ, და მას შემდეგ ეს რწმენა არასოდეს გამქარვებია.

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

ხერესი თანდათან მინელდა. ბ-მა ვახტანგმა ძალა მოიკრიფა. მუშაობდა. დადიოდა. ასაკს არ ეტყობოდა. ინსტიტუტის ხელმძღვანელობა კვლავ ხრულად გადმოიბარა. არც ეწინ აკლდა, მაგრამ თითქოს უფრო გულისხმიერიც გახდა, მენვენებოდა თუ რა, ჩემს მიმართ განსაკუთრებით. ერთხელ დამიბარა და მანუქა თავისი „მოგონებები", უნყველოდ თბილი ზედწერილით. გამოკვირდა, ადრეც მომცა და იმიტომ. ის კარგი ეგზემპლარი არ იყოფა. „კარგი" არც ეს არის, და გამოცემული „ქართული მემუარული ლიტერატურის" ხერიით, ვერც იქნებოდა. სტანდარტული ყდა, დაბალი ხარისხის ქაღალდი და ბოლოგრაფია, გათხაბნილი ილუსტრაციები, ნამდვილად არ არის შესაფერისი ამ ხეთასგვერდიანი, მრავალსმომცველი ტექსტისთვის. ეს წიგნი აუცილებლად უნდა დაიბეჭდოს ხელმეორედ. მეტიც – დიდად სასურველია ცალკე გამოქვეყნდეს მასში ნართული კარიკატურები, ავტორის არქივში დაცული (ალბათ) ანალოგიური თუ სხვა ნახატებთან ერთად და სათანადო კომენტარებით. დარწმუნებული ვარ, ეს მისი ტალანტის კიდევ ერთი გამოხატება იქნება.

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

ლით. მეცნიერება, ხელოვნებამოძღვრება (ძველი, ახალი), სახეობა ხელოვნება-ლიტერატურა, ინსტიტუტი და მისი საქმიანობა, ქალაქი, სოფელი, პეიზაჟი, ადამიანები – ახლობლები, ნაცნობ-უცნობები... და ამ ყველაფერთან დაკავშირებული პასაჟები თუ წიაღსვლები – წარმტაცი პანორამაა. რომელიმე მეცნიერულ პრობლემას, ან თეატრალური სპექტაკლის მადალპროფესიულ შეფასებას მოსდევს არქივში ჩაღრმავება, ხოლო იქიდან ამოკრეფილ საქმით მასალებს, რადაც სასაცილო (აბსურდული) ფაქტები, ასევე დამახასიათებელი დროის გარკვეული მონაკვეთისათვის. ან რანაირად გაიხსენა, ვთქვათ, ოცეთან წლებში, სადაც მეკარდნილ სოფელში, ერთი გლეხკაცის ომერელ კილიოზე ნათქვამი, კეიმატი ფრაზები. შვიდი-რვა წლისა ფლიერების წერდა? არ არის გამორიცხული, მაგრამ აშკარად ხედავ, რომ ეს ყველაფერი ცოცხლად „ამოუტივტივდა" გონებაში ხანდახმელს, ისეთივე სიზუსტით, როგორც ფლიერში შეიძლებოდა ეოფილიეი დაფიქსირებული. არანაკლებ ენაწყლიანად არის დაწერილი მისი გამოკვლევებიც. ეთუოდ, თვითონაც გრძნობდა „კარგად წერის" სიამოვნებას. ეს ბედნიერებაა.

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

„მოგონებებში" კი ავტორი ჯერ „დადის" ადმართ-დადმართ „მაშინდელ თბილისში", აგიეილიებს, დაგანახებს სად, რა, როგორი იყო და არის, აკვირდება შენობებს, გესაუბრება მათზე, ყველაფერზე, რაც კონკრეტულ ობიექტს, ან თბილისის ხელოვნებამოძღვრულ ეერსახეს, მის ისტორიას ეხება. მოგიტარებს თავიდან ბოლომდე რუსთაველის (გოლოვინის, სასახლის) პროსპექტს, საეხეს მოსეირნე ინტელექტუალებით, გამოჩენილი პიროვნებით, მწერლებით, მსახიობებით; გაგაცნობს მათ და პარიკმახერ ნიკოსაც, თბილისური ყარგოსით მიუბარს „არტისტებზე" და თეატრალურ სპექტაკლებზე. რა თქმა უნდა, მოგიყვება ოპერის, სხვა თეატრების, მუზეუმების, ეკლესიების, სასახლეების, სახლების – გამქრალი, გადაკეთებული თუ ახალი შენობების შესახებ... შენ კი უსმენ (კითხულობ) ყურადღებით და სიამოვნებით.

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

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

ხითბი და პატივი. მკაფიოდ არის გამოკვეთილი მათი სახეები, ხასიათი, დამსახურება; გამორჩეულად პეტრ-აკადემიკოსის – ირაკლი აბაშიძისა. ნათესავებიც იყვნენ, ერთად გაიზარდნენ, გამოეიდნენ ასპარეზზე და ხიამტკბილობით გალიეს დიდი ცხოვრების გზა ბოლომდე.

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

მიკლედ მინდა შეეეხო ამ ორ დიდებულ პიროვნებასთან ურთიერთობის ერთ ეპიზოდს. ერთად ვისხენებდით ლიკანის სამთავრობო სანატორიუმში (ოჯახს სჭირდებოდა თორემ მე რა დამასვენებდა; მარქანით ვიყავი, ეტოვებდი ცოლ-შვილს და დაგრბოდი უფლისციხეში. ვნახობ, რომ დროის ნახევარზე მეტი მათთან ვერ გავატარე). სადამოობით ეს ორი ბრგე, ტანადი, ენამჭევრი მამაკაცი და მე ვსეირნობდით ხოლმე სანატორიუმის უღამაზეს ხეივანში. საუბრობდნენ – უფრო თქმირით - სერიოზულ საკითხებზეც. საუბრობდნენ ადგილობრივ თუ მსოფლიო მოვლენებზე, ცხელ-ცხელ ამბებზე, პოლიტიკაზე, ლიტერატურაზე, ხელოვნებაზე, მეცნიერებაზე, ადამიანებზე (მე თუ მკითხავდნენ რამეს, თორემ ისე აშკარათად ვერეოდი). ყვებოდნენ ანეგდოტებს – ბ-ნი ვახტანგი „ხრდილობიანებს“, ბ-ნი ირაკლი ხოგჯერ გაურეკავდა ხოლმე სკაბრეზულსაც.

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

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

უკანასკნელი წლინახევრის განმავლობაში ნაკლებად ვხვდებოდით. ინსტიტუტშიც თვეში ერთხელ თუ შევირბენდი მხოლოდ. ბოლოს რომ ძალიან მომინდა, მიზეზი მოვიგონე და სახლში ვეახელი. დამხვდა ღონემიხდილი, სახეშეცვლილი, მომქრალი მოხეცი. მოიკითხა ჩემიანები. დაჯშელი ხმით, დამარცვლით ამბობდა სიტყვებს. მე მეტს ვლაპარაკობდი, ვითომ ხალისიანადაც. წეხდა საქმეებზე (ნეთუ კიდევ დარჩა რამე გაუკეთებელი?), ინსტიტუტის მომავალ მდგომარეობაზე... ახალგაზრდებისა ეიმედებოდა. დაამთავრა წვეტილი, თქმცა მოელოდნელად ოპტიმისტური ფრაზებით. გადავეხვიე (პირველად) სავარძელში

ლრმად ნამჯდარს. წამოდგომა არ უცდია. გამოვეშვიდობე... ნამუდამად. კიბეები რიგორდაც ნავათავე. მაქანის საჭეს მაგრად ნაეკიდე ხელები, მაგრამ ბორბლები მაინც უხმოდ გარბოდნენ გზებსე... სახლში ავაწყვე მისი ფრაგმენტული გამონათქვამები. შინაარსი „მოგონებების" ბოლო აბზაცის თითქმის ფენტური გამოვდა. ახლახანს კვლავ გადავამოწმე. მოვეშვი ჩემს იმდროინდელ ნაწვალებს. აბზაცი ამოვიწერე წიგნიდან და ამით მეც დავამთავრებ. „მკვლევართა მომავალი თაობების წინაშე ფართო ასპარეზი იშლება – მაგრამ მათ დიდზე დიდი პასუხისმგებლობაც ეკისრებათ; ჩვენი ერთეულო ხელოვნების კვლევა და შესწავლა – უდიდესი სიხარულია, მაგრამ მძიმე ტვირთიც არის. მინდა ვთქვა, რომ ისინი დარსეულად განაგრძობენ იმ დიდ საქმეს, რომელსაც მათი მამები და პაპები ასეთი სიყვარულით უყურდნენ საფუძველს" გულით ნათქვამი სიტყვებია, ანდერძივითაა და თან მოწოდებაც. ჩვენ, ჩემმა თაობამ, მგონი, გავაკეთეთ ყველაფერი, რისი ძალა და უნარი მოგვცა გამჩენმა. იმედია, ახალგაზრდები მეტს შეძლებენ და ეს იმედი, ვიტყოდ, ნამდვილად არ არის უსაფუძვლო.

Tamaz Sanikidze

Vakhtang Beridze – Scholar, Public Figure, Teacher

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

ხამსიან ლეჟავა
გ. წებინა'შვილის სახ. ქართ'ული ხელოვნების ისტორიისა და
ძველთა დაცვის კვლევის ეროვნ'ული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

გამოჩენილი მოღვაწე
(ვახტანგ ბერიძის მოსაგონარი)

ვახტანგ ბერიძე ქართ'ული კულტ'ურის თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. იგი, რიგორც თავისი ქვეყნის ღირსეული წარმომჩენი, ყველგან დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა, ჩვენ'შიც და უცხოეთ'შიც. მაღალი ზიგადი კულტ'ურა, ფართო განათლება, ბ'ენებრივი დახვეწილობა, ი'შვიათი კეთილგანწ'ყობა ადამიანებისადმი. შინაგანი კეთილ'შობილება, სისადავისა და არტისტ'ულობის უ'შვიათესი შერწ'ყმა განსაკუთრებ'ულობას ხმენდა მის პიროვნებას. ამასთანავე, ურთიერთობისას, რიგორც დახვეწილ და გამორჩეულ პიროვნებას შეეფერება, დემოკრატი'ული იყო, ძალ'უძდა გ'ულისხმიერი და ყურადღებიანი ყოფილიყო განსხვავებ'ული „რანგის" ადამიანებისადმი, რაც უთ'ეოდ მისი ქრისტიან'ული ეთიკის გამოხატ'ულებას წარმოადგენდა. ამასთანავე, ყოველთვის, ყველა'ზე მეტად სიტ'უაციებ'შიც კი, სრ'ულებით უეჭმპრომისო, შეუპოვარი და თავდადებ'ული მცველი იყო ჩვენი კულტ'ურისა და არასოდეს ეპ'ყებოდა „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა" პოლიტიკურ კონიუქტ'ურასა თუ უსაფუძვ'ლო, მაგრამ „ზემოთ მიდებ'ულ" კონვენციებს. შეუდარებელი იყო საქართველოს სულიერი მონაპოვრების გამომზ'ეურებისას. რადა თქმა უნდა, ეს ხდებოდა ყოველნაირი პროფინციული ამპარტავნების გარე'შე, ვინაიდან ევროპ'ელობის საუკეთესო მატარებ'ელიც იყო, კრიტიკ'ული ა'ხროვნებით გამორჩ'ეულიც, ფხა'ხელი ხედვის მქონეც და, ამასთანავე, მთელი არსებით, პიტ'ური გ'ზნებით ჩამწ'ყდომიც საკ'ეთარი ერის მაღალი გამოხატ'ულებებისა. მეტიც ითქმის – თავისი მოღვაწ'ეობით ჩვენი არაერთათას'წლოვანი ტრადიციების არათ'ე მხოლოდ ფუნდამენტ'ურად შემმეცნებ'ელი, არამედ ცოცხალი გამტარიც ბრძანდებოდა.

რიგორ აკლია იგი დღევანდელ საქართველოს, სადაც ბევრს ხმა'ურობენ და ზერელე პოპ'ულარობას იხვეჭენ ნაირ-ნაირი, წ'ვრილ-წ'ვრილი იდეოლოგიებით აღჭ'ურვილი პირნი, რომელთაც „თავი გამოიჩინეს" ჩვენი კულტ'ურისადმი ქ�mაღალი უნდობ'ლობა-დამ'ცინავობით. ამ ეგ'ან'ურობიდან მომდინარე სენს, „ყოვ'ლისმ'ცოდნე" გა'ენათლებ'ელთა და ცინიკ'ურად მოქირქილ'ეთა უმ'ეცრ'ებას, იგი უთ'ეოდ საკადრის პასუხს გასცემდა – არც ქართ'ული საეკლესიო ხ'ერეთმოძღვრების „ბი'ზანტ'ეურობის", და არც თბილის'ური ე'ხის „იტალი'ურობის" მადიარებ'ლთ და'ეთმობდა რასმე. დიახ, უ'ალებ'ლივ ყველას, თავისი ნათ'ელი, მ'ყობრი, გამ'ჭვირვალ'ედ ლოგიკ'ური ა'ხროვნებით, ერ'ედიციის განსაკ'უთრებ'ული ხიდრმითა და, ამასთანავე, მისა'წ'ყდომობითაც, კ'�mლავ და კ'ინmლავ გადა'ე'შლიდა თვალ'წინ ყოველისავე იმის დიდ ფასე'ულობას, რაც ნა'ზრისს ხმენს ჩვენს არსებობას.

მის ხა'ჯარი გამოსვ'ლებს და'ეკვი'ყარი ბრ'ყინვალ'ება ახასიათებდა. მახსოვს ჩემი პირველი წარ'ეშლელი შთაბეჭდილება. რუსთაველის საუ'ებ'ლეი დღეები იყო, იმ ხანად სკოლის მო'აფე ვიყავი და დაეს'წარი ერთ-ერთ შეკრებას, სადაც მან განმაცვიფრებ'ელი ს'ეგსტეით გამორჩ'ეული სიტ'ყვა წარმოთქვა. „ოქრის ხანის" ჩვენს კულტ'ურა'ზე (რიგორც შეუდარებ'ელი ქართ'ულით, ისე ფრანგ სტ'ემართათეს აღმაფრთოვანებ'ელი ფრანგ'ულითაც). იმ წ'ეთებ'ში იქ

დამსწრენი თითქოსდა „გადაგვასახლა“ კიდეც ძველი საქართველოს სივრცეში და ბიბლიმდის შეგვაგრძნობინა იმ ინტენსიურობის ძალა, რაც თამარის ეპოქის ამაღლებულ შემოქმედებით სულს გამოთარნევდა. მერე კი წილად მხვდა ბედნიერება მისი სტუდენტი ვეიფოლიეკი. ახლაც თვალწინ მიდგას იტალიური რენესანსის ეპოქაზე წაკითხული და ამ სიზეო კულტურასთან ლამის ბიბლიმდე მაზიარებელი, თანადროულად ლაკონიურ-მჭევრმეტყველური ლექციები, რომელნიც დიდ,შთამაგონებელ ხეიმს წარმოადგენდა. რაიდენი დანაკარგია,რომ ვერ მოვახერხეთ ამ დაუვიწყარი, პირიფსელად სრულად განცდილი, მდელვარე, განუმეორებელი მინაოხრობის ფიქსირება – ესეც ხომ ჩვენი ჩვეული დაუდევრობაა? არანაკლებ შთამბეჭდავი იყო გვიანფეოდალური ხანის ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი ლექციებიც,რომელთა მისმენის დროსაც კარგად დამამახსოვრდა ერთი პასაჟი: მან ბრძანა, რომ იმდროინდელ, ერთულესი განსაცდელებით აღვსილ ხანაში – დიდი მოღვაწეების, თავგადადებული ქართველების ტრაგიკულ ბედზე მოფიქრალი ადამიანი ძალაუნებურად ინატრებს შექსპირის დარ ქართველ მწერალსაც, რომელიც შეძლებდა მათი უმძაფრესი ხელოვნური ტკივილის შესაფერისად მასშტაბურ გამოხატვას!

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

ახლა ისევ შემოგთავაზებთ ნემთვის დაუვიწყარ, ცოცხალ შთაბეჭდილებას. ერთხელ ინსტიტუტის თანამშრომლები მეტეხის ტაძარში წაგვიყვანა,ხილი შემდეგ იქვე (იმ ადგილიდან, საიდანაც მიჩანდა ახლა ესოდენ შელანძღული დედაქალაქის ულამაზესი პანორამა), მან დაიწყო შთაგონებული თხრობა ძველ

თბილისზე, მის კულტურულ ხიერებაზე, ამ „სიხარულის ქალაქის“ განუმეორებელ, დღეს კი ეხოდენ დაუფასებელ, ლამის მთელი ხახოგადოების მიერ არათუ მხოლოდ გულგრილობით, არამედ უკვე აგრესიულობითაც განწირულ, ულამაზეს ხერეთმოძღვრებაზე, მის განსაკუთრებულ დირსებებზე – აუწერლად დრმა, ტეკადი, ძრეულად განცდილი და ამოუწურავი ცოდნით აღვსილი იყო მთელი ეს თხრობა - ძალზე მიმზიდავი თავისი უსაზღო ქართულით, გულსმოსახვევდრი. ქალაქის ყოველი კუთხე-კუნჭულის შემაყვარებელი მაინც რა განსწავლულობა ჰქონდა, რა თანაგანცდა იმისა, რასაც ძველი თბილისის აღმშენებლობა ჰქვია! ანდა, მასზე უკეთ ვის ძალუძდა ყოველივე ზემოთადწერილის გაზიარება, ვის შეეძლო თავისებური პიმნის ამოთქმა ამ უმშვენიერეს ქალაქზე! გაოგნებულნი კი ვუსმენდით, მაგრამ ბოლომდე ალბათ მაინც ვერ ვხვდებოდით, რომ განსაკუთრებულ ადამიანთან ურთიერთობისა და თანაყოფნის ბედნიერება გვხვდა წილად, რაც ახლა ჩვენთვის, მისი კოლეგებისა და მოწაფეებისათვის, ეხოდენ სანატრელია!

არ შემიძლია ორიოდე სიტყვა არ ვთქვა მის დიდ ოუმორზე, რაც ბატონი ვახტანგის ოშვიათად გონებამახვილურ კარიკატურებშიც ჩანს, სადაც მისხალიც კი არაა დამცინავობისა. მხოლოდ სიკეთე და სითბი სჭვეთს ამ ნახატებში. არის სიკვიმატე, ხალისიანობა, უეცარი გამომგონებლობა, ნადდი არტისტიზმი – ესეც ხომ მისი უნეველი ნიჭიერების თვალსაჩინო გამოხატულებაა!

ბატონი ვახტანგი უბრალოდ მოკლებული იყო ვიწრო ხედვას – მისი მძლავრი პუმანიტარული „ბაზისი“, იუკახდან და საერთაერთობი წრდანაც მიმდინარე მადალკულტურული გარემო (თუნდაც გიორგი წუბინაშვილთან მჯდრი თანამშრომლობა რად ღირს!), იმას განაპირობებდა, რომ მისი მრავლისმომცველობა ზედაპირულობას მოკლებულად, უნიკერსალურად და ერთგვარად ენციკლოპედიურადაც ადიქმება. სწორედ ამან შეაძლებინა, რომ თითმოცდაათიანი წლების დასაწყისში დაეწერა შესანიშნავი გამოკვლევა „კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში“ მიხარია, რომ ეს იდეა შეეთავაზე, როგორც სამხატვრო ალმანახ „სპექტრის“ თანარედაქტორმა. წერილმა იმდენად დიდი მოწონება დაიმსახურა, რომ ცალკე ბრიშურად გამოცემა სთხოვეს. აქ კიდევ ერთხელ გამოსინდა მისი მოკრძალებულობა და თავმდაბლობა. წარმოიდგინეთ, რომ მე, მის თანამშრომელსა და მოწაფეს, დამეკითხა, ჰქონდა თუ არა უფლება გაფართოებული სახით გამოექვეყნებინა ეს ნაშრომი – რაც ვფიქრობ, მეტ კომენტარს არც საჭიროებს! ამ არასეულებრივ პუბლიკაციაში წარმოსნილია ძალიან ტუკადი პანორამა 1918-1921 წლების ხანმოკლე დამოუკიდებლობისას ჩენილი იმ უდიდესი აღმაფლობისა, რასაც ჩვენდა სამწუხაროდ, სრულფასოვანი განვითარება არ ეწერა. დავძენ, რომ თავიდან, როცა ეთხოვე ნაშრომის მომზადება, მან ეს „დავალება“ დაუხარელად, ძალზე სწრაფად (ამისათვის ხომ ყველაზე უკეთ იყო მზად), და დიდი ენთუზიაზმითაც განახორციელა – რადაც ხელ სხვა დინის პასუხისმგებლობა გამოარჩევდა, სამაგალითო, მისაბაძი

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

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

ერთ საგულისხმო ამბავსაც გაიხსენებ: ვგონებ, ოთხმოცდაათი წლების დასაწყისში, ჩვენთან ჩამობრძანდა სტუმარი მოსკოვიდან, იქაური ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელი, ქალბატონი, რომელიც ცნობილი, მართლაც კარგი მეცნიერია. დამეკვალა მისი მეგზურობა. რიდესაც იგი, როგორც წესია, ბატონ ვახტანგს შეხვდა, თავიდან ცოტათი ამბიციურად ესაუბრა და ბრძანა, თანამშრომლეთ ჩვენს „სათავე“ ინსტიტუტთანი. ბატონი ვახტანგი, ეს საერთაშორისო რანგის დიდი ისტატი და ქართული კულტურის გულმხურვალე მკვლევარი, ცხადია, ვერ იტანდა იმპერიულ იმპერატივებს და, მართალია, ხრდილობიანი ფორმით, მის არათუ აგრძნობინა თავისი ცდომილება, არამედ პირდაპირ „ტეკი გააძრო“ ამ არაადექვატურობისათვის. შემდგომში ჩვენი სტუმარი დიდი მოკრძალებით მესაუბრებოდა ბატონ ვახტანგზე და მისი რიდიც გამოარჩევდა. რამდენი მაგალითის მომცემი მისი ქმედება მახსოვს! ასე იყო სამოცდაათიანი წლების მიწურულში, ქართული ენის დაცვის მწვავე საკითხებთან დაკავშირებითაც, ეფრო მოგვიანებულ-ტრანსკავკავსიური რკინიგზის წინააღმდეგ ბრძოლის დროსაც, ცხრა აპრილსაც, აფხაზეთის ტრაგედიის გამწვავების პერიოდშიც, რიცა იქაური ქართული ძეგლების შესახებ უმაღლესი პრეფექტურალიზმით გამორჩეული წერილი გამოაქვეყნა. დარწმუნებული ვარ, ცოცხალი რომ ყოფილიყო, უკანდაუხევლად იბრძოლებდა რიგორც ძველი თბილისის დასაცავად, ისე საყდრისის უმნიშვნელოვანესი არქეოლოგიური ძეგლის ვეიდენ ტლანქი, ადმაშფოთებელი ხელყოფის წინააღმდეგაც!

აუცილებლად უნდა გამოვკვეთო, რომ მის ოჯახში ყოველთვის სუფევდა ინტენსიური შემოქმედებითი აღმოსფერო. მისი მამის, გამოჩენილი ფილოლოგის, აკადემიკოსის, ბატონ ეკეკლ ბერიძის დიდი დვაწლი საყოველთაოდ არის აღიარებული, ხოლო ბატონი ვახტანგის მეუღლის, ქალბატონ ნინელია ფალავანდიშვილის მხატვრობა კი იმ დონეზე რიდია დაფასებული, რიგორსაც უთუოდ იმსახურებს! რიგორც მისი „ჯანრული-მინიმენტური“ სცენები ძველი საქართველოს დიდად თავისებური, აწ თითქმის გარდასული ყოფიდან, ისე მართლაც ულამაზესი, თანადროულად-ენერგიული და ხშირად ფაქიზი, ლირიკული ლანდშაფტები (ქართლის აწ ნოსტალგიურად „შეფერილი“ ხიფლები იქნება ეს, თუ გუდამაყრის გულმისაგალი ხედები), ჩვენი სახვითი ხელოვნების ნამდვილი საგანძურია. მნიშვნელოვანი ფასეულობა აქვს მისი ვაეის, არქიტექტორ რევაზ ბერიძის თბილისურ ხერიას, რომელმაც ბევრი ისეთი სახლი შემოგვინახა გრაფიკულად, ჩვენი უგულისყურობის გამო ახლა რომ ადარ არსებობს

მართალია, ძირითადად შეა საუკუნეების საქართველოს ძეგლებს იკვლევდა განსაკუთრებული ამომწურავობით, მაგრამ საკუთარი საგულისხმო წვლილი შეჰქონდა რიგორც წინაქრისტიანული ხანის კულტურის შესწავლაში, ისე უახლესი და თანამედროვე ქართული ხელოვნებისა და განსაკუთრებით მხატვრობის შემეცნებაში. ძალიან მნიშვნელოვანია მისი არსებითი დაკვირვებები, რომელნიც უკავშირდება ეგეოსური კულტურისა და ქართული დარბაზული ხელოვნების დამაფიქრებელ ნაზიარობის. რაოდენ სამწუხარია, რომ ეს თემა ვერ გაიღრმავა! ცხადია, დიდი დამსახურება მიუძღვის მას, რიგორც საბჭოთა პერიოდის სახვითი ხელოვნების მონოგრაფიულად შემსწავლელს ნ. ეზერსკაიასთან ერთად (დღეს ეს ხომ სამაგიდო წიგნია), და რიგორც უმნიშ-

ვნელოვანესი, ფუძემდებლური წიგნების ავტორის ნაფერისწმანაშვილზე, დ. ჯაჯ-ბაძესა და ლ.გუდიაშვილზე. მაგრამ ამ ფუნდამენტურ შრომებთან ერთად, განა დიდად დასაფასებელი არაა, რომ სულ მუდამ გვერდში ედგა ქართველ მხატ-ვრებს თავისი რიგორც ჩვენს, ისე „საკავშირო“ პერიოდიკაშიც დასტამბული პუბლიკაციებითა და გამოსვლებით, რაც განსაკუთრებით მაინც ორმოცდაა-თიანელთა თაობის მიმართ გამოიაღლინა, რომლისთვისაც მის ძლიერ თანად-გომას იმთავითვე გამეფებულს, იქნებ გადამწყვეტი მნიშვნელობაც ჰქონდა. ვინაიდან არცთუ ცოტა იცნდა მათ მიერ მოტანილი არსებითი სიახლეებისადმი არათუ მიუღებლობას, არამედ ახორციელებდა კიდეც მათზე „იდეოლოგიურად“ ხელოვნურ ბრძოლას.

კიდევ ერთი თავგრილობის პერიპეტიები მახსენდება – ეს იყო შეხვედრა – პოლემიკა ოთხმოცდაათ წლებში, მხატვართა კავშირში, მართლაც ეალ-რესად საინტერესო. იქ ბჭობდნენ ისეთი მწიგნობარი, განათლებული მხატვრები, რიგორც ედმონდ კალანდაძე, გიორგი ინიაური, ლევან მხეიძე და სხვები. ხელოვნების არსებით საკითხებზე საუბრისას მათ მრავალი საყურადღებო მოსაზ-რება წარმოაჩინეს. იყო ფიცხელი კამათიც, და ბოლოს – ხიტყვა მისცეს ბატონ ვახტანგს, რომელმაც სულ სხვა სიმაღლეზე აიყვანა, სხვა განზომილება შესძინა ამ უამოსოდაც ძალიან ცოცხალ შეხვედრას. მისი საუბრისას ხიბლმემ დაიპყრა. ყველა თითქოს გაირინდა. ბატონი ვახტანგის გამოსვლა ანალიტიკური ორატორობის სანიმუშო, „მცირედშესაძლებელ“ მაგალითს წარმოადგენდა

ისიც გავიხსენოთ, რიგორ გადაარჩინა, თავის დროზე დისკრიმინირებული, ახლა კი ფართოდ აღიარებული ფერმწერის, ჯიბსონ ხუნდაძის აღრინდელი, საუკეთე-სოთაგანი ტილო განადგურებას (რიდესაც შეურაცხყოფით სახოწარკვეთილმა მხატვარმა ეს განიზრახა). გაამხნევა იგი, რის შესახებაც ცრემლმორეული ბა-ტონი ჯიბსონი სულ ახლახან მიამბობდა. ანდა რიგორ მეგობრობდა იგი ალე-ქსანდრე ბანელაძესთან, სათანადოდ აფასებდა მის დიდ ნიჭს, მორწმედა „შერას“ შესახებ რაიმე დამწერა, და კიდევ კარგი, რომ მისი ეს სურვილი ნაწილობრივ მაინც, განვახორციელე. მოლიანობაში, მას ძალიან ახარებდა იმჩანად ახალი გენერაციის მიღწევები, რაშიც მისთვის ჩვეული უშუალო მზრუნველობის შედეგად, თავადაც ქმედითად მონაწილეობდა

და ბოლოს – ორიოდე ხიტყვა მის სხვა ინტერესზეც. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის დიდი მოტრფიალე და მცოდნეც იყო. მას ხომ ხერითზული სამესიკო განათლება ჰქონდა მიღებული და ნინებულად უკრავდა ფორტეპიანოზე კლასიკურ რეპერტუარს, რითაც აღაფრთოვანებდა თავის კო-ლეგებს მისივე შთამბეჭდავი ლექციების შემდეგ. მართლაც რომ უმაღლესი რანგის წარმომადგენელი იყო ჩვენი კულტურისა, ყველგან, ნებისმიერ დონეზე. ასეთ შესიკალურ ადამიანს, კონტაქტურსა და გულახდილს, სახლმოხვეჭილი ინსამბლის „რუსთავის“ დიდი გულშემატკივრობა გამოარჩევდა და ყოველი მისი წარმატება კიდევაც აღაფრთოვანებდა. ისინიც არ ი'შურებდნენ თავიანთ დიდ ხელოვნულსა და პატივისცემას ბატონი ვახტანგისადმი, რაც მის საუბილეო საღამოზე ყველაზე ჩამაგონებლად ცხადდება

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

რიგს ქართველი ადამიანის ყოფაშიც და „ხალხურისადმი“ სწრაფვაშიც. ბოლომდის აცნობიერებდა მისსავე ედიდეს მრავალფეროვნებას, სიღრმეს, ამოუწურავობას, შემოქმედებით გაქანებას

საერთოდაც, ამ დიდი ადამიანის კვალი, მისი დანატოვარი ეიღრესად ძლიერია თავისი პოზიტიური მუხტით. ეს არის ი'შვიათი მაგალითი საკუთარი სამშობლოისადმი თავდადებისა და, ამასთანავე, ეფრო ფართოდ, საკაცობრიო კულტურის ღირშესანიშნავ მონაპოვართა ერთგულებისა. ასეთი დამოკიდებულება მაღალ ფასეულობათა სიკრცისადმი ბევრ რასმე გვასწავლის. ყოველივე ეს არსებით ორიენტირადაც ნანს დღეს, ყოველად ‘ხერელ, ახორებ’ელ „ინტელექტუალურ-ფილოლოგიურ“ კლი'შეთა მიძალების, ფსევდოპლურალიზმისა და ნიჰილისტური პროვინციალიზმის პირობებში, რაც რეალურ საფრთხეს ექმნის ჩვენს მომავალს.

ამიტომაც სჯობს,რომ ჩვენი საზოგადოება და,რაც მთავარია,ახალი თაობა, კვლავაც მიებრუნდეს ბატონი ვახტანგის შრომებსა და პუბლიკაციებს, არასგზით დაიწყოს მისი ედიდესი ღვაწლი!

დარწმუნებით ითქმის ისიც,რომ მის გამოუქვეყნებელ ნაწერთა გამომზეურებას მიეთმენლად ველით, ვინაიდან ისინი ახალი პერიზინტს გახსნის ამ ქართველი კულტურის გაცილებით ეკეთ შესამეცნებლად,რომელიც,ბატონი ვახტანგისავე თქმით,„ი'შვიათი შემოქმედებითი დაუბერებლობის მაგალითია”

Samson Lezhava

Outstanding Public Figure (In Memoriam of Vakhtang Beridze)

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

ირინე დამბაშიძე, თომას შტოლნერი*, ანდრეას პაუპტმანი*,
მიხაელ პრანგე*, მორის იანსენი*, გეორგი მინდიაშვილი,
გეორგი გოგოჭური.

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

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

საქართველოს ტერიტორიაზე 50-იანი წლებიდან დაწყებულმა სამთო არქეოლოგიურმა კვლევებმა საინტერესოდ წარმოაჩინა დიდი და მცირე კავკასიონის ქედებზე არსებული უძველესი სამთამადნო წარმოების ძეგლების შეწავლის საკითხი. ამ ხნის განმავლობაში მიკვლეული და შესწავლილი იქნა აფხაზეთის, რაჭის, ხვანეთისა და ქვემო ქართლის სპილენძის, დარიშხანის, ანტიმონისა და ოქროს უძველესი სამთო-მეტალურგიული წარმოების კერები[1].

საერთოდ, ქვემო ქართლში უძველესი დროიდან, სამთო წარმოებისათვის იდეალური პირობები არსებობდა. პირველ რიგში აღსანიშნავია ამ რეგიონში აღვილად მისაღწევი და ხელსაყრელ ადგილებში არსებული მადანგამოვლინებები, სადაც მთამადნელთა საქმიანობას ხელს ვერ შეუშლიდა ცივი და თოვლიანი ზამთარი, როგორც ეს საკარაულოდ დასავლეთ საქართველოს მაღალ მთიანეთში არსებულ გამონამუშევრებზე უნდა ეთქვათ. ალბათ, ესეც არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ უკანგორში, საყდრისი-კვირაცხოველზე, საყდრისი-აბანისხევში, წითელ სოფელსა და ბნელ ხევში მრავალი პრეისტორიული და მომდევნო პერიოდის სამთამადნო ძეგლია დადასტურებული. არქეოლოგ ი. გძელიშვილის მიერ წითელსოფელში აღმოჩენილი ქვის სამთო იარაღებისა და საწარმოო ნაშთების მიკვლევა ნათლად მეტყველებს ოქროს გვერდით სპილენძის მოპოვების არსებობაზე[2].

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

---

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

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

ამ პერიოდს მიეკუთვნება ქვემო ქართლში ადგილ საყდრისში მიკვლეული ოქრის უძველესი გამონამუშევრებიც (რადიოკარბონული თარიღის მიხედვით ქვემო ქართლის ოქრის საბადოს სხვადასხვა ფენები ძვ.წ. 3330 – 2490 წლებით[3]).

2004-2005 წლებში მცირე კავკასიონზე ჩატარებულმა სამთო-არქეოლოგიურმა კვლევებმა დაადასტურა, რომ ბიღნისის რაიონში, ადგილ საყდრისში, ძვ.წ. IV-III ათასწ. მიჯნაზე ოქრის მადანსაც მოიპოვებდნენ. სამთო ინვენტარი თ. მუჯირი იყო პირველი, ვინც საყდრისში სამთო წესით უძველესი ოქრის მოპოვების შესაძლებლობა თვარაულა და აუცილებელ პირობად ჩათვალა ამ გამონამუშევრებში არქეოლოგიური გათხრების ჩატარება[4].

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

აღებული იქნა მადნის სინჯები, რეგორც მიწის ზედაპირზე ასევე მიწისქვეშა გვირაბებში. სინჯები გაგზავნილი იქნა ბოხუმის სამთო მუზეუმის მასალათამცოდნეობის ლაბორატორიაში საანალიზოდ.

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

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

4 Л. Джапаридзе, Т. Муджири,

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

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

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

აღებული იქნა სინჯები რადიოკარბონული თარიღებისათვის, რიგორც მიწისხელა, ასევე მიწისწვეშა გვირაბებში შემორჩენილ უძრავი კულტურული ფენებიდან (სურ. 11, ცხრ. 9).

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

რა მოიპოვებოდა საყდრისში: საყდრისის საბადოს გეოქიმიური დახასიათება

ბოლნისის რაიონში ქვაშრიბული ოქროს გვერდით, ეს კეთილშობილი ლითონი გვხვდება ვულკანური მასივის სულფიდური (VMS) და პირფერული სპილენძის საბადოებზე[5] არსებითი მნიშვნელობისაა ვულკანური მასივის სულფიდები (VMS), რომლებიც ალპური მეტალოგენეზისის ადრეულ ფაზაში წარმოიქმნენ (იურულიდან ცარცულ პერიოდამდე) და წარმოადგენენ „ტეთისური ევრაზიული მეტალოგენური სარტყლის"(ტემს) ნაწილებს ("TEMB", რომელიც გადაჭიმულია ალპეიდან დასავლეთის მიმართულებით ბალკანეთის მთებზე, ანატოლია, სომხეთისა, ირანზე ჰიმალაებამდე[6].

საქართველოში, ქვემო ქართლის მადნეულის პოლიმეტალური საბადო გეოლოგიურად ეკუთვნის „ტემს"-ის სამხრეთ კავკასიურ ართვინ-ბოლნისის ერთეულის ნაწილს, და ამასთანავე, იგივე მახასიათებლები აქვს, რიგორიც ნრდილი აღმოსავლეთ თურქეთში არსებულ მურლულის პრეისტორიულ საბადოს. იგი არის ძირითადი ვულკანური მასივის ტიპიერ სულფიდურ საბადოსა და ეპითერმული (სუბვულკანური) ოქროსა და ოქრო-ვერცხლის საბადოს შორის.

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

6 A. G. Twaltschelidze, Erzlagerstätt en in Georgien. In:I. Gambaschidze, A. Hauptmann, R. Slotta, Ü. Yalcin (Hrsg.), Georgien – Sch ätze aus dem Lande des GoldenenVlies. Ausstellungskatalog Deutsch es Bergbau-Museum Bochum, Bochum 2001, 78–89.

რომლის მსგავსიც ართვინთან ახლოს მდებარე კვარტოფეტეზია[7]

ქვემო ქართლში, ბოლნისის რაიონში მდებარე „მადნეულის“ მადნის სხეული დაკავშირებულია რიოლითურ გუმბათთან, რომელიც გრანოდიორიტის ინტრუზიის თავზეა მოქცეული. კალიუმ-არგონული მეთოდით დათარიღების მიხედვით გამადნებების ასაკი შეადგენს 85-93 მილიონ წელს[8].

მადნეულის სპილენძ-ტყვიისა და თუთია-ბარიტ-ოქროს გამადნება ვერტიკალური „ტელესკოპური“ წყობისაა[9] თავისი გეოქიმიური სტაბილურობის გამო ოქრო გამდიდრებულია ზედაპირთან ახლოს ე.წ. „რკინის ქუდში“, სადაც აღმოჩენილია უძველესი შტოლნები. სპილენძი კი, მცირე რაოდენობითაა დაკავშირებული ოქროსთან, მაგრამ კომერციული თვალსაზრისით ღირებული რაოდენობა ვლინდება 60 მეტრის სიღრმეზე[10].

მინერალოგიური თვალსაზრისით საინტერესოა ხელფოსფატებისმქონე და ტელურიდი, რომლებიც საკმაოდ იშვიათია. მადნეული და მის ახლოს მდებარე დაეთ გარეჯის ეოფეული ლია კარიერი რამდენიმე კილომეტრითაა დაშორებული საყდრისის უძველესი ოქროს მადნიანებიდან. საყდრისი-ბოლნისის არეალში ასობით ძველი გამონამუშევრის კვალია დაფიქსირებული[11].

უშუალოდ საყდრისის ირგვლივ არსებული ტერიტორია რამდენიმე პერსპექტიული უბნისგან შედგება. საბადოს ასაკი კალიუმ-არგონის მეთოდით განსაზღვრის მიხედვით შეადგენს 77,6-83,5 მილიონ წელს[12].

საყდრისი-ყანადეანის პრეისტორიული ხანის მადანი შედგება დაწყებული ვერტიკალურიდან დამთავრებული უსწორმასწორიდ დახრილი, გრიფებად ფორმირებული ჰიდროთერმული ოქრო-კვარცის ძარღვებისაგან, რომელთა სისქე მხოლოდ 10-30 სმ-ს შეადგენდა. ამას გარდა ფუჭი ქანები წარმოდგენილია ბარიტითა და ქემატიტით (ზოგიერთ ნაწილში რიგორც შტოკვერკული გამადნებები). აქ არსებული შემცველი ქანები წარმოდგენილია ოგნიმბარიტებისა და ხეცა (პირიკლასტური) ვულკანური ქანების (ტუფი) სახით, რომლებიც ხშირად

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

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

9 C.J.Moon, G. Gotsiridze,

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

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

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

ტექტონიკური მოვლენებისა და მეტასომატიზის ზეგავლენის ქვეშ არის მოხვედრილი. საყდრისის მადნის საბადოს ძებნა-ძიების სამუშაოები 1980 –იან წლებში ჩატარდა. პრეისტორიული მადარის უახლოესი გარემო შესწავლილი იქნა ალ. ითაიძის მიერ (სამაგისტრო ნაშუშევარი „საყდრისის საბადოს მინერალოგიურ და პეტროლოგიური ანალიზი" (2007).

ბორცვის დაყოლებით, იქ სადაც უძველესი მადარია, გაკვანილი იქნა რამდენიმე სიძეები შტოლნა, რომლებმაც, 27 მ. სიღრმეზე, უძველესი გამონამუშევრების ნაწილები გადაჭრა. ქართველი გეოლოგების მიერ გეორაბში საანალიზედ აღებულმა ნიმუშებმა მოგვცა 23 მეგატონა (მტ) ოქროს შემცველი ქანები, საშუალოდ 1.03 გ/ტ ოქრი[13]. გარდა ამისა ჭაბურღილებიდან აღებული ნიმუშების ანალიზების მიხედვით ოქროს გამდიდრების მაჩვენებელმა 50 გ/ტ და მეტსაც კი მიაღწია[14]. ვინიშნავთ, ეფარაულით, რომ გამდიდრებათა ასეთი სიუხვე გაცილებით უფრო დამახასიათებელია უძველეს დროში ჩატარებული გამომუშავებისთვის. ჩვენ არ გამოვრიცხავთ, რომ ოქროს ასეთი დიდი რაოდენობით დაგროვებები, შესაძლოა ხელმისაწვდომი ყოფილიყო საყდრისის ბორცვის თავდაპირველ ხელშეუხებელ პლეისტოცენურ ზედაპირზე და ამან მოიზიდა პრეისტორიული მადანმომპოვებლები. ოქროს მატარებელი კვარცის ძარღვები, რომლებიც დღესდღეისობითაა ხელმისაწვდომი, მხოლოდ ძალიან წვრილმარცვლოვან ოქროს მტვერს შეიცავს, რომლის დანახვაც საკმაოდ რთულია შეუიარაღებელი თვალით. საინტერესო კითხვა ჩნდება – ბრინჯაოს ხანის სამთო წარმოება იყო თუ არა მიმართული ასეთი წვრილმარცვლოვანი ოქროს მოპოვებაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ არქეოლოგიური კვლევების დროს არ დასტურდება არანაირი ფაქტი იმისა, რომ ამ პერიოდში საყდრისში არსებობდა ასეთი მეტალურგიული პროცესების განხორციელების პრაქტიკა, როგორიცაა ამალგამირება და კუპელაცია, რათა გაეზარდათ ქანებში დამალული ოქროს შემოსავლიანობა. საყდრისის საბადო ჰიდროთერმული საბადოა და ოქროს მოპოვება მკვრივი ქანებიდან ხდებოდა[15]

რა ვიცით საბადოს ოქროს შემცველობის შესახებ

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

13 იქვე.

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

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

მისადებად. ყველა შემთხვევაში ხვეხ მივიღეთ წმიხდამარცვლოვანი ოქროს ფჩ-ვნილი (≤ 0,1 to 1 mm) (სურ. 5).

ხალასი ოქროს მარცვლები მიმზადდა მიმაგალი ანალიტიკური გამოკვლევებისათვის. მათი შესწავლა მოხდა მასკანირებელი ელექტრონული მიკროსკოპის (SEM), მიკროზონდური ანალიზატორისა (EMPA) და მასსპექტრომეტრის გამოყენებით. ჩატარდა ცეცხლის გახურებით ექსპერიმენტი, რამაც საშუალება მოგვცა მიგვეღო მადნის ოქროს შემცველობები[16]. მადნები გაიზომა პორტატიული რენტგენული სპექტრომეტრის საშუალებით; გამოყენებული იქნა ხელის რენტგენი-ფლუორესცენციული სპექტრომეტრი (Niton XL.3t, Thermo scientific) (ანალიზი ჩატარდა ნიმუშების დაუზიანებლად). ეს ხელსაწყო გამოიყენება მთავარი და მეორეხარისხოვანი ელემენტების შემადგენლობის განსასაზღვრად არაორგანულ ნივთიერებებში. (სურ. 9-10) ჩვენს შემთხვევაში ასეთი ელემენტებია ოქრო, ვერცხლი, სპილენძი, ირიდიუმი, ოსმიუმი, რუტენიუმი, დარიშხანი და კალა. ამ მეთოდით ანალიზი უტარდებათ უფრო პატარა ნაწილაკებს (3 ან 8 მმ დიამეტრის) ვიდრე დიდ ფენომენებს და გვეძლევა საშუალება განვსაზღვროთ უმცირესი ჩანართები ან ჰეტეროგენურობები.

მადნის მინერალური შემადგენლობის განსაზღვრა ცეცხლით გახურების მეთოდით

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

1. პირველ რიგში იწონება პირველადი ოქროს ან ვერცხლის მატარებელი ნიმუში. მასალა იფხვნება და ირეცხება წარმოდგენილი ჯერადი.

2. ხდება კონცენტრატის ცეცხლზე გამოწვა, რათა მოშორდეს მადნის სულფიდის კონცენტრაცია.

3. კონცენტრატი დნება ტყვიასთან ან ტყვიის შემცველ ქიმიურ რეაქტივთან ერთად და ემატება ბორაქსი (Na2B4O7.10H2O). კეთილშობილი ლითონი შეგროვდება ტყვიის ზიდში, რომელიც გამოდნობის დროს წარმოიქმნება (სურ. 9A).

4. ტყვიის ზიდი კუპელაციის შედეგად დაიჟანგება და გადაიქცევა ტყვიის ოქსიდად, ხოლო კეთილშობილი ლითონი დარჩება მეტალურ მდგომარეობაში და გამოეყოფა ტყვიის ოქსიდს, შეიწოვება ფორიანი კუპელის მიერ თხევად მდგომარეობაში (სურ. 9B).

---

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

5. იწინება მიღებული კვითლშიბილი ლითონი. გამოითვლება პირველად ნიმუშში ლითონის შემცველობა.

უძველესი ხანის მადანმომპოვებლების მიერ მიღებული ლითონის რაოდენობის დასადგენად აღებული იქნა 175 კგ. დარეული სინჯი ხაყდრისის მადარიში არსებული იქრის მიტარებელი ჰიდროთერმული ძარღვებიდან და დავამუშავეთ 600 კგ-ზე მეტი გამონამუშევრების ნაყარი (29 ნიმუში), აგრეთვე ნიმუშები მტკვარი-არაქსელი პერიოდის ძეძვების ნამოსახლარიდან. ანალიზი ცეცხლით გახურების მეთოდით ჩატარდა დორტმუნდში, დოქ. ვოლფგანგ ჰოფმანის მიერ (გერმანიის დორტმუნდის ბუნებათმცოდნეობის მუზეუმი).

მადარიებში არსებული გამონამუშავრების ნაკვალევის მიხედვით, ცხადი ხდება, რომ მადნის სხეულის უმეტესი ნაწილი მოპოვებული იქნა ძვ.წ. IV და ძვ.წ. III ათასწლეულის დასაწყისში (ცხრ. 9); თავდაპირველი მადნის სხეულის მხოლოდ მინიმუმია გადარჩენილი. როგორც ჩანს, ის თავდანვე მადალი ხარისხით და იქრის დიდი რაოდენობის შემცველობით იყო წარმოდგენილი. შეიძლება განხდეს კითხვა, თუ რიგორ უნდა განსაზღვრათ პრეისტორიელ მადარიელების მადნის მადალი ხარისხი და განსაკუთრებით იქრის მადალი შემცველობა. ხაყდრისში უძველესი გამონამუშევრების შესასვლელთან, წყლის რეზერვუართან ახლოს, აღმოსჩნდა მადნის დასამუშავებელი ქველა ის იარაღი, რომელიც ადგილზე ახდენდა მის გამდიდრებასა და შემცველობების განსაზღვრას (სურ. 12). მადნის ადეილი გზით გამდიდრებით - დამსხვრევით, დაფქვითა და გარეცხვით შესაძლებელი ხდებოდა მადნის ხარისხზე დაკვირვება. მიუხედავად იმისა, რომ ხაყდრისის მადანი წვრილმარცვლოვანია, მისი დანახვა საკმაოდ ადვილად შეიძლება, როდესაც მისი კონცენტრატი დაფხვნილი და გარეცხილია (ექსპერიმენტულმა არქეოლოგიამ გაცილებით უფრო დეტალებში მიგვცა და დაამტკიცა ტექნიკური საფეხურების არსებობა!).

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

თავდაპირველი შემცველობა თავისუფლად შეიძლება ყოფილიყო უფრო მეტი. ბოლო ხანს ჩატარებულმა სამეცნიერო საძიებო სამუშაოებმა დაამტკიცეს, რომ მადანში იქრის შემცველობა 50-დან 500 გ/ტ-მდეა! პრეისტორიული ხანის მწარმოებელმა 1/1, 1/2 და 1/3 გამონამუშევარი ძარღვებიდან მიღებული მადნების გეოქიმიური დახასიათება[17] (ცხრ. 5). იქრის საშუალო შემცვე-

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

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

გვერაბების იატაკებზე დანაყარი მადნის ცეცხლით გახურების მეთოდით შემოწმებამ მოგვცა დაახლოებით 1 გ/ტ ოქროს შემცველობა; ეს შეიძლება ნაითვალოს რიგორც მინიმუმი, რაც პრეისტორიულმა მადნამოძებნელებმა დატოვეს საბადოში. ჩვენმა გამოკვლევებმა დამაჯერებლად დაადასტურა მინიმალური საშუალო მანიშნებელი 15 გ/ტ, ამრიგად 14 გ/ტ ოდესღაც იქნა გაბანილი. მაგრამ ეს მხოლოდ მინიმუმია! მთლიანი საბადოს მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, 25 გ/ტ ამოღება აბსოლუტურად მისაღები უნდა იყოს. გამომუშავებული სიერცისა და მადნის სხეულის მოცულობის გამოთვლით ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ ოდესღაც ამოღებული მადნის საშუალო მანიშნებელი: აქედან გამომდინარე, ლაპარაკი შესაძლია იყოს მინიმუმ 6000 ტ მადანზე, რომელსაც შეეძლია მოგვცეს მინიმუმ 90 კგ ოქრო, რომლის ამოღებაც მოხდა პრეისტორიულ ხანაში. ამიტომ 150 კგ აბსოლუტურად გონივრულ რაოდენობად მიიჩნევა. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ მადარი ფუნქციონირებდა 300-400 წელი, წლიური რაოდენობა - 0.5 კგ ხეფთა ოქრი შესაძლია საკამათო იყოს. XVIII საუკუნეში ევროპის ოქროს მატარებელი მდინარეებიდან ტაფით რეცხვის მეთოდით წლიურად ამოღებულ 3-4 გ ოქროს რაოდენობასთან შედარებით! (სურ. 7).

ოქროს წმინდა მარცვლების გამდიდრება მადნის კონცენტრატების რეცხვით

იმისათვის, რომ მიგვეღო ბუნებრივი ოქრო საყდრისიდან, ჩვენ გავრეცხეთ დაახლოებით 250 კგ მადანი. მადანი წინასწარ დაიფქვა. გასარეცხად და გასამდიდრებლად გამოვიყენეთ ოქროს სარეცხი ტაფები და მათი ნამკეცები (რეცხვისას წყალი რომ არ გავიდეს). საყდრისის ოქროს დანახვა შესაძლებელია შუბა გარეცხილი მადნის კონცენტრატში ძალიან წმინდა მარცვლების სახით. 6 ნიმუშის შემთხვევაში მოხდა მადნის მარცვლების ოსილირება და გამოცალკევება, რათა ნატარებულიყო გეოქიმიური და SC-ICP-MS და MC-ICP-MS-სპექტრომეტრული კვლევები (მიკროელემენტები და ტყვიის იზოტოპები). ოქროს უწმინდესი მარცვლები საყდრისის პრეისტორიული მადარიდან ყველაზე კარგად ნანს ნიმუშზე Geo-28/15. (სურ. 8)

პრეისტორიული ოქროს გამომუშავება: ცეცხლის გამოყენებით ოქროს მოპოვების ტექნიკური პრობლემის გადაწყვეტა

მაშაკერას ხეობაში დაფიქსირებული ოქროს წარმოების პროცესი[18] იყო კარგად

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

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

ორგანიზებული და შედგებოდა რამდენიმე საფეხურისგან[19].

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

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

3. ოქროს მადნის შემოწმება საკარაუდოდ მიპოვების ადგილზვე ხდებოდა: ნამომტვრეული მადნის დაფქვნა და გამოცალკევება მარტივი გარეცხვის მეთოდით. ეს მეთოდი საკმაოდ ეფექტურია თუ შემოთავაზებულია გამოცდილებაზე დაფრდნობილი შემოწმების მეთოდი.

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

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

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

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

20 ქ. თამაზაშვილი, პრეისტორიული ხანის სამეო წარმოების იარაღები საქართველოში – სამეცნიერო ნაშრომი მაგისტრის წოდების მოსაპოვებლად. ისტ ტექნიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, 2013.

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

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

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

დათარიღება

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

საყდრისის მადნის კელევის დასაწყისში შეგროვებულმა რადიოკარბონულმა ანალიზმა განსაზღვრა ძეგლის თარიღი.

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

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

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

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

საყდრისის მადნეებთან ახლოს, სოფელ ბალიჯთან, ადგილ „ძეძვებში" აღმოჩნდა ნამოამოსახლარი, მთამადნელთა მნიშვნელოვანი დასახლება. ტერიტორია უსვეულოდ დიდია, მას 62 ჰა ფართობი უჭირავს.

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

ბალიჯი-ძეძვების ნამოსახლარის რიღი პროდუქციის შექმნის პროცესში შეიძლება გაცილებით მნიშვნელოვანიც აღმოჩნდეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იგი მადნით და ბრინჯაოს ხანის მადნეებით მდიდარ მხარეში მდებარეობს. სადაც მსგავსი დანიშნულების მადნეთაგან საყდრისის მადნეი ერთადერთი არ უნდა ყოფილიყო.

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

დათარიღებული სოფელ ბულადის ყორღანში[21]. ყორღანში აღმოჩენილი ბრონზი პირველი შემთხვევაა მტკვრის აუზში ასე ადრეული ოქრის გამოჩენისა. ასევე საინტერესოა არსლან თეფეს სამეფო სამარხსა[22] და ამუქის ნამოსახლარის H ფენაში[23] მტკვარ-არაქსული კულტურის მასალებთან ერთად ოქრის სამკაულების აღმოჩენაც, რომლებიც საყდრისის თანადროულია და მიბმულ სხვა მასალებთან ერთად კავკასიის არქეოლოგიურ კულტურებთან მჭიდრო კავშირ-ურთიერთობებს ასახავს. აღსანიშნავია ასევე, რომ აღმოსავლეთ ანატოლიაში ოქრის არტეფაქტების გამოჩენა მტკვარ-არაქსის კულტურის გავრცელებას უკავშირდება.

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

კავკასიაში კი, როგორც ითქვა, უფრო ადრე, გვიან ენეოლითურ ხანაში ჩნდება უძველესი ოქრის არტეფაქტები საქართველო-აზერბაიჯანის საზღვართან ახლოს სოფელ-ბულადის ყორღანში[24].

არსლან თეფეს სამეფო სამარხში, რომელიც სავარაუდოდ კავკასიელი წარჩინებული პირია დაკრძალული, ნათელი დადასტურებულია იმისა, რომ მტკვარ-არაქსის კულტურაში არსებობს მდიდრული სამარხები, სადაც უამრავ სხვა ლითონის არტეფაქტთან ერთად ოქროსა და ვერცხლის ნივთები ჩნდება[25].

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

თუ დავეთანხმებით იმ მოსაზრებას, რომ კავკასიაში უძველესი ოქრის გამოჩენა, მაიკოპსა და სოფელ-ბულადის ყორღანებში, ურუქელების ექსპანსიასთან არის დაკავშირებული, მაშინ (აბულმუგში, საყდრისი-ფასიადანის მიმდე-

---

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

22 M. Frangipane, Alle origini del potere. Arslantepe, la collina die leoni. Katalog zur Ausstellung Roma, Universita `La Sapienza" Milano, 2004. M. Frangipane, G. M. Di Nocera, A. Hauptmann, P. Morbidelli, A. Palmieri, L. Sadori, M. Schultz, & T. Schmidt-Schultz, New symbols of a new power in a `royal~ tomb from 3000 BC Arslantepe, Malatya (Turkey). Paléorient 27/2, Paris, 2001.

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

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

25 Frangipane, G. M. Di Nocera, A. Hauptmann, P. Morbidelli, A. Palmieri, L. Sadori, M. Schultz, & T. Schmidt-Schultz, New symbols of a new power in a `royal~ tomb from 3000 BC Arslantepe, Malatya (Turkey). Paléorient 27/2, Paris, 2001.

ბარე ტერიტორიაზე 2012 წელს აღმოჩნდა ურეკის პერიოდის ლეილა-თეფეს კულტურისათვის დამახასიათებელი თიხის ჭუჭლის ნატეხები ქვის ფრიფლებთან ერთად), საყურადღებელი იქნება, რომ სწორედ ამ პერიოდში ენდა დაწყებულიყო კავკასიური მადნებით დაინტერესება ურეკის კულტურის მატარებელი ხალხებისათვის. ფაქტია, რომ ურეკელების გამოჩენა კავკასიაში სწორედ IV ათასწლეულის პირველ ნახევარში იწყება, რასაც კარგად ადასტურებს ბერიკლდეების ნამოსახლარზე ურეკის პერიოდის ხაშლიოცველის აღმოჩენაც (ა. ჯაფარიშვილი, ს. კორენეგვი, ნ. მუსეიბლი, ტ. ახუნდოვი, მ. ფრანჯიანე).

რაც შეეხება ხაფლრიხის ოქროს უძველესი მადნიერების თარიღებს, იგი ძ.წ. 3330-2580 წწ. შორის ექცევა და ამდენად, დაწყებული კავკასიაში მტკვარ-არაქსის კულტურიდან ადრეული ყორღანების კულტურის პერიოდსაც მოიცავს. სამეცნიერო კვლევების დასრულების შემდეგ შეგვიძლია ეფრო დეტალურად განვიხილოთ ქვემო ზემოთ დასმული სამეცნიერო ასპექტი.

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

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

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

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

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

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

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

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

ცხრ. 3. მიწისქვეშა მადნის შემცველობა (ძვ.წ. IV-III ათასწლეულები). ოქროს შემცველობა (ბიხეშის საქართველოს მეზეუმის მასალათამცოდნეობის ინსტიტუტის არქეომეტალურგიული ლაბორატორია).

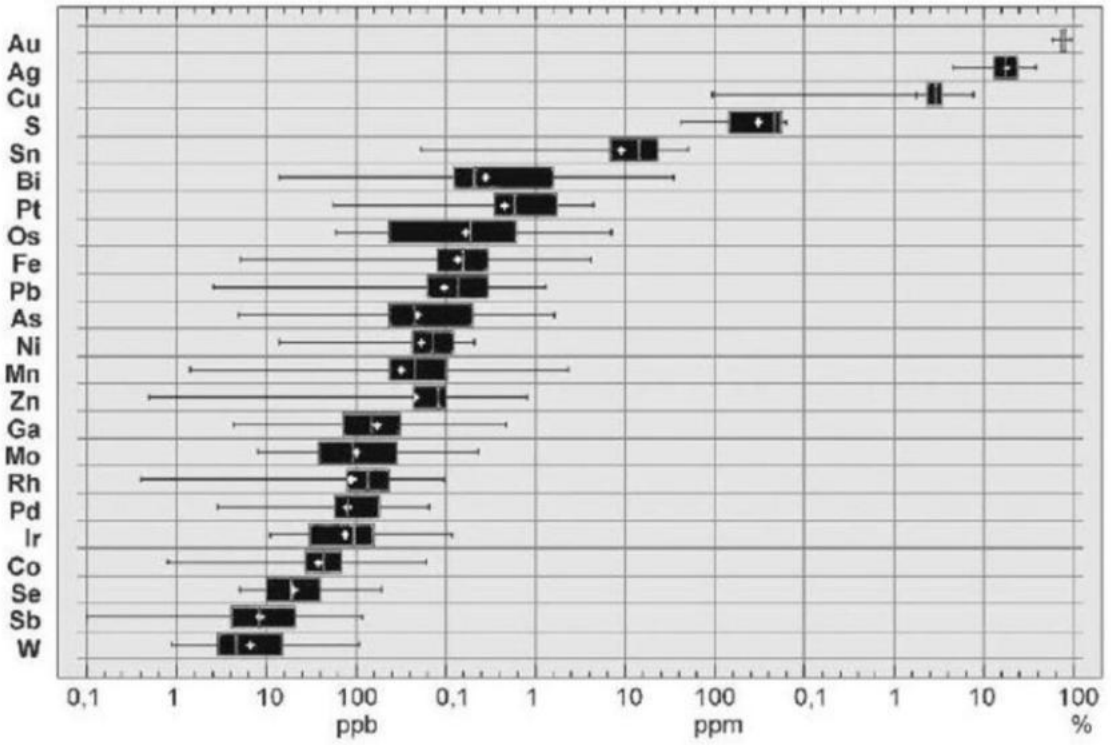
	სინჯი NN	Au g/t
1	319801	0,1
2	319802	15
3	319803	1,5
4	319804	0,3
5	319805	4,5
6	319806	5,2
7	319807	1,0
8	319808	0,3
9	319809	1,2
10	319810	0,3
11	319811	6,3
12	319812	0,1
13	319813	0,7
14	319814	1,1
15	319815	0,6
16	319816	3,2
17	319817	0,3
18	319818	1,0
19	319819	0,3
20	319820	9,9
21	319821	0,6
22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

ცხრ. 4. მიწის ზედაპირზე არსებული მადნებში ოქროს შემცველობა

Sample-N	Remarks	LOCATION	Au	Ag	Cu	Ba	Sn	Cd	Pd	Bal	Mo	Nb	Zr	Sr	Rb	Bi	Au
24036	prehistoric mining debris	mine Sak 1/2	0,017	< LOD	0,053	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	67,722	0,002	< LOD	< LOD	0,004	< LOD	< LOD	< LOD
1	ore vein, sample crushed/millec	mine Sak 1/3	0,003	0,005	0,047	0,101	< LOD	< LOD	< LOD	50,253	< LOD	< LOD	0,005	0,004	< LOD	< LOD	< LOD
6	ore vein, direct measuring	mine Sak 1/3	0,051	< LOD	0,052	0,05	< LOD	< LOD	< LOD	86,187	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,005	< LOD
6	ore vein, direct measuring	mine Sak 1/3	0,041	< LOD	0,011	0,008	< LOD	< LOD	< LOD	68,59	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD
9	ore vein, direct measuring	mine Sak 1/2	0,017	0,022	0,284	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	53,27	0,016	< LOD	< LOD	0,007	< LOD	0,007	0,007
9	ore vein, direct measuring	mine Sak 1/2	0,023	0,008	0,113	0,075	< LOD	< LOD	< LOD	44,883	0,004	< LOD	0,005	0,005	< LOD	0,003	< LOD
9	ore vein, sample crushed/millec	mine Sak 1/2	0,014	0,01	0,109	0,074	< LOD	< LOD	< LOD	42,09	0,004	< LOD	0,006	0,006	< LOD	0,003	0,002
9	ore vein, sample crushed/millec	mine Sak 1/2	0,018	0,007	0,107	0,055	< LOD	< LOD	< LOD	48,026	0,003	< LOD	0,005	0,005	< LOD	0,003	0,003
10	ore vein, direct measuring	working edge, western vein	0,013	< LOD	0,061	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	66,758	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD
10	ore vein, direct measuring	working edge, western vein	0,008	< LOD	0,082	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	70,133	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD
12	ore vein, direct measuring	mine 1_2, N-extension,	0,021	< LOD	0,124	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	62,402	< LOD	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	0,009	< LOD
12	ore vein, sample crushed/millec	mine 1_2, N-extension,	0,012	0,012	0,157	0,026	< LOD	< LOD	< LOD	41,149	< LOD	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	0,005	< LOD
12	ore vein, sample crushed/millec	mine 1_2, N-extension,	0,015	0,017	0,19	0,046	< LOD	< LOD	< LOD	33,805	0,003	< LOD	< LOD	0,004	< LOD	0,008	< LOD
12	ore vein, sample crushed/millec	mine 1_2, N-extension,	0,014	0,017	0,182	0,048	< LOD	< LOD	< LOD	37,905	0,002	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	0,007	< LOD
10	ore vein, sample crushed/millec	working edge, western vein	0,009	0,008	0,078	0,055	< LOD	< LOD	< LOD	45,341	0,002	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	0,003	< LOD
10	ore vein, sample crushed/millec	working edge, western vein	0,014	0,004	0,071	0,05	< LOD	< LOD	< LOD	54,089	< LOD	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	< LOD	< LOD
10	ore vein, sample crushed/millec	working edge, western vein	0,011	0,008	0,077	0,044	< LOD	< LOD	< LOD	47,102	0,002	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	0,002	< LOD
15	ore vein, direct measuring	5th vein east of mine 1_7	0,012	< LOD	0,032	0,018	< LOD	< LOD	< LOD	73,135	0,002	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	< LOD	0,006
16	ore vein, direct measuring	mine 1_1_above middle	0,013	< LOD	0,076	0,011	< LOD	< LOD	< LOD	66,993	0,003	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	0,002	< LOD
16	ore vein, sample crushed/millec	mine 1_1_above middle	0,008	0,013	0,103	0,064	0,005	< LOD	< LOD	52,615	0,003	< LOD	0,003	0,008	< LOD	0,005	0,003
16	ore vein, sample crushed/millec	mine 1_1_above middle	0,005	0,012	0,114	0,073	< LOD	< LOD	< LOD	51,788	0,004	< LOD	0,003	0,008	< LOD	0,006	< LOD
16	ore vein, sample crushed/millec	mine 1_1_above middle	0,007	< LOD	0,11	0,064	< LOD	< LOD	< LOD	54,528	0,004	< LOD	0,003	0,008	< LOD	0,006	0,003
6_2	ore vein, sample crushed/millec	mine 1_3, eastern vein	0,006	0,006	0,049	0,194	< LOD	< LOD	< LOD	49,23	< LOD	< LOD	< LOD	0,005	< LOD	0,002	0,003
			0,015	0,006	0,096												

Se	Pb	W	Zn	Ni	Co	Fe	Mn	Cr	V	Ti	Ca	K	Sb	Cl	S	Al	P	Si	Mg
< LOD	0,004	< LOD	0,003	< LOD	< LOD	5,14	0,027	0,004	< LOD	0,021	1,505	0,271	< LOD	0,042	0,059	0,917	0,081	24,088	< LOD
< LOD	0,002	< LOD	0,003	< LOD	< LOD	6,607	< LOD	0,004	0,007	0,094	0,609	0,637	< LOD	0,034	0,174	3,114	0,083	38,198	< LOD
< LOD	0,003	< LOD	0,003	< LOD	< LOD	8,665	< LOD	0,005	0,003	0,023	0,073	0,114	< LOD	0,044	0,109	0,41	< LOD	24,137	< LOD
< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	< LOD	0,968	0,03	0,008	0,003	0,031	0,08	0,189	< LOD	0,053	0,166	0,377	< LOD	29,351	< LOD
0,009	< LOD	< LOD	0,012	< LOD	< LOD	35,624	< LOD	0,011	0,003	0,016	0,98	0,092	< LOD	0,127	1,152	< LOD	< LOD	8,288	< LOD
0,003	0,01	< LOD	0,005	< LOD	< LOD	9,102	< LOD	0,007	0,006	0,099	2,416	0,842	< LOD	0,069	3,081	3,847	< LOD	35,34	< LOD
0,004	0,011	< LOD	0,004	< LOD	< LOD	9,511	< LOD	0,007	0,005	0,102	2,291	0,825	< LOD	0,061	3,322	4,702	< LOD	36,791	< LOD
0,004	0,009	< LOD	0,005	< LOD	< LOD	8,877	< LOD	0,005	0,004	0,081	2,089	0,795	< LOD	0,056	2,662	3,906	< LOD	33,224	< LOD
< LOD	< LOD	< LOD	0,003	< LOD	< LOD	5,967	< LOD	0,006	< LOD	0,032	0,586	0,413	< LOD	0,049	1,023	0,95	< LOD	24,042	< LOD
0,002	< LOD	< LOD	0,004	< LOD	< LOD	6,699	< LOD	0,006	0,002	0,043	0,354	0,688	< LOD	0,052	0,403	1,538	< LOD	19,944	< LOD
0,007	0,007	< LOD	0,007	< LOD	< LOD	22,101	< LOD	0,007	0,002	0,016	0,744	0,179	< LOD	0,064	1,139	0,856	< LOD	12,279	< LOD
0,003	0,009	< LOD	0,008	0,007	< LOD	18,855	< LOD	0,007	0,005	0,027	0,26	0,301	< LOD	0,047	0,664	2,98	< LOD	35,445	< LOD
0,004	0,017	< LOD	0,009	0,01	< LOD	21,774	< LOD	0,011	0,005	0,033	0,342	0,348	< LOD	0,052	0,805	3,77	< LOD	38,697	< LOD
0,004	0,014	< LOD	0,009	< LOD	< LOD	21,089	< LOD	0,008	0,004	0,032	0,276	0,273	< LOD	0,042	0,687	3,114	< LOD	36,247	< LOD
< LOD	0,004	< LOD	0,004	< LOD	< LOD	7,174	< LOD	0,007	0,004	0,065	0,62	0,407	< LOD	0,021	0,656	3,082	0,043	42,394	< LOD
< LOD	0,002	< LOD	0,004	< LOD	< LOD	6,804	< LOD	0,002	0,004	0,059	0,494	0,316	< LOD	0,022	0,493	2,381	< LOD	35,146	< LOD
< LOD	0,004	< LOD	0,004	0,005	< LOD	7,17	< LOD	0,006	0,005	0,063	0,634	0,387	< LOD	0,027	0,657	2,921	< LOD	40,84	< LOD
< LOD	0,007	< LOD	0,004	< LOD	< LOD	5,464	< LOD	0,003	0,003	0,025	0,026	0,065	< LOD	0,034	0,125	0,193	< LOD	20,814	< LOD
< LOD	0,004	< LOD	0,005	< LOD	< LOD	13,271	< LOD	0,005	0,002	0,032	0,934	0,498	< LOD	0,053	0,17	2,134	0,03	15,692	< LOD
0,003	0,013	< LOD	0,007	0,008	< LOD	18,269	< LOD	0,008	0,005	0,057	0,866	0,474	< LOD	0,041	0,272	3,294	< LOD	23,843	< LOD
0,003	0,018	< LOD	0,006	< LOD	< LOD	20,504	< LOD	0,008	0,004	0,051	0,872	0,343	< LOD	0,045	0,24	2,863	< LOD	22,922	< LOD
0,004	0,017	< LOD	0,007	< LOD	< LOD	19,953	< LOD	0,006	0,004	0,054	0,891	0,406	< LOD	0,055	0,245	2,199	< LOD	21,41	< LOD
< LOD	0,007	< LOD	0,003	< LOD	< LOD	7,393	< LOD	0,006	0,012	0,1	0,32	0,269	< LOD	0,012	0,281	1,738	< LOD	40,351	< LOD

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



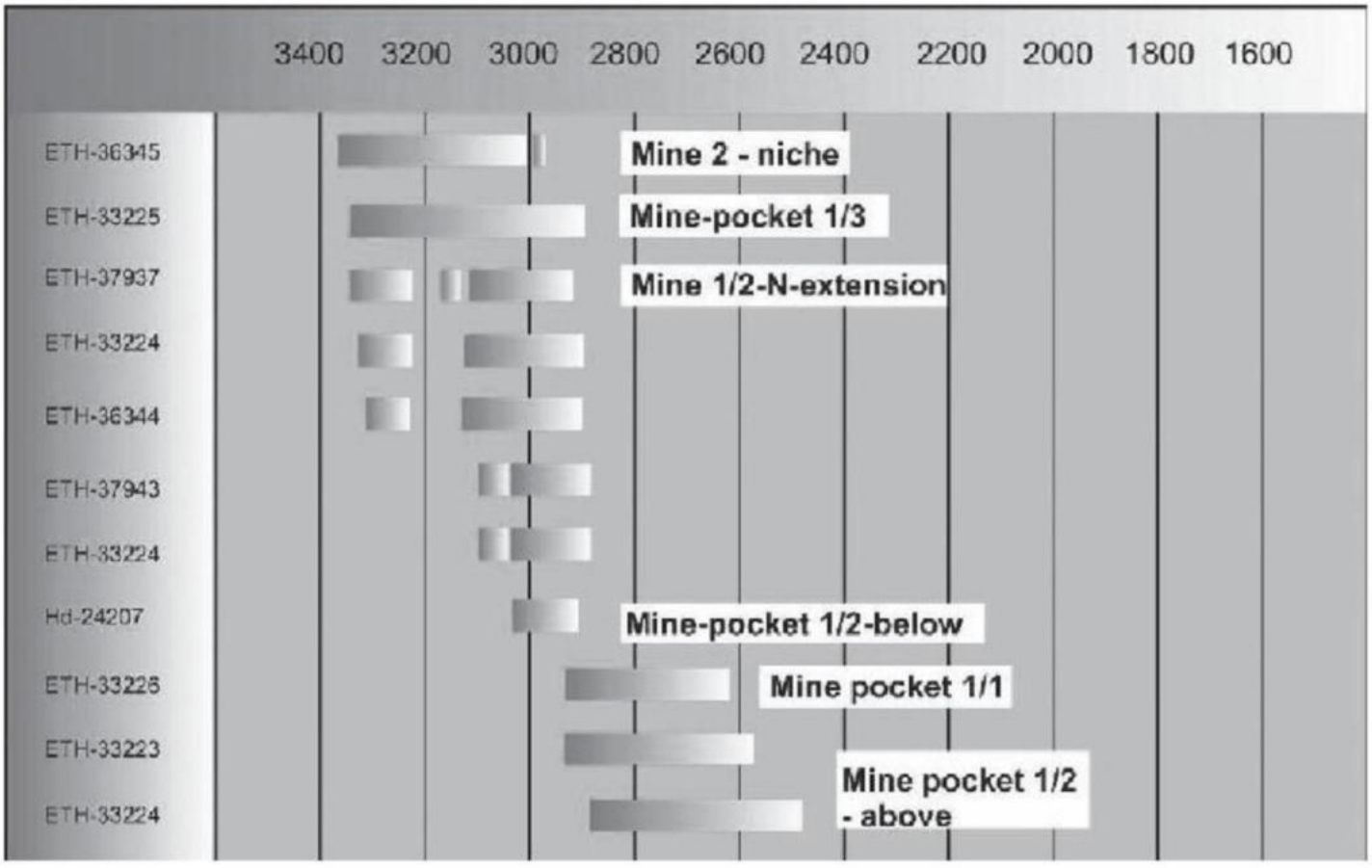
ცხრ. 6. საყდრისის ოქროს მადნების გეოქიმიური დახასიათება (*Geo-28/15*).

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

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

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

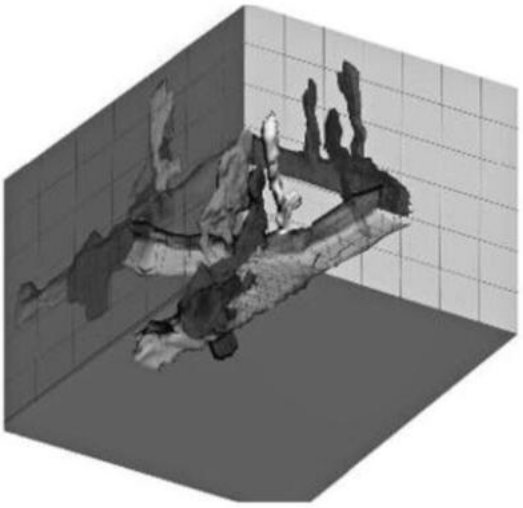
ცხრ. 8. ნიადაგის ნიმუშები ბალიჭი-ძეძვების ნამოსახლარის №1 და №2 ნაგებობებიდან, ნათლად მიუთითებენ ოქროს შემცველი ქვიშის არსებობაზე, ვინაიდან, ნაგებობების გარეთ, ნიადაგსა და ვულკანურ ქანებში (ბაზალტებში) არავითარი ოქროს შემცველობა არ დასტურდება.



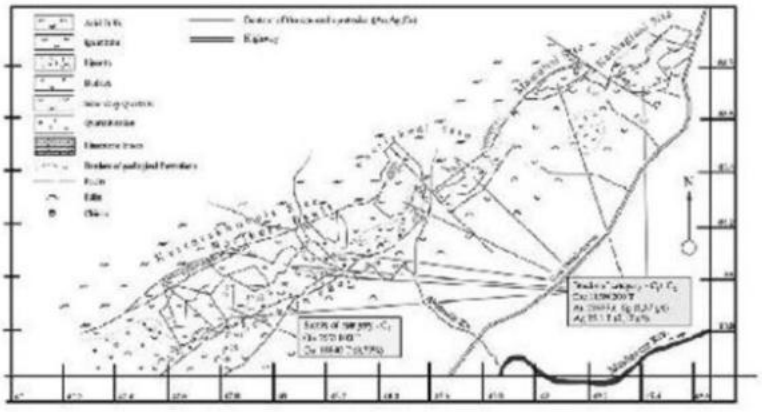
ადმინენის ადგილი	ლაბ. №	კონვერტ. ^{14}C ასაკი დღემდე	$\delta^{13}C$	კალიბ. ასაკი ნდობის ინტერვალი ინტერვალი 1σ	კალიბ. ასაკი ნდობის ინტერვალი 2σ
გამონამუშევარი 1/3 ფენა 23004, № 3335	ETH -332225	4390±60BP	– 24,2	კალ. 3100 BC (68,2%)-2910 BC	კალ.3330 BC (15,6%)–3210 BC; 3190 (27,7%)-3150 BC; 3130 (77,0%)-2890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

ცხრ.9. პრეისტორიული ^{14}C-რადიოკარბონული დათარიღება განხილულებული ციურიხის და ჰეიდელბერგის ლაბორატორიებში ადასტურებს, რომ საყდრისი არის ოქრის უძველესი მადარი მსოფლიოში, ნარინჯისფერი ზოლები სიმბოლოა თარიღების 2σ -სტატისტიკური ზღვრებისა.
საყდრისის მიწისქვეშა გამონამუშევრების C^{14}-ის თარიღები, კალიბრირებული INTCAL 04-ითა და CALIB A-ით (Reimer at al., Radicarbon 46 (3):1029-1058, 2004).

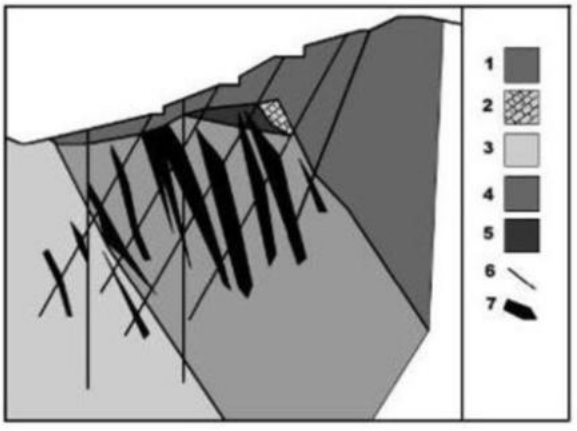
სურ. 1. ვერტიკალური ჰიდროთერმული ძარღვები ვულკანური ქანების ფენებს შორის; ძარღვების დამუშავება ხდებოდა ადრეულ ბრინჯაოს ხანაში (IV ათასწლეულის მეორე ნახევარი/III ათასწლეულის დასაწყისი ძვ.წ) (28 მ-ს სიღრმეზე) და ანტიკურ პარიოდში (8 მ-ს სიღრმეზე, როგორც ხელმეორედ გახსნილი და მეორადი დამუშავების) (Stöllner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



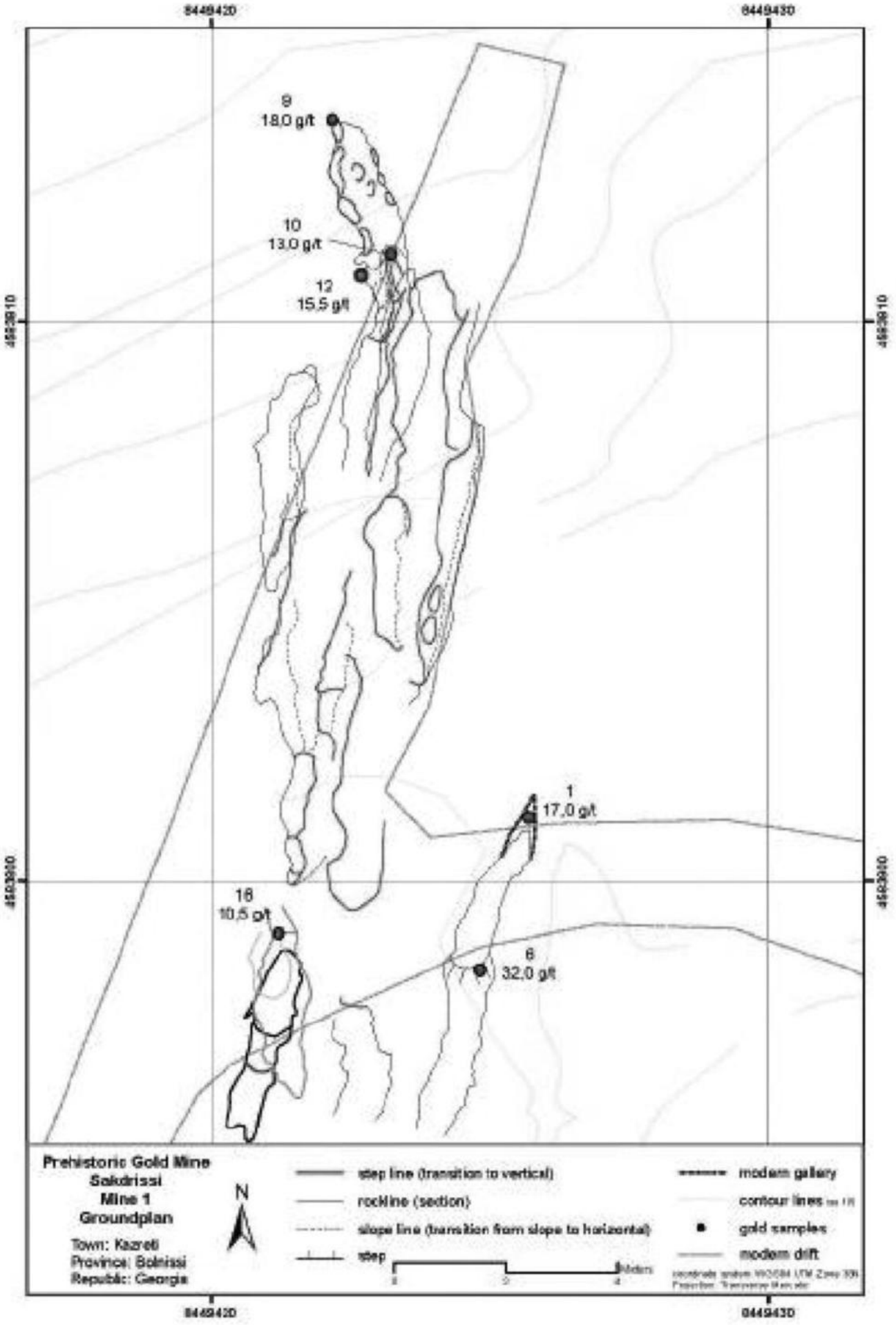
სურ. 2. პრეისტორიული ხანის მიწისქვეშა A გვირაბის 3D მოდელი.



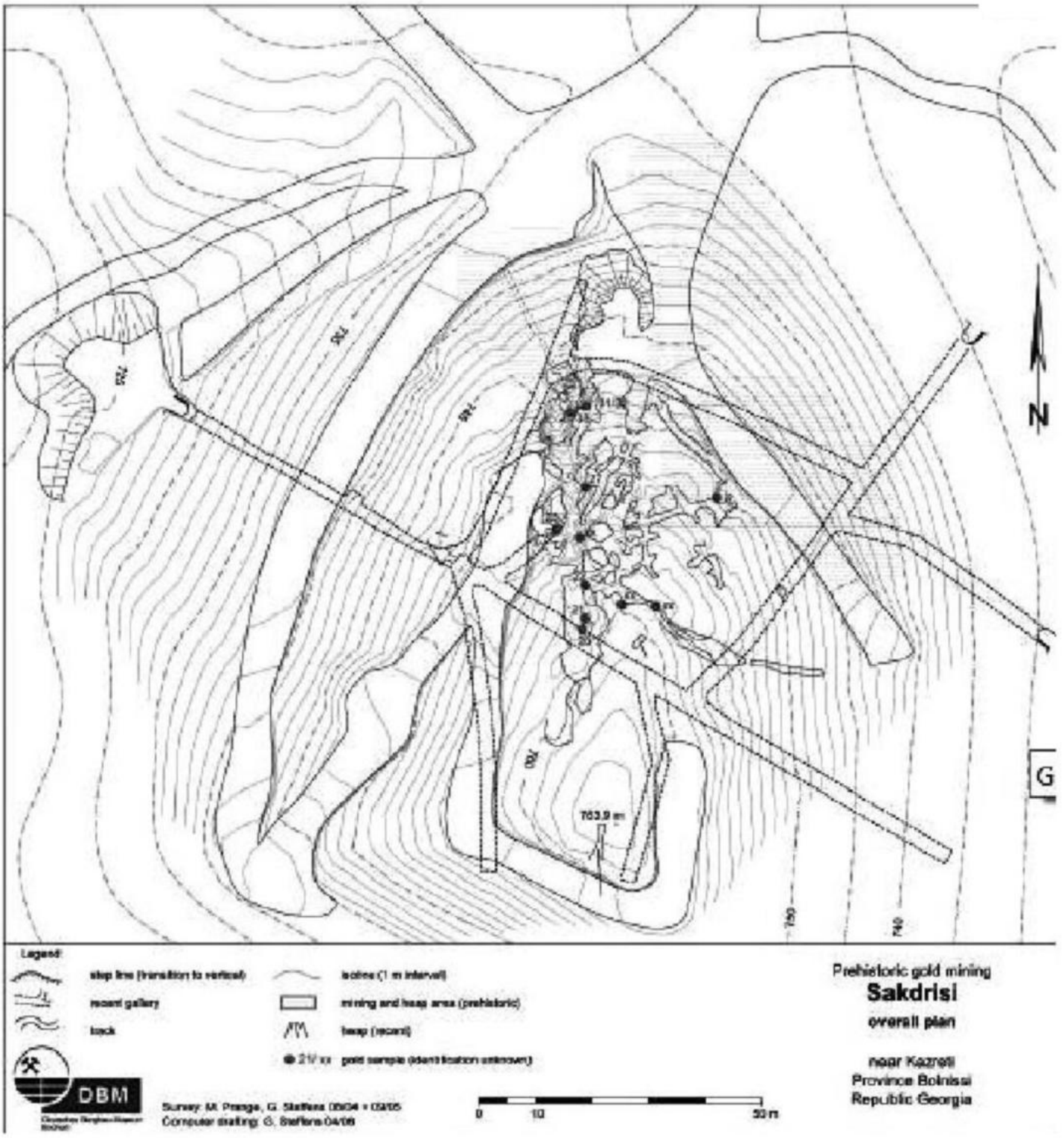
სურ. 3. საყდრისი-ყაჩაღიანის ოქროს მარაგების გამარტივებული გეოლოგიურ-ტექტონიკური რუკა. ზედა მარჯვენა კუთხეში საყდრისის პრეისტორიული ხანის მაღარო, რომელიც შესწავლილია ქართულ-გერმანული ჯგუფის მიერ. ოქროს მარაგების გავრცობა ხდება რამდენიმე კილომეტრზე სამხრეთით (მამულისი, ფოსტისქედი, კვირაცხოველი). მაშსტაბი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



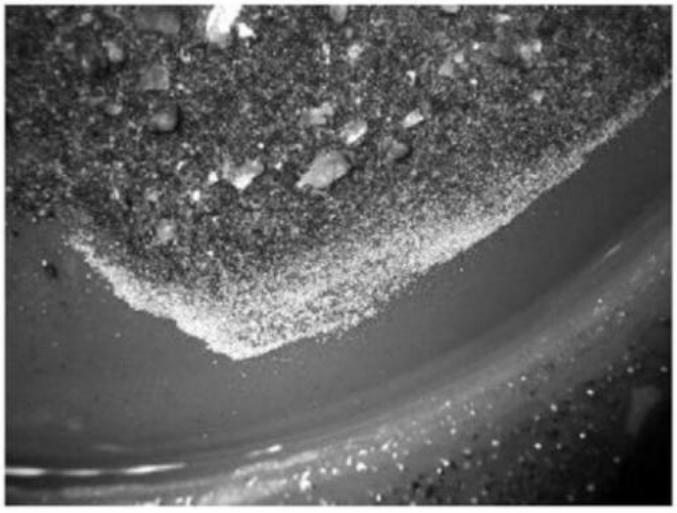
სურ. 4. საყდრისი-ყაჩაღიანის ბორცვის გეოლოგიური ჭრილი.



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



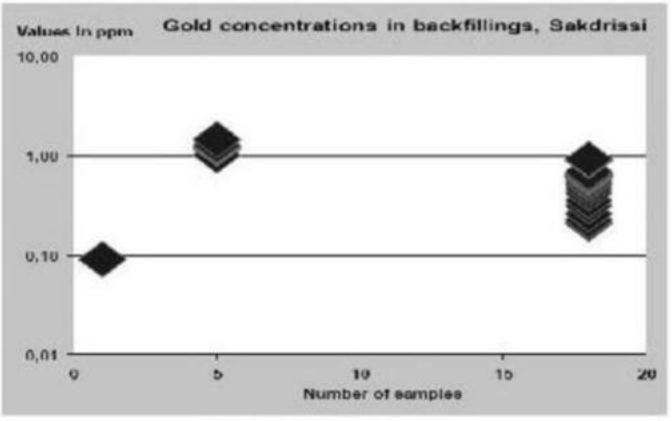
სურ. 10. მონიშნულია პუნქტები, საიდანაც აღებული იქნა ნიმუშები (თ. შტოლნერი), საყდრისის ოქროს მაღაროდან (მიწისქვეშ, პრეისტორიული ხანის მაღარო).

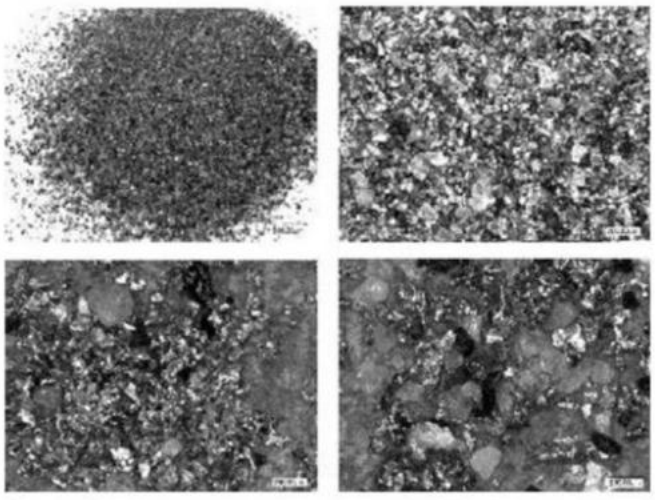


სურ. 5. ოქროს ძალიან წმინდა მარცვლები, გამორეცხილი და ამოღებული პრეისტორიულად გამომუშავებული ნამსხვრევებიდან (ძვ.წ. IV და III ათასწლეულის დასაწყისი) ა. ომიაძის ფოტო, თბილისი.

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

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

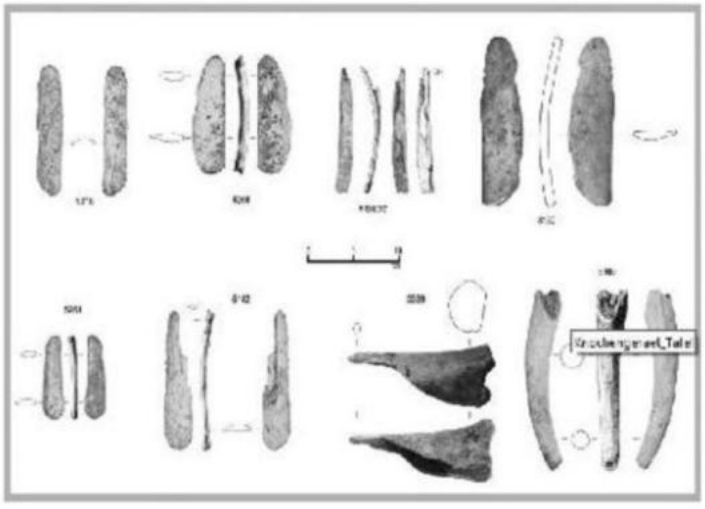




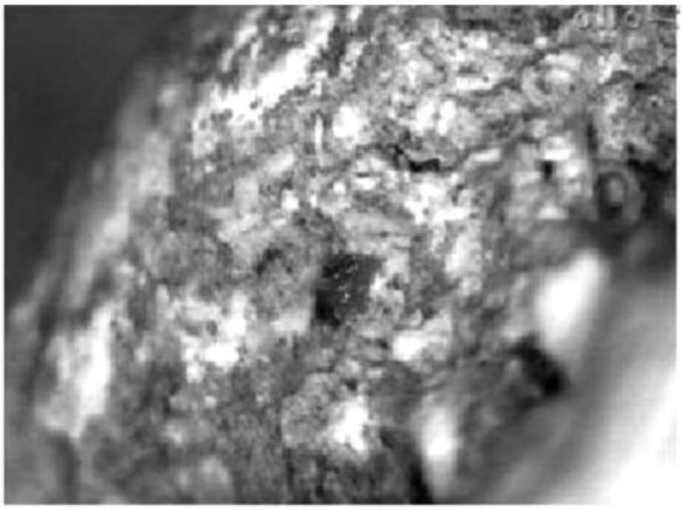
სურ. 8. ოქროს უკიდურესად წმინდა მარცვლები საყდრისიდან (ეო-28/15); მიკროსკოპით გადაღებული ფოტოები: *M. Jansen, Bochum.*

სურ. 11. საყდრისი, მაღარო A, 1:საფქვავი და სანაყი ინსტრუმენტები თავმოყრილი გამუნამუშევრის გროვაში; მარჯვნივ: გამონამუშევრის ნატეხები, დანაყარი მაღაროში 1/2მიწის ქვეშ; რამოდენიმე ფენა შედგებოდა მადნისგან რომელიც დაიმსხვრა; გაზომვების შედეგად დადგინდა ოქროს შემცველობა 0.3 და 15 ppm (g/t). თავდაპირველი სემცველობა უდაოდ ჭარბობდა ამ მაჩვენებელს! (ფოტო/რუკები: გბმ, ბოხუმი).

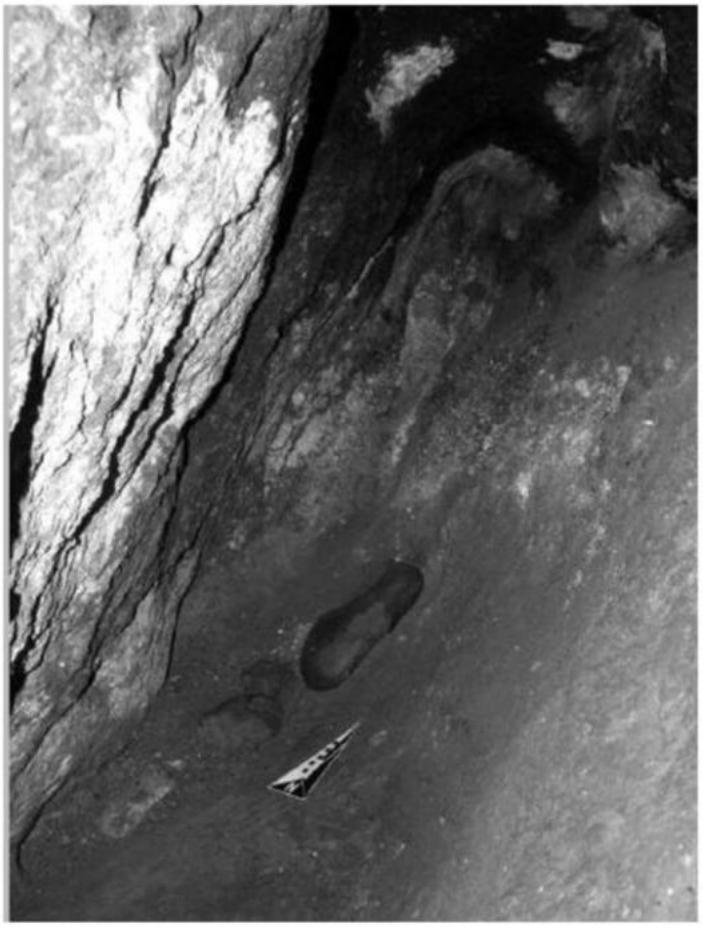
სურ. 12. სანაყი და საფქვავი ფირფიტები აღმოჩენილი ზემოდხსენებულ გამონამუშევრების გროვაში საყდრისის მაღარო, 1-ში. თ. რაბსილბერის ფოტო, ბოხუმი.



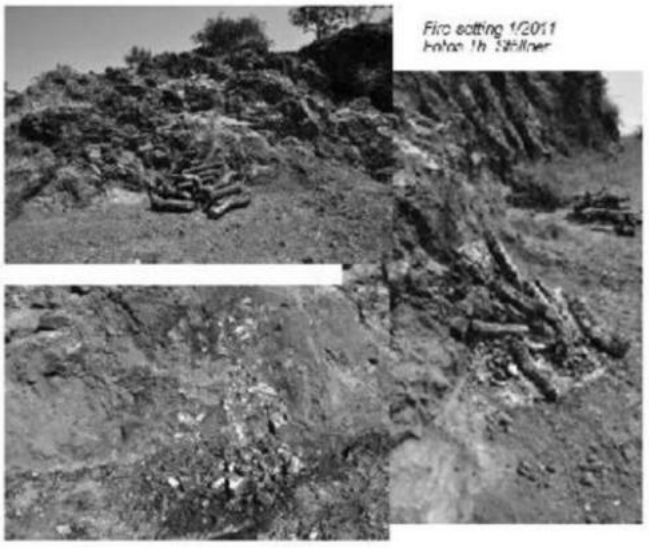
სურ. 13. საქონლის ნეკნისგან დამზადებული საფხეკები 3132 (მარცხ.) და 5265 (მარჯვ.) ტიპიური საყდრისის მადნის ნარჩენებით: წითელი ჰემატიტი, ცოტაოდენი ხის ნახშირი და კვარცი, ქეთი თამაზაშვილის ფოტოები



სურ. 14. ძვლის იარაღები რომლებიც გამოიყენებოდა მადნის ძარღვის გამოსაფხეკად და გასასუფთავებლად ცეცხლით გახურების მეთოდის გამოყენების შემდეგ. თ. რაბსილბერის ფოტო, ბოხუმი.



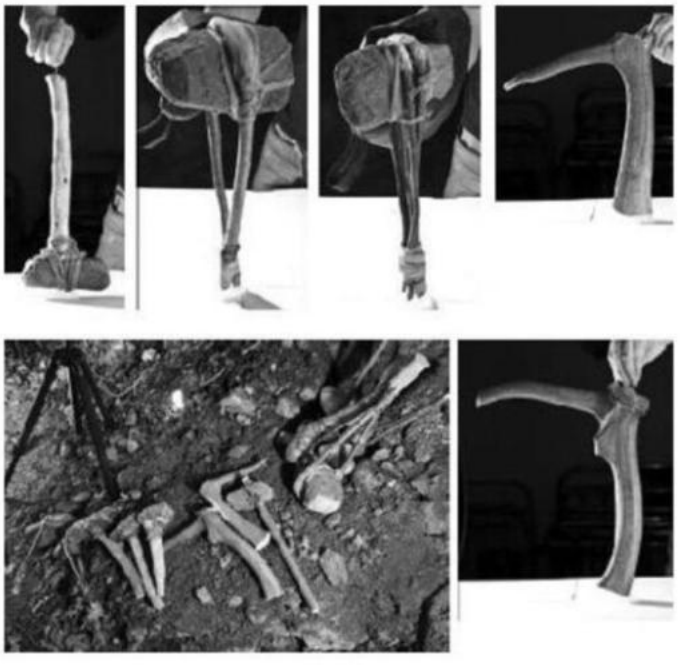
სურ. 15. ცეცხლით გახურების მეთოდით გამოყენება შტოლნაში; წინა ნაწილში მადნის გაზომვამ 17 გ/ტ ოქროს შემცველობა გვიჩვენა. ცეცხლით გახურების ნაკვალევი მური გარკვევით ჩანს შტოლნის ჭერზე. ცეცხლით გახურების მეთოდის გამოყენებისთვის ტიპიურია მომრგვალებული კედლები, რაც შედეგია ქვის ჩაქუჩებით ხანგრძლივი მუშაობისა. წინა ნაწილში მური არ შეინიშნება, ვინაიდან ის წაიშალა სამუშაოების ბოლო საფეხურზე, (თ.შტოლნერის ფოტო, ბოხუმი).



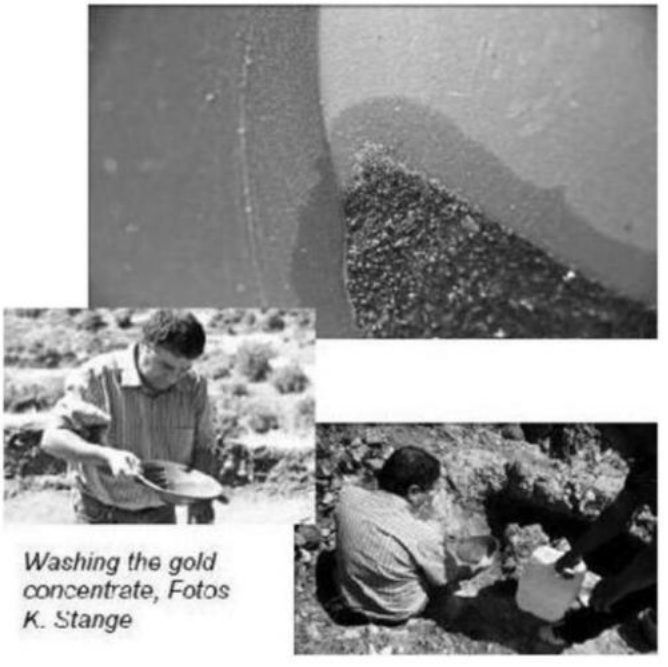
სურ. 16. ცეცხლით გახურებით მადნის მოპოვება. ექსპერიმენტი. 2011 თ.შტოლნერის ფოტო

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

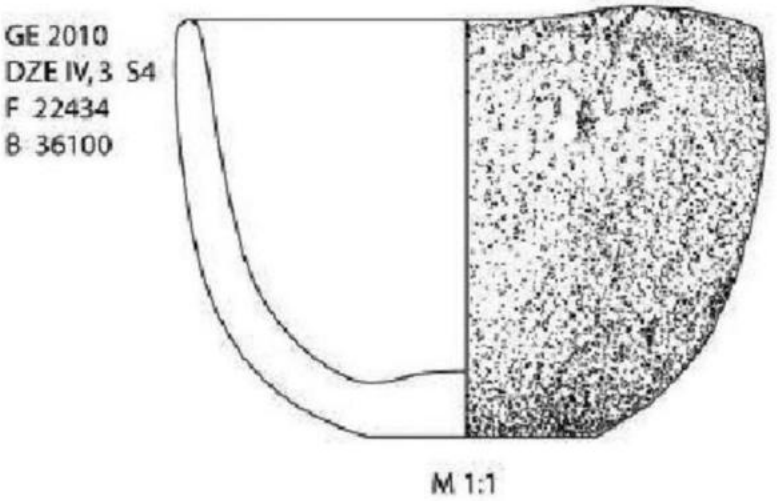
სურ. 18. ცეცხლის გამოყენებით ჩატარებული ექსპერიმენტი 2, რომლის შედეგად მიღებული იქნა 101 კგ მადანი: ქვის ჩაქუჩებისა და ირმის რქის წერაყინების გამოყენების მაგალითი ცეცხლით გამოწვის შემდეგ.



სურ. 19. ქვის ეროების ნაკრები, რომლებიც გამოიყენებოდა ცეცხლით გახურებით შემდეგ.



სურ. 20. ოქროს კონცენტრატის რეცხვის პროცესი.



სურ. 21. თიხის ტიგელი ძეძვების ნამოსახლარიდან. ტიგელის კედლებზე შემორჩენილია ვერცხლისა და სპილენძის ნაღვენთები.

ტიგელი 22434	**Ag [ppm]**	**As [ppm]**	**Zn [ppm]**	**Cu [ppm]**	**Ni [ppm]**
გარეთა მხარე	<LOD	20	80	50	60
შიდა მხარე –სინჯი1	80	<LOD	50	140	<LOD
შიდა მხარე –სინჯი 2	140	<LOD	<LOD	130	<LOD

ცხრ. 10

მაია ობოლაძე
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

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

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

უკლებლივ ყველა აღმოჩენილია ძვ.წ. XIV-IV საუკუნეების[1] განმავლობაში არსებული ციხიგალის ნაკარგორა II, III-ისა, ფალალახიხევი II-ის (გორის რ-ნი), ხოვლეგორა IV, V, VI-ის (კასპის რ-ნი), სამთავრო I-ის (ქ. მცხეთა), ნარეკვავეთა (მცხეთის რ-ნი) და მჭადიჯვარი II-ის (დუშეთის რ-ნი) ტერასულად გაშენებული სწორკუთხა გეგმარების ერთსათავსიან ბანიან საცხოვრებლებსა და სამლოცველოებში, რომელთა შიდა სივრცის მოწყობა პირდაპირ ანალოგებს პოულობს ერთმანეთთან. სათავსის ფუნქციური დაყოფიდან გამომდინარე, მათთვის ტიპიურია ნახევრად მოწყობა ზურგის შიდა კუთხეებთან მიდგმული საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების მცირე ნაგებობების ერთგვარად კანონიკური განლაგება. არქეოლოგიური მონაცემებით, ყოველი მათგანი ინტერიერის იმ ნაწილს იკავებდა, რომლის ფუნქციასთანაც თანხვედრა ჰქონდა. საყოფაცხოვრებო-სარიტუალო დეგმელი ამიტომაც ეძლევა საცხოვრისად განკუთვნილი სახლის მარცხენა არეში, სამსხვერპლო-საკურთხეველი კი სამეურნეო საქმიანობისა და სალოცავად გათვალისწინებულ მარჯვენა მხარეს[2] (სურ.1). თუმცა მოგვიანო პერიოდის სახლების ერთ ჯგუფში (ორელი, სამთავრო I, ნარეკვავი), დაახლოებით, ძვ.წ VII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეს ორი ნაგებობა უკავშირდება ერთმანეთს.[3] დეგმელს საცხოვრების წინ სწორკუთხა საკურთხეველი უნდება და საკულტო-სარიტუალო ფუნქციასაც ითავსებს, რაც თვალნათლივ წარმოაჩენს სახოგადოების ყოფითი საქმიანობისა და რწმენა-წარმოდგენების

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

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

2 ნასახლარების მასალა სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებულია გ.ფიცხელაშვილის, დ.ხახუტაიშვილის, დ.მესხელიშვილის, ვ. შელეთავრის, რ.აბრამიშვილის, რ. დავლიანისის, ვ. სადრაძის, გ.ფიცხელაშვილის, ლ.წითლანაძის, გ.მირცხულავას, კ.ფიცხელავრის ნაშრომებში.

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

თელ მცირე ნაგებობებს ბევრად მეტადრი ხალიჩავი სიერცეები უნდა შეექმნათ, ვიდრე სახლის შუაგულში განთავსებული კერა-დედაბოძის საკრალურ ინსიმბლს. სათავსის მოწყობის ეს ტრადიცია შიდა ქართლის ანტიკურ-ელინისტური ხანის ნამოსახლარებზეც (ცოხია-გორა II, ნასტაკისი) ძვ.წ. IIს-ის ნათელით გრძელდება და მცირე ნაგებობების მდებარეობასთან ერთად თითოეული მათგანის საამშენებლო ტექნიკას, კონსტრუქციებსა და ფორმებს არსებითი ცვლილებების გარეშე ინარჩუნებს[4]. ამასთანავე, არ იცვლება თიხის ჭლასტიკით მათი შემკობის წესი, რაც ამ ტერიტორიაზე უწყვეტად განვითარებული ე.წ. სამთავრულ-შიდაქართლური არქეოლოგიური კულტურისა[5] და მის წიაღში მოქმედი რელიგიური რიტუალების ასეთივე უწყვეტობაზე უნდა მიგვითითებდეს.

ნასახლარებში მოპოვებული საკულტო-სარიტუალო მნიშვნელობის მცირე ნაგებობები ძირითადად წარმოდგენილია წრიული, ნახევარწრიული და ოთხკუთხა ფორმებით, რომელთა ტიპოლოგიური სახესხვაობა თავისთავად ზეგავლენას ახდენს მათი შემამკობელი თიხის ჭლასტიკის კომპოზიციური სქემების ნამოყალიბებაზე. ამ მიმართებით მცირე ნაგებობათა არქიტექტურა შეძლებისდაგვარად, განხილვას მოითხოვს. პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს კონსტრუქციების განსხვავებული ზომები, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მათი მოცულობა ინტერიერის ფართობისა და ადგილსამყოფელის მიხედვით იყო შერჩეული. ისინი ნაშენია ქვიშანარევი მაღალტემპერატურიანი თიხისა (შამოთი) და რიყის ქვის, ანდა მხოლოდ ასეთივე შემადგენლობის თიხის მასალით, რომლებსაც ზოგან გამოიმწვარი აგურის ნატეხებიც ერევა, ზოგან კი ამოყვანილია თიხით ნალესი ქვის ფილებითა და ხის წნელით. ამ კონსტრუქციათა შორის, შედარებით მრავალგვარი ფორმებით საკურთხევლის ნიმუშებია მიკვლეული (სურ.2), რომელთა დიდი ნაწილის სამლოცველოებში (ცხინვალის ნაცარგორა III, ხოვლეგორა IV,V,VI, ეთლანიხევი II, ნარეკვავი,) ადმოჩენა მისი ფუნქციის რელიგიურ მნიშვნელოვანებას უნდა ცხადყოფდეს. საკურთხევლის ფორმები ხიგრძე-ხიგანით უმეტესწილად, 1მ-ს აჭარბებს, ხოლო სიმაღლით 0,13მ-დან 0,50მ-მდე მერყეობს. არქეოლოგიური მონაცემებით, ყველაზე მეტად მოპოვებულია საკურთხევლის ნახევარწრიული (ხოვლეგორა VI, ეთლანიხევი II, სამთავრო I, ნარეკვავი) და სწორკუთხა (ცხინვალის ნაცარგორა II, III, ეთლანიხევი II, ნარეკვავი, ღრმახევისთავი) მოყვანილობის მარტივი კონსტრუქციები. მათთან ერთად გავრცელებული ნანს შედარებით რთული ფორმის ზეგრგიანი ოთხკუთხა საკურთხეველი (ცხინვალის ნაცარგორა III, ხოვლეგორა V,VI, ეთლანიხევი II, სამთავრო I, თრელი), რომელსაც მიგვიანებით, საეფეკანოებრივი ღვმელთან შერწყმული მიმცრო სწორკუთხა ნაგებობა (სამთავრო I, თრელი, ნარეკვავი) ნაგნაცვლება. საკურთხევლის წრიული ფორმისადმი (ცხინვალის ნაცარგორა II, ეთლანიხევი II, ნარეკვავი) არც თუ ისე ხშირი მიმართვა სათავსის ფართობის სრულად ათვისების სურვილით შეიძლება აიხსნას, რადგანაც სწორხაზოვან კედელს მიკლებული კონსტრუქციის დადგმა შედარებით დიდ ხიერცეს მოითხოვდა. სხვა ნაირსახეობიდან თითქმის ერთეულადაა მოპოვებული დაბალი ზეგის მქონე ნახევარწრიული მოყვანილობის (ნარეკვავი, ეთლანიხევი II) და ე.წ. „საყეხურებიანი" (ცხინვალის ნაცარგორა III) საკურთხეველები. მცირე ზომის

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

5 ვ. სადრაძე, მცხეთა გვ. 190.

მიუხედავად, ნაგებობათა გეომეტრიული ფორმების მყარი კონსტრუქციული ან-ნაგების საფუძველზე მთლიანი, დაუნაწევრებელი, მასიური მოცულობები ვალიბდება და მუდამ გაიზრებულია ადგილის პირობებში ორგანულად ნასაწერად. სანიმუშოდ მოვიყვანთ ოყალური გეგმარების ნახევარწრიული საკურთხეველს. რომლის სათაესისკენ მიქცეული პირი ნალესებურ მოყვანილობას ღებულობს და კედლთან მისადგმელად სწორხაზოვანი მხარე აქვს გაკეთებული, ხოლო ბრტყელი გადახურვა მცირედი შეერილით გადმოდის წინ. საკურთხეველთან ფუნქციურად დაკავშირებული სამსხვერპლიც ასეთივე ნალესებურ-ნახევარწრიულ მოყვანილობას იჩარებს. საკურთხეველის ეს ტიპი ხშირად იმპრეზებულია იატაკის დონეზე ბაზისის გარშემო უმნიშვნელო დაშორებით შემოვლებული დაბალი სალტით (ცხინვალის ნაცარგორა III, ყოფლანიხევი II, ნარეკვეთი-კალანდიისგორა II, სახლი №13), რომელიც შესაძლოა, წმინდა ნაცრისთვის, ან სახურავის ზედაპირიდან გადმოსული სამსხვერპლო სისხლისთვის იყო განკუთვნილი. ამას გვაფიქრებინებს, ცალკეული სწორკუთხა საკურთხეველის სათაესისაკენ მიბრუნებული გრძივი ფასადის მხრიდან ასეთივე დაბალი სარტყლით ამოყვანილი ნალესებრი სამსხვერპლო, ანდა ღუმელის განივი ფასადისკენ გამომავალ სანაცრე ხვრელთან მიდგმული მსგავსი სალტით შემოსაზღვრული სანაცრე ორმო. ეს კონსტრუქციული ელემენტები რამდენადმე აცოცხლებს ნაგებობათა გეომეტრიული ფორმების მკაცრ პირობით სხეულს და ამ გზით გარკვეულ მხატვრულ დატვირთვასაც იძენს. სამსხვერპლო-საკურთხეველის ნიმუშების გადახედვისას ეურადღებას აგრეთვე იქცევს ზედაპირის შეიგულში ნადგმული მრგვალი ღიობით გახსნილი ჭურჭლის მაგვარი კონსტრუქცია, რომელიც ვარაუდობენ, რომ კერა-სამსხვერპლოს ფუნქციას ასრულებდა". ამ მოსაზრებას უნდა ადასტურებდეს ნაგებობათა დიდი ნაწილისთვის დამახასიათებელი ზეაწეული კიდეებით დაცული შიდა ზედაპირის ნაზნექილი არე, სადაც ხან კერაა გამართული, ხანაც ზემით ნახსენები ჭურჭლის მსგავსი კონსტრუქცია. იგი გვხვდება ზერგიანი ოთხკუთხა საკურთხეველის მასიურ სადგამებზეც, რომლის ტრაპეციისებურ, ან პრიზმისებურ ფორმებზე ზერგის ერე კედელია ამოყვანილი და გარდა იმისა, რომ ხაზგასმით გამიმახვილებელ მხატვრულ-არქიტექტურულ სახეს ქმნის, თავისი კონსტრუქციული აგებულებით გარკვეულწილად ემსგავსება პარადული ხასიათის „სამეფო ტახტის" ფორმას. საკურთხეველის ნიმუშების სიმრავლის მიუხედავად, რიცხოვნებით მას თითქმის აჯარბებს საცხოვრისის განუყოფელი ელემენტი – სწორკუთხა, ან კვადრატული გეგმარების საყოფაცხოვრებო ღუმელი, რომელიც განხილულ მცირე ნაგებობებს ზომებით საკმაოდ აღემატება. იგი სიგანით 2მ-ს სცილდება, ხოლო სიმაღლით 0,85მ-მდე აღწევს. რეკონსტრუქციის თანახმად, სათაესის სიერცისკენ გამომავალი ღუმელის ფასადი დანაწევრებულია საცხობი და საკვეცხლე განყოფილებების განსხვავებული ზომისა და მოყვანილობის თაღოვანი ღიობებით, ხოლო საქონლის სადგომისკენ მიბრუნებული ფასადის მხარეს რიგორც შეეხმიჩეთ, ნალესებრი, ან კუთხოვანი მოყვანილობის სანაცრე ორმია იატაკზე გამართული. „ხოვლური ღუმელის" სახელით ცნობილი ეს მცირე ნაგებობა ტიპიურად ითვლება გვიანბრონზაო-ადრერკინის ხანის

6 რ.დაფლიანიძე, ვ.ხადრაძე, ნარეკვეთის გვ. 29., ტაბ. XXV

შიდა ქართლის დასახლებებისთვის[7] და არქეოლოგიურ წყაროებში მოყვანილი ცნობებით, ძვ.წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრის კულტურულ ფენებში სამლოცველოებშიც იდგმებოდა (ხოვლე VIII, ცხინვალის ნაკარგორა II)[8]. ამგვარად, საცხოვრებლურთან მიშენებული მიმცრო ოთხკუთხა ფორმის საკურთხevლის გაჩენამდე, ზოგ დასახლებაში ღუმელს უკვე ჰქონდა სარიტუალო ფუნქცია. მუდმივი ცეცხლისთვის გათვალისწინებული ასიმეტრიულად დატანილი ხვრელებით გახსნილი საკურთხevლის კონსტრუქციის შეთავსებამ კი მას საკულტო დანიშნულებაც შესძინა რასაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ნარეკვავის ღუმელის საცხობში ნაპოვნი ოთხით გამოძერწილი მიმცრო „ხაწესი კერები“ (კალიანდაძისგორა II, სახლი №4)[9] ეთნოგრაფიულ წყაროებზე დაყრდნობით, აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ იმდროინდელი რელიგიური აზროვნებიდან გამომდინარე საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების მცირე ნაგებობებს უნდა აესახათ მათი გეომეტრიული ფორმების შესაბამისი ასტრალური და მიწიერი ასპექტების სიმბოლიკა და ამგვარად გადმოეცათ ხანოგადოების კოსმოგონიერ-კოსმოლოგიურ წარმოდგენებთან დაკავშირებული სამყაროსეული მოდელები, რომლებიც ნაყოფიერების იდეას და აპოთეოზეულ შინაარსსაც აერებდნენ[10].

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ იდეის მხატვრული ინტერპრეტაცია ზოომორფული და ანთროპომორფული ოთხის კამერული პლასტიკის დონეზეც ხდებოდა. მოთვმეტეს, რომ დეკორის მოტივები ეთნოგრაფიული კვლevების მიხედვით, ძველი რელიგიებისთვის წამყვან სახე-ხატებს და სიმბოლურად მნიშვნელოვან ცხოველის თავისა და რქის ელემენტებს წარმოგვიდგენენ. ამასთანავე ნაგებობათა შემკობისას გამოსახულებათა შერჩევის დროს დაცულია გარკვეული იერარქიაც. არქეოლოგიური მონაცემებით, როგორც ზოომორფული, ასევე ანთროპომორფული პლასტიკა უმრავლესად საკურთხevლებმა შემოინახეს. სამსხვერპლოებს ძირითადად რქოვანა შვერილები და შედარებით ი'მგიათად, ცხოველის თავები აქვთ დაძერწილი. საყოფაცხოვრებო ღუმელზე კი მხოლოდ რქოვანა შვერილები და ფალოსის მსგავსი წანაზარდები გვხვდება. აქედან გამომდინარე უფრო სავარაუდოა, სკულპტურული გამოსახულებების შერჩევის პრინციპი ცალკეული ნაგებობის ფუნქციას განსაზღვრა და დეკორის თემატიკის გაფართოების საფუძველზე მთავარი საკულტო აქრობუტის, საკურთხevლის განსაკუთრებული მნიშვნელოვანება წარმოეჩინა. უმეტესწილად ამიტომაც იმკობიან სამლოცველოებში გამართული სამსხვერპლო-საკურთხevლების კონსტრუქციები. გარდა ამისა, პლასტიკურ დეკორში გამოყენებული ცხოველის სახეობა, ან სახეობები ფიქრობენ, რომ ამა თუ იმ სამოსახლოს სამეურნეო ხასიათის საწესო რიტუალებიდან გამომდინარეობდა[11]. ამაზე უნდა მიგვითითებდეს ზოგან ხარის (ცხინვალის ნაკარგორა), ზოგან ხარისა და კერის იგივე მიზვრის (ყათინალიანი), ან ხარისა და ვერძის (ნარეკვავი), ანდა ვერძთან ერთად ცხენის (ხოვლე) სკულპტურული თავებისადმი უპირატესობის მინიჭება.

---

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

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

9 რ. დაფლიანიძე, ვ.ხადრაძე, ნარეკვავის ნამოსახლარი და სამარეები, გვ. 27.

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

11 დ.ხახუტაიშვილი, ეფლისციხე, გვ. 33.

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

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

სამოსახლოების აღწერილობებისა და ფოტოების შეჯერებით ამის განხოგადების საშუალება გარკვეულწილად გვაქვს. ეს საკმაოდ დიდი მასალა გვარწმუნებს, რომ ნაგებობათა ზოომორფული მოტივებით შემკობისას ჯარბობს რქის დამოუკიდებლად წარმოდგენილი ელემენტებით აგებული კომპოზიციები, რომელთა არაერთგვაროვანი სქემები სხვადასხვაგვარად ეხმიანებიან ნაგებობათა ფორმებს. ნარეკვავის სამოსახლოში აღმოჩენილი საკურთხევლების დეკორი ამის საუკეთესო მანვენებელია. აქ არსებული გარიანტებიდან მხატვრულად ნამოყალიბებული ფორმით და ნაგებობასთან ბუნებრივი შეთავსებით სამლოცველოში გამართული ნახევარწრიული საკურთხევლის (კალანდაძისგორა II, ნაგებობა №3), ზედაპირზე დაძერწილი თიხის პლასტიკა გამოირჩევა. იგი გადმოცემულია ხარის მოზრდილი რქების შეწყვილებით მიღებული ნახევარმთვარისებური რკალით, რომელიც ნაგებობის ნალისებურ მოეკვანილობასთან ხატოვან თანწყობას ქმნის. ნარეკვავის სამოსახლოში გვხვდება ერთიმეორისგან მოშორებით განლაგებული რქის შეკრილების შედარებით გავრცელებული ვარიანტიც. ესეთი დაძერწილია საკურთხევლის ნახევარწრიულ სადგამზე აღმართული საგრძნობლად დაბალი ზერგის საპირისპირო კიდეებზე (კალანდაძისგორა II, ნაგებობა №8) და თავისი სტატიკური მახვილებით მნიშვნელოვანებას მატებენ კონსტრუქციის ფორმას, რომლის ადრეულ პარალელებად მტკვარ-არაქსის კულტურის ეკიდურესად განხოგადებული, სქემატური ფორმის რქის ელემენტებით გაფორმებული დაბალ-ზერგიანი კერა-საკურთხევლები შეიძლება მივიჩნიოთ. ამავე სამოსახლოში ყურადღებას იქცევს რქის შეკრილებით მორთული ოთხკუთხა საკურთხევლის ორიგინალური მხატვრული სახე (კალანდაძისგორა II, ნაგებობა №11)[12]. მისი კონსტრუქციის კედელთან მიდგმულ მხარეს ერთმანეთის მიეთლებით დაძერწილი დიდი ზომის ხარის რქის რაოდენობა ოთხამდე აღწევს და თავისებურად ეხმიანება ფასადის მთელ არეზე საკმაოდ მაღალი რელიეფით დატანილ კომპოზიციას, რომელიც ხარჩითი შემოეთლებული და რქასთან სემანტიკურად დაკავშირებული სადა პილÁასტრებითაა (3) გაფორმებული. ამ ხერხით, ფასადის კედელი რელიეფის მონაცვლეობით ცოცხლდება, ხოლო პლასტი-

12 ვ. სადრაძე, მცხეთა ვეფ. 189., ტაბ., LI.7.

კური მახვილების ვერტიკალები საკერთხევლის წინა და უკანა მხარეს მწყობრი რიტმით იკავებენ და მისი სტატიკური სხეულის შთამბეჭდავ გამომსახველობას აღწევენ. პილაასტრის გარდა, რომლის ხემანტიკურ ველში ექცევა ფალოსისებური წანაზარდებიც, რომლის ელემენტებით ვარაუდობენ, რომ მთრთელი იყო სამოსახლოს დუმილების ერთი ნაწილი[13]

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

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

ხარისხი და ცუდი გარჩევადობა სხვა თვალსაჩინოების მოყვანის საშუალებას არ იძლევა. ამიტომ ზემოთ მითითებული მეტნაკლებად შემთხვეული ყათლანიხევისა (IV ნაგებობა)[16] და ნარეკვავის (ნაგებობა №8)[17] რქის ნიმუშების შედარებითი მხატვრული ანალიზით შემოვიფარგლებით. ვარაუდობენ, რომ ორივე უკანა ფესოში ნაჯენილი სოლით ვნდა ჩამაგრებულიყო ნაგებობაზე. მთლიანი მიცულობისგან ნაძერწი, მკვრივი, მასიური, სქემატურად სტილიზებული, ეხეში ფაქტურის მქონე რქის პლასტიკური ელემენტები სიმძლავრესა და ენერგიას ასხივებს. თუმცა დროის სხვადასხვა მონაკვეთში შესრულებული ძეგლები გარკვეულ სტილისტურ სხვაობასაც ამჟღავნებენ. ყათლანიხევიდან მოპოვებული პლასტიკური ელემენტი (D-13-7,5სმ., სიგრძე-26სმ.) ხარის რქის ფორმასთან საერთოს პოულობს მაღალი კონკრეტულად გამოყვანილი მიცულობით და წვეტით დასრულებული სილუეტის ზემოთ მიმართული მოძრაობით (სურ.4). მის

13 ცნობა მოგვაწოდა არქეოლოგმა რ. დაფლიანიძემ.

14 გ.ფიცხელაურის, სტალინირის ნაკარგორა. ი.ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის „მოამბე", ტ. II, თბ., 1951, გვ. 255-256., ტაბ. XIV., სურ. 2.

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

16 შ.ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახ. მუზეუმის ძველი ქართული ხელოვნების ფონდი.

17 დიდი მცხეთის არქეოლოგიური მუზეუმის ფონდი.

ფინზე ნარეკვავის ნიმუშში (D-12სმ., სიგრძე-19,5სმ) საკმაოდ მოხიდლითური ‹ხა›-ითის ატარებს. რქის სტატიკური მოცულობა აქ გამოყენებული თითქმის არ არის. იგი ხიმალდეში ოდნავ დაიწრეტული და ბოლომომრგვალებული სიღრეტით სრულდება და რქის ფორმას ბევრად პირობითსა და განყენებულს ხდის (სურ.5). ამიტომ ყათლანიხევის საკულტურულ ელემენტში ხარის რქა უფრო ადვილი ამოსაცნობია, ვიდრე ნარეკვავის დეტალის მეტად განსოგადებულ პლასტიკურ სახეში, რაც საგარაუდოა, პირობითობის გაძლიერებისაკენ მიმართული მხატვრული სტილის ევოლუციას უნდა გამოეწვია.

სამოსახლოების განათხარი მასალის მიხედვით, ამავე ზომისა და სტილის რქის ელემენტებით იმკობიან სახლის კედლები და შიდა სივრცეში მიკვლეული გადასატანი კერა-საკურთხევლებიც, რომლებიც ენეოლითური კომპლექსებიდან მოყოლებული რიგორც ჩვენში, ასევე წინა აზიასა და ეგეოსურ სამყაროში ფართოდ გავრცელებულ ძეგლებს წარმოადგენდნენ[18]. ისინი ამასთანავე ხარის რქის შვერილებიანი კერებისა თუ მათი ზესადგრების ნიმუშებთან ერთად საინტერიერო სივრცითრივი ფორმების ამ ელემენტებით მორთვის ადრეული სახეობანივე არსებულ ტრადიციაზე მიგვითითებენ.

შედარებით რთული კომპოზიცია უნდა შეექმნა ნარეკვავის ნახევარწრიული სამსხვერპლო-საკურთხევლის შორიახლოს აღმოჩენილ თიხის ვერძის თავსა და რამდენიმე რქის ძლიერ დაზიანებული პლასტიკურ დეტალებს (კალაანდაისგორა II, ნაგებობა №2)[19], რომელთა ნაგებობაზე განლაგება დაზუსტებით ცნობილი არ არის. თუ არქეოლოგიურ მონაცემებს განვაზოგადებთ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ცხოველის თავი საკურთხევლის ზედაპირზე გამართულ კერა-სამსხვერპლოსთან იყო დაძერწილი და უკანა მხრიდან რქის შვერილებით შემოფარგლული. ამ მხრივ, მეტ სახინო მასალას და სარწმუნო ვარაუდის გამოთქმის საფუძველს გვაძლევს რელიგიური ხასიათის დასახლებებად მიჩნეული ხოვლესა და ყათლანიხევის ძვ.წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრისა და I ათასწლეულის დამდეგის ფენებიდან მოპოვებული ძეგლები. ისინი ძირითადად ზერგიანი საკურთხევლების პლასტიკურ დეკორს წარმოადგენენ და ნასახლარებში საკრალიზებული ამა თუ იმ ცხოველის სახეობიდან გამომდინარე ხარის, მოზვრის (ბუდა-ქერი), ვერძის და ცხენის თავების ზოომორფული მოტივებით არიან წარმოდგენილნი. ძეგლების აღწერილობის თანახმად, პლასტიკური ელემენტების ადგილსამყოფელად საკურთხევლის ზერგის კიდეა მიჩნეული, სადაც აღმართული უნდა ყოფილიყო ცხოველის რამდენიმე (ორი, სამი, ან მეტი) ერთმანეთის მსგავსი მცირე ზომის თავი. გამონაკლისს წარმოადგენს ცხინვალის ნაცარგორას ე.წ. „რქებიანი“ საკურთხევლის ზერგის კედელზე რელიეფურად დაძერწილი ხარის თავის გამოსახულება. ყათლანიხევის საკურთხეველი (III ნაგებობა), რომელიც ნაგებია თიხის წრიული სადგამითა და თიხით ნალესი ხის წნელით ამოყვანილი დაბალი ზერგით, თავის დრეზე მოზვრის თავებით უნდა ყოფილიყო შემკული. გარაუდობენ, რომ მცირე ქანდაკებები ზერგის შემაღლებაზე იყვნენ ჩამაგრებულნი, რადგან მათ შორის უკეთ დაცული ნიმუშს უკანა მხარეს სიღრმისთვის ორი ნახვრეტი აქვს გაკეთებული[20]. წრიული

18 გ. გიბეჯაშვილი, სტალინირის ნაცარგორა, გვ. 259-260.

19 რ. დოლაბერიძე, გ.სადრაძე, ნარეკვავის [illegible] გვ. 13, ტაბ. VIII, 1-2.

20 დ.ხახუტაიშვილი, უფლისციხე [illegible] გვ. 27., ტაბ. IX,1.

საკერთხევლის რქის ელემენტების მსგავსად, ზედა ნაწილით მიღწეული თაბის მიზნის თავიც[21] (სურ.5) ძალზე განსხვავდებული მკვრივი, მთლიანი, უხეში მიცელობით იერწება და ფრაგმენტულობის მიუხედავად, შემორჩენილი მარჯვენა რქიდან შებლის ქედისკენ გადასული ხილვეტის მიძრაობით ცხოველის არსებით თვისებებს პირობითი, გარკვეულწილად სქემატური მხატვრული ხერხებით გადმოსცემს. რქის პლასტიკური ელემენტის წაწვეტებული კონსერი მოყვანილობა, ერთი შეხედვით, ერთგვარად იმეორებს წრიული საკერთხევლის ხარის შეკრილების ფორმას. თუმცა, როგორც ჩანს, მიზნის გარეგნული ნიშნებიდან გამომდინარე რქის მიდრეკილი მასა ოდნავ ბრტყელი და სიგრძეშიც მოკლე ხდება. მას ზომითა და ფორმით უახლოვდება ქათლანიხევის სხვა ნაგებობაში (I ნაგებობა) მოკვლეული ამავე სტილით შესრულებული რქის გამოსახულების ნატეხი, რომელიც ვარაუდობენ, რომ თიხით ნალესი კედლის გამყოფრმებული ცხოველის თავის ფრაგმენტი შეიძლება იყოს[22]. ყველა ეს ძველი იმ პერიოდის სელიერ ცხოვრებაში მიზნისა და ხარის სახე-ხატების განსაკუთრებულ თაყვანისცემას უნდა მოწმობდეს.

ეს დასტურდება ხოვლეშიაც, რომლის ადრეულ, ძვ. XIV-XIII საუკუნეებით დათარიღებულ ფენაში (ხოვლე VII) მსგავსი ტექნიკით შესრულებული ჯერ კიდევ გამოუწვავი, მცენარეული მინარევით დამზადებული თიხისაგან გამოძერწილი იგმაე ზომისა და მოყვანილობის რქის ნატეხი იქნა მოკვლეული[23]. ადმოჩენის ცნობით, ასევეა გამოუწვავი თიხისგან დამზადებულ ვერძის თავის ქანდაკების წინარეხანის ფენაში (ხოვლე VIII) ე.წ. „საკერთხევლიანი ოთახის" ხივრცეში ზედ საკერთხეველზეა დადებული მიაგნეს[24]. საგარაუდოა, ორივე წუნი იყო და თავის დრიზე ამიტომაც არ გამოუწვავთ. თუმცა ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია მიპოვების ადგილების თანხმად, მათი საკერთხევლის დეკორის ფუნქციის წარმოჩენა, რაც მცირე ნაგებობათა შემკობის ტრადიციაზე საუბრის საშუალებას გვაინბრინჯაოს საწყისი ეტაპიდანვე გვაძლევს.

ხოვლეს ნამოსახლარის მიმდებარე ორი ფენიდან (ხოვლე V,VI) ამოღებული ნაკლებად დაზიანებული ვერძის თავის ქანდაკებების მიხედვით, აგრეთვე შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ მცირე ნაგებობათა პლასტიკური დეკორის მხატვრული სტილის ევოლÁუციას.. შედარებით ადრეული, ძვ. XIII საუკუნით (ხოვლე VI) დათარიღებული ცხოველის ორი თავი ხანძრით ამოტეხილ ე.წ. „დიდ დამწვარ ოთახში" თიხის არქიტექტურულ დეტალებთან ერთად იპოვნეს[25] ამასთანავე ერთ-ერთი მათგანი საკერთხევლის ზერგის ფრაგმენტიანად მორღვეული აღმოჩნდა, რამაც გამოიყენა კედლის დამაგვირგვინებელ არქიტრავზე საგანგებოდ მოწყობილი განიერი ბაზისი და კუთხის კიდესთან მოძერწილი ქანდაკების მდებარეობის ადგილი. არქიტექტურული დეტალების ელიფსური და კოლისებრი მოყვანილობის მიმცრი გუმბათებიც თავის დრიზე რაიმე კონსტრუქციის ნაწილები უნდა ყოფილიყვნენ და საგარაუდოა, საკერთხეველთანაც

21 შ.ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახ. მუზეუმის ძველი ქართული ხელოვნების ფონდი.

22 დ.ხახუტაიშვილი, უფლისციხე ... გვ. 19., ტაბ. I,2.

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

24 დ.მესხელიშვილი, ხოვლეს გვ. 10.

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

იყენენ კავშირში ამას გვიფიქრებინებს ნარეკვავის ნაგებობათა ფრაგმენტებზე მაღალი რელიეფით დაძერწილი წრიული ელემენტები, რომელთა შუა ამოზრდილია კონუსური კოპი. სამწუხაროდ, ვერძის ქანდაკებები მუზეუმის ფონდებში ვერ მოვიძიეთ, რის გამოც საუბარი გვექნება ხიელის გამოქვეყნებული ფოტოალბომის მასალის მიხედვით. (სურ.6). ცხოველების მშვიდ პოზას ერთგვარად ამაღლებულ ხასიათის ინიჭებს მაღალ კისერზე აღმართული ფრონტალურად წარმოდგენილი ოდნავ ხეაწეული თავი. ორმხრივად შემოფილებული რქების პირიბითი მოძრაობა ზედა არეზე კონუსურად ამოზრდილ კოპთან თავს იყრის. მის შემდეგ შუბლის ქედზე რელიეფურად გადმოდის და ქანდაკებების მოცულობას არა მარტო აძლიერებს, არამედ წინ წამოწეული დრუნჩის საკმაოდ მეტყველ დენად სიდუნტესაც გამოიყოფს. ორივე შემთხვევაში ფიგურების მოცულობა მასიური, განიერი და სწორად წამომართული კისერიც ამახვილებს, თუმცა ფრონტალური გამოსახულებების სტილისტური ხიახლოვის მიუხედავად, ვერძის მბიმე, მოდრეკილი რქების ეტრირებული მოძრაობის იმპრეფიზება მისი მხატვრული სახის გარკვეულ დიფერენცირებას იწვევს. საკურთხევლის ხურგის ფრაგმენტიანად შემორჩენილ ვერძის მკერდზედა გამოსახულებას მკვრივი, განზოგადებული რქის ელემენტები თავის გარშემო შემოსდევს და ხეველის მბიმე პლასტიკითაც ეხმიანება მას, ხოლო მეორე ნიმუშს უკან გადაგდებული რქის გრეხილების რკალი უშუალოდ კისერზე აწევს და უფრო სქემატურადაა დამუშავებული. ამ თითქოსდა უმნიშვნელო სხვაობას საკურთხევლის სკულპტურული დეკორის მხატვრულად არაერთგვაროვანი ხასიათი ენდა გამოეწვია. თუმცა ასევე საკვირველია, რომ ქანდაკებები ხანძარში მოყოლილი სხვადასხვა ნაგებობის დეკორის ელემენტებიც ყოფილიყვნენ. დანამდვილებით შეიძლება თქვას, რომ ერთ-ერთი საკურთხეველი ვერძის მკერდზედა ქანდაკებებით იყო მორთული და მათი საერდენი ხურგის კედელი ამიტომაც გაამაგრეს არქიტრავზე გამართული მყარი ბაზისით.

სრულიად განსხვავებულ სურათს ქმნის ხიელის ხიმდეენი (ხიელე V). ძვ. XII-XI საუკუნეებით დათარიღებული ვერძის სტილიზებული თავების ქრონოლოგიური ჯაჭვი, რომელიც რქების ნატეხებთან ერთად „ვერძისთავებიანი ოთახის" სახელით ცნობილ სამლოცველოში აღმოჩნდა[26], მოპოვებული ოთხი ქანდაკებიდან ორმა კვლავ საკურთხეველის ხურგის ფრაგმენტიანად მიაღწია და ზომებით (8X13X10სმ) უახლოვდება თავის ნაწილით შემორჩენილ ვერძის გამოსახულებას (სურ.7, I-II.) მათზე შედარებით მოზრდილია (15X12X7სმ) თავკისრიანად მონგრეული სკულპტურა, რომელსაც დღეისათვის დრუნჩის ნაწილი დაკარგული აქვს. პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს ყათლანიხევისგან განსხვავებული ნაგებობისა და მისი დეკორის დაკავშირების წესი. მიუხედავად იმისა, რომ ქანდაკებებს ქვედა არეზე ფართო, ღრმა ღრმულები შეენიშნებათ ისინი პირდაპირ არიან ხურგის კიდეზე დაძერწილნი. ღრმულებს ვხედავთ საკურთხეველის ხურგის მორღვეულ ნაწილებზეც,რაც ნარეკვავის ნაგებობათა ფრაგმენტებსაც აღმოაჩნდა და გვაფიქრებინებს, რომ წუნის თავიდან აცილების მიზნით უხეში მასალით დაძერწილი მოცულობის უკანა მხრიდან თოხის გარკვეულ მასას გამოწვამდე იღებდნენ და მისი ღრე სხეულით სიმძიმის განტვირთვასაც

26 დ.მესხელიშვილი, ხიელის ნამოსახლარის ანსამბლის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ფონდში. გვ. 32, ტაბ. XXXII. ძეგლები დაცულია

ახერხებდნენ. ყათლანიხეველი და ნარეკვავის საკერთხეველებზე ხიდის ძაშუ-ალებით ქანდაკებების ნახამაგრებლად სწორედ ეს დრმელები უნდა გამოეყენებინათ. აქედან გამომდინარე შეიძლება ვიგარაუდოთ, რომ ორივე დასახლებაში ნაგებობის კონსტრუქციული ნაწილებისა და მისი დეკორის გამოწვა ცალ-ცალკე ხდებოდა. ხოვლეს, როგორც კერამიკული წარმოების მნიშვნელოვანი ცენ-ტრის[27] დახელოვნებული ოსტატები კი ამ რთულ პროცესს ერთბაშად ძლევდნენ. თუმცა ხოვლეს კამერული პლასტიკის ტექნოლოგიურად მაღალხარისხოვან შეს-რულებასთან ერთად არც მაღალმხატვრულობა აკლდა.

წინამორბედი ძეგლებისგან განსხვავებით, საკერთხეველის ფრაგმენტებით მოღწეული ქანდაკებების საერდენს ამ შემთხვევაში ოდნავ ტრაპეციისებური ფორმის ზერგის კედელი (სისქე-7სმ) ქმნის (სურ.7, III). მისი გლუვი გვერ-დის მხარეს მოთავსებული გამოსახულება ცხადჰყოფს, რომ კედლებინდებურად გრძელდება სკულპტურული დეკორის კეთილების სიახლოვეს განლაგება. თუმ-ცა ამ კანონიკური სქემის ნაზღვრებშიც სიახლეები მკვეთრად იჩენს თავს. საკერთხეველის ზერგის კიდე კეთილიდან შეაწყლისაკენ მცირედად დაბლდება და ქანდაკების ოდნავ ასიმეტრიულად განლაგებული მხრების შთაბეჭდილე-ბას იწვევს. სწორად აღმართული კედლის ზედა არეში გაშლილი მოძრაობა კი ცხოველის მკერდის ასოციაციას ქმნის და პირობითი არქიტექტურული ფორმე-ბით აგებულ მკერდზედა გამოსახულების განყენებულ სახეს წარმოგვიდგენს. სხვა მხრივ, თითქოსდა შენარჩუნებულია ცხოველის პოზა, მაგრამ მსგავსების მიუხედავად, ამაღლებული სიმშვიდის განცდას შინაგანი დაძაბულობა,

მძაფრი ენერგია ვვლის. მკვრივი, განზოგადებული მოცულობით დაჯერ-წილ გამოსახულებებს საგრძნობლად წაგრძელებული უტრირებული თავი და შიგნით შეზნექილი მოლისებრი მოყვანილობის დრუნჩი აქვს. განსაკუთრებით სპეციფიკურია ბრტყელი და მაღალი წიბოიანი რქები, რომელნიც გამოსახულე-ბას ორივე მხრიდან ძაბრისებურად ებმის და მიგრძო თავის საპირისპიროდ პირიზონტალურადაა გაზიდული. რქის ელემენტების მნიშვნელოვანება სხ-ვაგვარადაც ვლინდება. მისი წიბოები მახვილი კუთხით იკვეთება და რელიეფუ-ერი სარტყლების სახით კეფაზე გრძელდება. იქვე ასევეა შემაღლებული ხიდის ეერთებს და რადიალურად გაშლილი ცხოველის ცხვირთან ეერის თავს, რაც გამოსახულების მოცულობის გაძლიერებასა და ენერგიული ხილვეტის წარ-მოქმნას იწვევს. რელიეფური სარტყლების რიტმი ექსპრესიას ანიჭებს ვერძის განყენებულ სახეს, რომლის სახასიათო მეტყველებას მოზრდილი და მცირე კო-პებით აგებული სფერული თვალები ხიმაფრეს მატებს (სურ. 7.IV). ეკიდურესად პირობითი, სქემატური სტილიზებით გადმოცემული ზოომორფული მოტივი ნაგე-ბობის გეომეტრიული ფორმის განყენებულ პლასტიკურ მახვილებად ყალიბდება და მხატვრულად მთლიან სკულპტურულ დეკორს წარმოქმნის. სტილისტური თვისებების გარდა, ამას მოწმობს ვერძის სამი თავის ზომების თანხვედრაც, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ისინი ერთ ნაგებობას აფორმებდნენ.

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

27 დ.ბესელია-შვილი, ხოვლეს ნამოსახლარის გვ. 88-89. კ.ფიცხელაური, აღმოსავლეთ ტაძთა გვ. 96-97.

გარკვეულწილად აგრძელებს მისი მხატვრული სტილის ტრადიციებსაც. თუმცა ამ ეტაპზე ნაქანდაკარი ვერძის თავები ბევრად პირობითი და სქემატური მხატვრული ხერხებით სრულდებიან. მკვრივი, განზოგადებული მოცულობის ეტრიერება-დეფორმაციის საფუძველზე მიღწეული გამოსახულების სტილიზება და გეომეტრიულად ნაკვეთი პლასტიკური ელემენტებით მისი გამდიდრება ამ არცთუ დიდ ქრონოლოგიურ მონაკვეთში პირობითობის გაძლიერებისაკენ მიმართული მხატვრული სტილის მკვეთრ ევოლუციას წარმოაჩენს, რაც ძვ.წ. IX-VIII საუკუნეების მიმდევნო ფენაში (ხიფლე IV) აღმოჩენილ ძლიერ დაზიანებულ ცხენისთავებიან ქანდაკებებშიაც გრძელდება[28], ნარეკვავის ფენის (ძვ.წ. VII ს-ის II ნახ., ძვ.წ. VI ს-ის I ნახ.) რქის ელემენტისა და ვერძის თავის მოხსენიებული ნიმუშების მიხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ მოგვიანებით, პირობითი მხატვრული სტილი პლასტიკური ძიებების გადაწყვეტისაკენ და მონოლითური ფორმების მიღებისაკენ მოისწრაფვის.

ზოომორფული სკულპტურული დეკორის ამ მიმართულებით განვითარების ამოსავალ წერტილად თიხის კამერული პლასტიკა უნდა მივიჩნიოთ, რომლის სფერო ამ დროისათვის გამოყენებითი ხასიათის ფორმებისა და კერამიკული ქანდაკების სინთეზირების ტენდენციებმა მოიცვა. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, სამოსახლოების (ცხინვალის ნაკარგორა, ხიფლე, ქათლანიხევი, ნარეკვავი, გულაბერტა, ერბნისი) „შესაწირავი საგნების" რიგში აღმოჩენილი ზოგადად გამოძერწილი თიხის ზოომორფული ფიგურები[29], რომლებიც თავისი მკვრივი, სქემატური ფორმებით და გეომეტრიულად გამახვილებული დეტალებით იმდენად პირობითია, რომ ვიტა არ იყოს ჭირს ამოცნობა თუ რომელ ცხოველს განასახიერებს იგი. ძეგლების ერთი ნაწილი ყურადღებას იპყრობს ფეხების ზედა არეში დატანილი გამჭოლი ნახვრეტებით (ქათნალიხევი, ხიფლე). ზოგ მათგანს კი ზურგზე ფოსოებიც აქვს გაკეთებული (ქათნალიხევი) ალბათ, რაიმე საკულტო საგანში ნასამაგრებლად. კერამიკის სფეროში განვითარებული ძიებების ფონზე სრულიად ბუნებრივია, რომ თიხის ქანდაკებების შერწყმის ობიექტი ადამიანის სამეურნეო საქმიანობასთან დაკავშირებული საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების მცირე ნაგებობებიც გამხდარიყო და კამერულ პლასტიკაში დასმული ამოცანები არქიტექტურული ფორმის შესაბამისად გადაწყვეტა. მითუმეტეს, რომ მცირე ზომის მიუხედავად, ამ ნიმუშების განზოგადებულ მოცულობას მასშტაბურ სივრცეში არსებობის უნარეიმისთვის დამახასიათებელი მონუმენტური თვისებების საფუძველზეც ქმნიდა.

ანალოგიურად განვითარებულ პროცესს უნდა გვისულისებდეს ძვ.წ. II ათასწლეულის მიწურულითა და ძვ.წ. I ათასწლეულის I ნახევრით დათარიღებული სამთავრის დასახლების საცხოვრებლებში (ნაგებობა №№1,5)[30] მიკვლეული ზერგიანი საკერთხევლების ანთროპომორფული სკულპტურული დეკორი (სურ.8). არქეოლოგიური მონაცემებით, ერთი საფეხურით ამაღლებულ (0,16სმ)

28 დ.მუსხელიშვილი, ხიფლეს ნამოსახლარის გვ. 39.

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

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

თეხის მიეცდანზე ადმართელ საკერთხეველს გამორჩეული ადგილი ეკავა ზა-თაგსის (ნაგებობა I) ხეურცეში[31]. მისი მართკუთხა დაბალი სადგამი აგებულია ქვიშაქვის ორი მიზრდილი ფილით, რაზე ამოეკვანილია „აფსიდისებურად" მი-ლრეკილი ზერგის კედელი (63X58X80სმ). წინა მხრიდან სადგამისა და ზერგის კედლებს რელიეფური მოსარნიეება გასდევს, რაც თავის მხრივ, თეხით ნალეს საკერთხეველის ფორმას ორგანულად ამთლიანებს. ამავე დროს ოვალური მოძ-რაობით შემოეილებული რელიეფური სარტყელი ზერგის მოხრილი კედლის და მკვეთრად გადმოწეული თაღოვანი პირის მიეკვანილობას ამახვილებს და მახეური სადგამის ნაზნექილ ზედაპირსაც ხაზს უსვამს. სადგამის სიღრმე-ში, ზერგის კედლის ფონზე განლაგებული ოთხი ანთროპომორფული ფიგურა მისი თაღოვანი გადახურვის ქვეშ ხვდება და ძალზე ზოგადად გამოძერწილი არარეთგვარეოვან ასოციაციებს იწვევს. არქეოლოგები ამ გამოსახულებებში ძალზე სქემატურად წარმოდგენილ ადამიანის ე.წ. „სამკაპა" თავს ხედავენ[32], ჩვენი აზრით კი, მეტ მსგავსებას მოძრაობაში მყოფ ხელაპყრობილ ფიგურებთან ინენენ (სურ.8, I).

ეფიქრობთ, ამ მოსაზრებების შესაჯერებლად და მართებული დასკვნის გამოსატანად გასათვალისწინებელია გეოანბრინჯაო-ადრერკინის ეპოქაში საკ-ერთრივ, ადამიანის ფიგურის გადმოცემისადმი არსებული დამოკიდებულება, რაზეც სამლოცველოებში აღმოჩენილ კერამიკულ ქანდაკებებზე დაერდნობით ვიმსჯელებთ. უკლებლივ ყველგან, იქნება ეს ჭურჭლის სახელურების შემამ-კობელი ანთროპომორფული პლასტიკა (მელიდელე I)[33] თუ საკერთხეველების შორიახლოს ნაპოვნი ქალისა და მამაკაცის ფიგურები (ხოვლე, ცხინვალის ნაკარგორა, ნარეკვავი)[34] მკაფიოდ შეინიშნება გამოსახულების სტატიკური მდ-გომარეობიდან გამოყვანის მიზანი. მათი ძლიერად დეფორმირებული სხეულის ასიმეტრიული წყობა მოძრაობას ერთგვარად მანერულს ხდის. ზოგ შემთხ-ვევაში ქანდაკების პოზა რთულ კონტრაპოსტშია გადმოცემული, ხოლო ზოგან ფიგურის მოძრაობა ხელთა ექსტიკულაციასთან ერთად ოდნავ მოხრილი ქვედა კიდურებითაც ძლიერდება (ხოვლე, ნაკარგორა). ფიგურების არქაულობას გაზ-ეიადებული თავი და უტრირებული ზედა კიდურები განსაზღვრავს. მათი სხე-ული და თავი განსხვავებულადაა დამუშავებული. მკვრივი, დაუნაწევრებული ტანის ფორმები ზოგადად იძერწება, მოგრძო უტრირებულ თავზე დატანილი ნა-კვთები კი მკაფიოდ გადმოიცემა. სახის ცოტა არ იყოს ასიმეტრიულად განლა-გებული ნაკვთებიდან ლრმულების სახით მოსიშნებული ახლო-ახლო მდებარე თვალის ფოსოები გამოიეოფა, სადაც ვარაუდობენ, რომ თავის დროზე ობსიდი-ანის ქვები იყო ჩასმული.

ეს ფართოდ გავრცელებული სტილისტური ნიშნები სამთავრის საკერთხ-

---

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

32 გაგიტაშვილი, სამთავრო I საამშენებლო ხელოვნება, გვ. 282.

33 გაჯაგახიშვილი, ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში, ნეოლითი-ბრონზეული ხანა, თბ., 1984, გვ. 47-49, ტაბ. VIII,22.

34 დმესხელიშვილი, ხოვლეს ნამოსახლარის გვ.31, ტაბ., LXIII., გაიბეჯიშვილი, სტალინირის ნაკარგორა, გვ. 249,263, ტაბ. V,2,3.,XVII,1. რადაელიანი-ძე, ხადრაძე, ნარეკვავის გვ. 21, ტაბ. XLIV,9.

ეკლის ანთრიალმიერფული დეკორში იმ თავისებურებებთან ერთად უნდა ასახელოდეს, რასაც ნაგებობის პირობით ფორმასთან მისი შეთავსება მოითხოვდა. თითქოსდა თიხის ერთი გუნდისგან გამოძერწილი ვერტიკალურად აზიდული გამოსახულებები გამოეკვანილი არ არის და არათანაბარი სიმაღლის სამი კონუსური შვერილით გვირგვინდება, რომელთაგან შუა ელემენტი სიგრძე-სიგანით აღემატება დანარჩენებს და ოდნავ გაფართოებული მომრგვალებული სილუეტით სრულდება. განზოგადებული მოცულობის ქვედა არეზე, განაპირა შვერილების გასწვრივ ორი ღრმულია გაკეთებული. თუ ვივარაუდებთ, რომ ეს ღრმულები სწორედ ის თვალის ფოსოებია, სადაც ტრადიციისამებრ ობსიდიანის ქვები იყო ჩასმული, მაშინ კონუსური შვერილები თავის რქოვანა წანაზარდებად უნდა მივიჩნიოთ. თუმცა ამ ეტაპზე ანთრიალმიერფულ გამოსახულებებს ზოომორფული ელემენტები არ ახასიათებთ. ამასთანავე რიგორც აღვნიშნეთ, ადამიანის ქანდაკების ნიმუშებში ტანია ზოგადად დამუშავებული, ხოლო სახის ნაკვთები მუდამ მკაფიოდ ვლინდება.

აქედან გამომდინარე უფრო სავარაუდოა, სამთავრის საკერთხევლის შემამკობელი ანთრიალმიერფული პლასტიკა ხელაპყრობილ ფიგურებს გამოსახავდეს, რომელთა მძაფრი მოძრაობით გამოწვეული დაძაბულობა სხეულის ინერტულ მასაზე მეტად სილუეტის მოხაზულობაში იცნს თავს. თუ ამ აზრს უსაფუძვლოდ არ ვივთვლით, მაშინ დასაშვებია, რომ ქანდაკებაზე დატანილი ღრმულები ქალის გამოსახულებისთვის სემანტიკურად მნიშვნელოვან მკერდზე უნდა მიგვითითებდეს. მისი გამოეფეფა სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად ხდებოდა. თუ ადრეულ ხანებში ოსტატები ამას აღწევდნენ მკერდის პლასტიკური ფორმის გაძლიერება-ეტრირებით, ბრინჯაოსა და ადრერკინის პერიოდებში მკერდ ბურცობების სახით მიანიშნებენ და მამაკაცის გამოსახულებისგან ამგვარად განასხვავებენ. ღრმულების სახით გამახვილებული მკერდი, რიგორც ქალის სხეულის საკრალური ნაწილი შიგ ჩასმული ობსიდიანის ანატკრეცებითაც შეიძლება ხაზგასმულიყო. ამავე დროს, სადგამის სიღრმეში მოთავსებული ფიგურების აღქმისას შორი მანძილიდანაც ადვილი შესამჩნევი იქნებოდა. გარდა ამისა, ნაგებობის მიკროსივრცესთან დაკავშირებული გამოსახულებების თვალისთვის მეტნაკლებად მისაწვდომ ადგილას განლაგებამ ანთრიალმიერფულ ქანდაკებებზე მათი გაცილებით პირობითი და სქემატური ხერხებით შესრულება განაპირობა. ამასვე უნდა მიწმობდეს სამთავრის სხვა ნაგებობის (№5) ზერგიანი საკერთხევლის სადგამზე ზუსტად იმავე ადგილას, უკანა კედელთან მიდგებული ქვაშაქის ფილა, რომლისთვისაც ასევთვე ანთრიალმიერფული მოევანილობის სამ-შვერილიანი ფორმა მიეცეთ. აღმოჩენის ცნობით, ფილის წინ მიწაში ჩასმული მოგრძო ფორმის მაღალი რიეის ქვა ფალოსს უნდა განასახიერებდეს[35]. ეს ფაქტი, მეტ საფუძველს გვაძლევს ქვაშაქის ფილის მოევანილობაში ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული ხელაპყრობილი ქალი ამოვიცნოთ. რომლის ღვთაებრივ სიწყვეს მეორე საკერთხევლის ზერგის „აფსიდისებური" კედლის თაღქვეშ მისი მოთავსებაც წარმოაჩენს. სამთავრის საკერთხეველი და ანთრიალმიერფული პლასტიკის დეკორი ეკლესიაზე ნათლად გადმოსცემს „სამეფო ტახტთან" ასოცირებული ზერგიანი ნაგებობების ეზოსეული ღვთაებებისთვის განკუთვნილი საბრძანისის იდეას, რომლითაც ცხინვალის ნაცარგორას, ხიელეს, ყათლანიხევის და ნარეკვავის არქიტექტურულ-სკულპტურული კომპოზიციებია გამსჭვალული.

35 გაგუნაშვილი, სამთავრო I საამშენებლო ხელოვნება, გვ. 282.

ნაგებობის გამყორმებლის ფუნქცია უნდა ჰქონოდათ მჭადიჯვრის ჩამოსახლარზე, ძვ. II ათასწლეულის მიწურულისა და ძვ. I ათასწლეულის დასაწყისის კულტურულ ფენაში ერთმანეთის შორიახლოს მოპოვებულ თიხით გამოძერწილ მამაკაცის წელხვდა ქანდაკებებსაც.

ვარაუდობენ, რომ მჭადიჯვრის დასახლება ცხინვალის ნაცარგორას, ხოვლესა და ყათლანიხევის მსგავს საკულტო ნაგებობათა კომპლექსს წარმოადგენდა[36] და ქრონოლოგიურადაც უახლოვდება მათ. აქედან გამომდინარე ნალეხობის ფრაგმენტებთან

ერთად აღმოჩენილი მცირე ზომის ფიგურები სამლოცველოს სივრცეში მდებარე საკულტო-სარიტუალო ნაგებობებთან უნდა ეფუძნებოდნენ კავშირში. ამას მიწმობს ერთგვარად მოუხეშავი მანერით შესრულებული ქანდაკების (8X6X2სმ) ზურგზე შერჩენილი კედლის მოხარდვეის კვალი, ხოლო შედარებით უკეთ გამოძერწილი მეორე ნიმუში (12X8X2სმ) არქეოლოგის ვარაუდით, საგანგებოდ მოწყობილ სადგამზე იყო აღმართული[37]

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

---

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

37 ლ.წითლანიძე, ანთროპომორფული ქანდაკებები მჭადიჯვრის ეორანამოსახლარიდან, კავკასია, ნეოლით-ბრონჯაოს ხანის არქეოლოგიის საკითხები, თბ., არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი, 2001., გვ.143.

ქანდაკებების თავისებურებებს ჩვენი ქვეყნის ბრინჯაოს კულტურის მამაკაცთა ფიგურებთან მივეკარით და ახლო პარალელები სიმხეთშიაც (მეწამეთის ბორცვი) მოეძებნებათ[38].

ამგვარად, განხილულმა მასალამ, რომელიც ძვ.წ. II ათასწლეულის II ნახევრის და ძვ.წ. I ათასწლეულის I ნახ-ის შიდა ქართლის ნამოსახლარების ძეგლების მოიცავს, გვაანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის კერამიკის დარგში ხელოვნებათა სინთეზისკენ მიმართული მხატვრული ტენდენციები გამოიკვეთა. ამ ძეგლების საყოველთაოზე თვისის კამერულმა პლასტიკამ საკულტო-სარიტუალო დანიშნულების მკვრივ ნაგებობათა საკრალური ხასიათის დეკორის ფუნქცია

იტვირთა და იმდროინდელი რწმენა-წარმოდგენებით განსაზღვრული კანონიკური ნიმუშების ფარგლებშიაც არქიტექტურულ-სკულპტურული კომპოზიციების მხატვრულად გამოსახველი მრავალფეროვნება შექმნა[39]

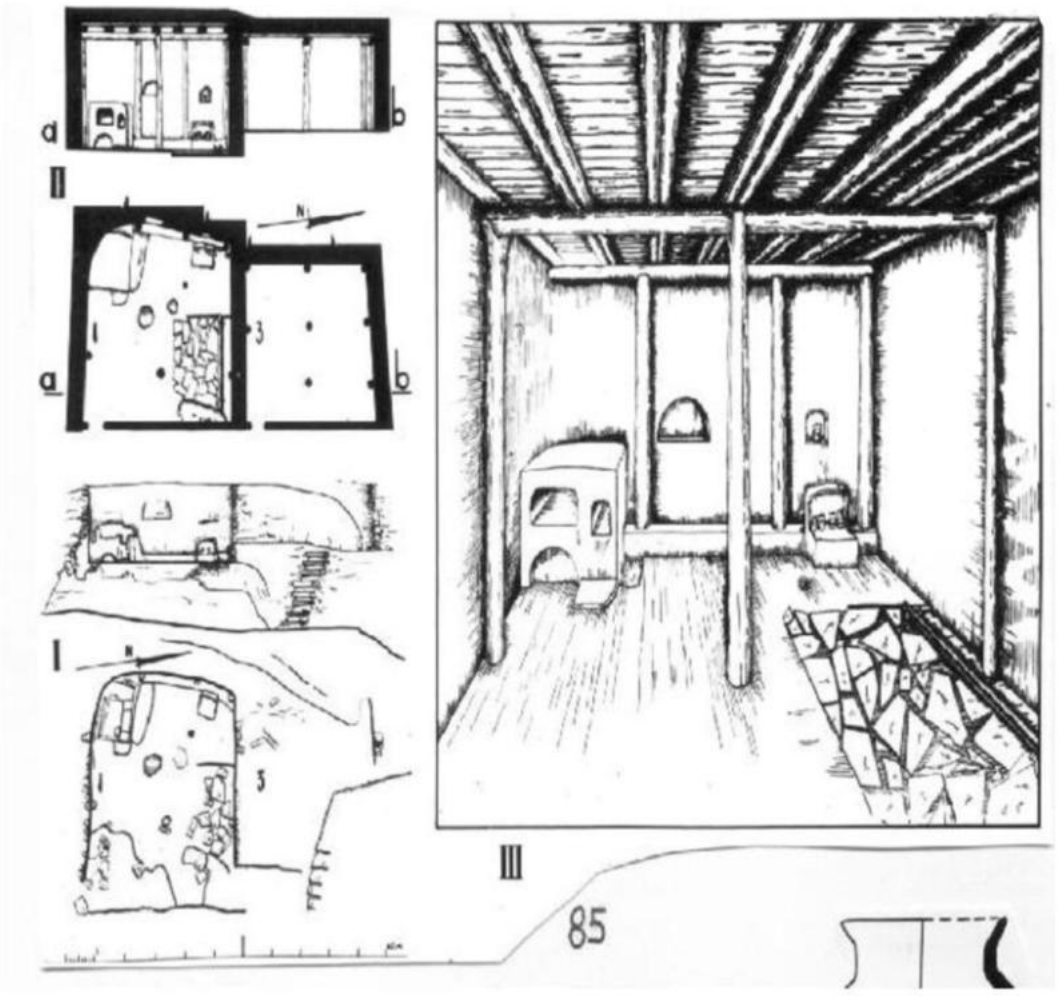
Maia Izoria

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

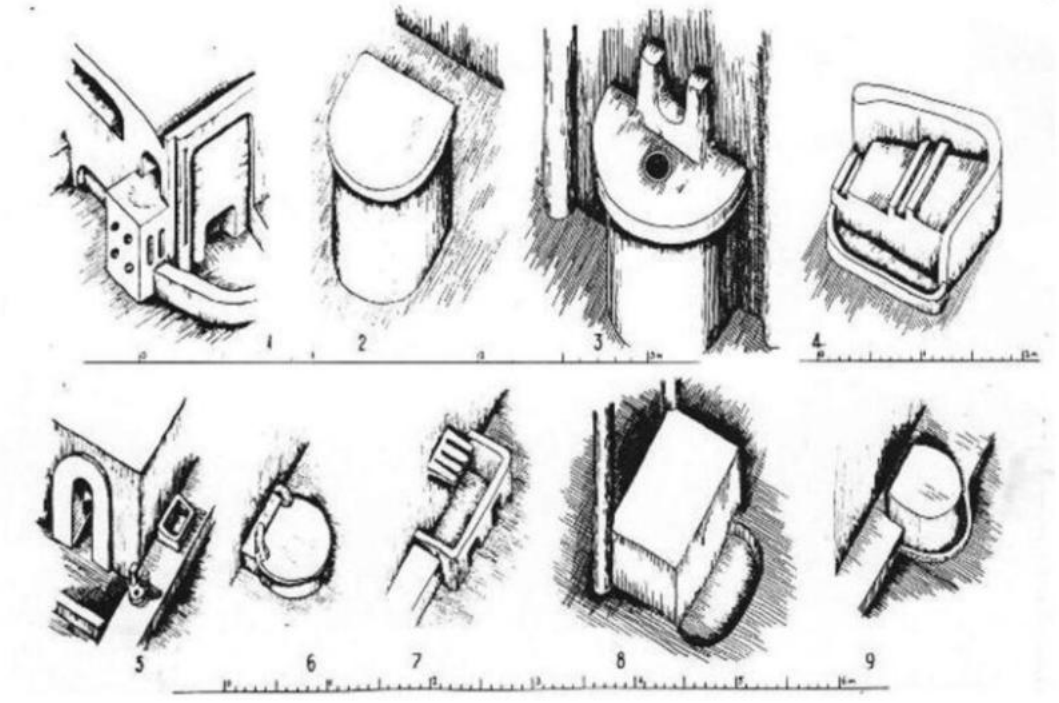
Household-ritual ovens and sacrificial altars (in certain cases they are combined) are found in the 14th-4th cc. B.C. single-chamber dwellings and shrines of Kartli (eastern Georgia) settlement-sites. These varied-shaped objects built to the walls are adorned with clay figurines, revealing cosmogonic-cosmological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

38 იქვე, გვ.143.

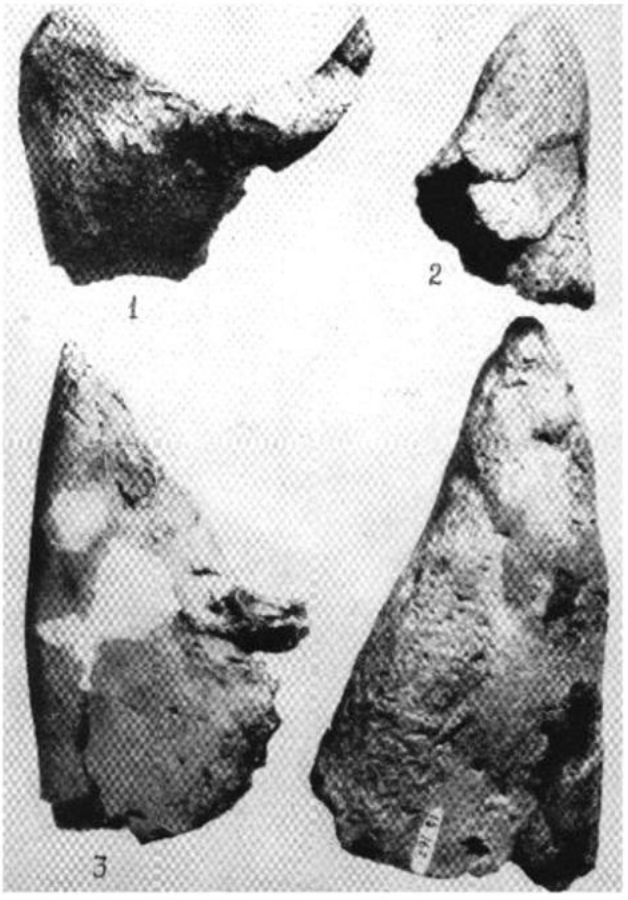
39 გაწეული დახმარებისთვის დიდ მადლობას ვუხდი ხიმონ ჯანაშიას ხახ. ისტორიის ხახ. მუზეუმის თანამშრომლებს: გ.ხალვაშს, რ.ფაფლიანიძეს, ე.ქორიძეს, გ.ვიუნაშვილს.



ნახ. 1. სამთავრო 1, ნაგებობა 1



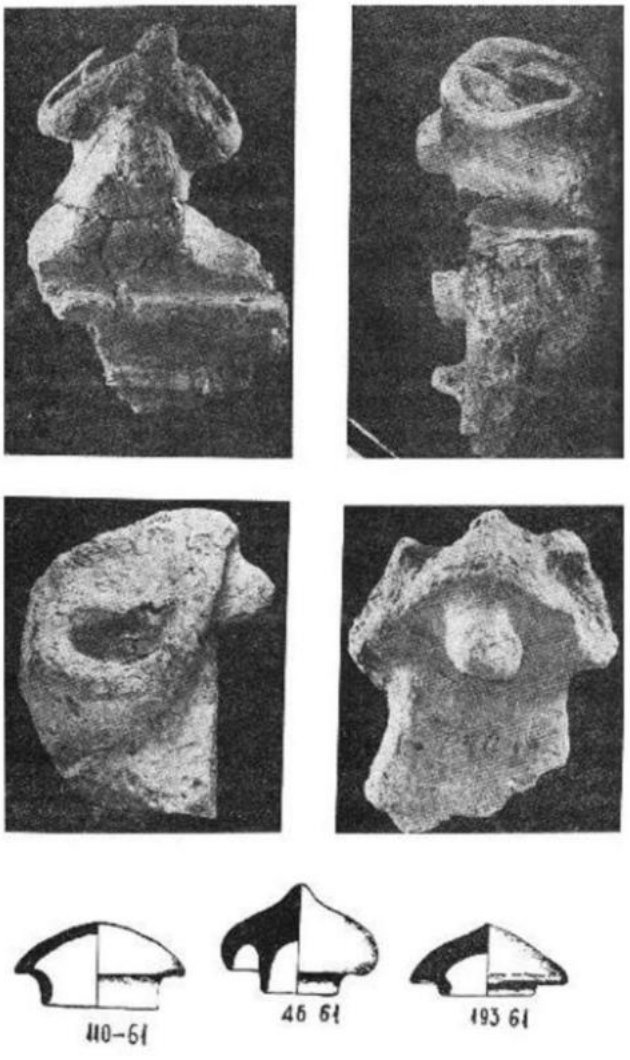
ნახ. 2. ნარეკვავი, საკურთხევლის სახეობები



სურ. 1. ყათლანიხევი, მოზვრის რქის ფრაგმენტები

სურ. 2. ნარეკვავი, ხარის რქის ფრაგმენტი.

სურ. 3. ყათლანიხევი, მოზვრის თავის ფრაგმენტი.



სურ. 4. ხოვლე VI, ვერძისთავიანი საკურთხეველი „დიდი დამწვარი ოთახიდან", ძვ.წ. XIIIს.

სურ. 5. ხოვლე V, ვერძის თავები „საკურთხევლიანი ოთახიდან“ ძვ.წ. XII-XIს.

სურ. 6. სამთავრო 1, ანთროპომორფული ქანდაკებებით შემკული საკურთხეველი

სურ. 7. მჭადიჯვარი. მამაკაცის ფიგურები

თამარ ხანიკაძე
გ. წერეთლის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული ცენტრი

უფლისციხე - სატაძრო ქალაქი და მაყვლიანის ტაძარი

უფლისციხე - უზენაესის, ზენაარის საუფლო- საბრძანებელი, ღვთაებრივი სიმყარის უძველესი სიმბოლო-კლდე (ქვა), რომელშიაც გამოკვეთილია გრანდიოზული ქალაქი, ურბანული სიმწყობრე და უნგრეული სიმტკიცე მისი, ქვაბულნაგებობათა არქიტექტურული სრულყოფილება, არნახული გულმოდგინება მკვეთელ-მშენებლებისა. აქ აღმოჩენილი უხვი არქეოლოგიური მასალის დიდი ნაწილი, წერილობითი წყაროების მონაშენები და ყოველივე ამასთან მწირი, მაგრამ საკმარისად მეტყველი პარალელები, ამ თვალსაზრისით მიცეული ქალაქის თავდაპირველი ფუნქცია-დანიშნულების შესახებ მხოლოდ ერთადერთი ეარაუდის (დასკვნის) საშუალებას იძლევა: უფლისციხე ადრეფეოდალური ხანიდან (ძვ. IV-III საუკუნეების მიჯნა), გვიანანტიკურ პერიოდამდე (ახ. წ. IV საუკუნე) სატაძრო (თეოკრატიული) ქალაქს, საერთო საქვეყნო სალოცავს წარმოადგენდა; იყო მზის (სოლარული), მიწის (აგრარული), ქვესკნელის (ქტონიური) და წყლის ღვთებათა სათაყვანებელი ადგილი.

უფლისციხის ქალაქად ნამოყალიბების ხანაში ქართლი საკმაოდ დაწინაურებულია. ნნდება უამრავი ქალაქი („ურბანისტული აფეთქება")[1] , რომელთაგან ყველა ჩვეულებრივი კომპაქტური დასახლებაა და არც ერთი არ არის უფლისციხის მსგავსი. მიმმლავრებელ ქვეყანას მხოლოდ ერთი, სწორედ ასეთი ძლიერი და გამორჩეული რელიგიური ცენტრი სჭირდებოდა და უთუოდ ამან განაპირობა ადამიანთა კლდესთან შერკინება, რაც სამუშაოთა მასშტაბებს თუ გაეთვალისწინებთ, ქვეყნის ხელისუფალთა ინიციატივის და აქტიური მონაწილეობის გარეშე ვერ განხორციელდებოდა.

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

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

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

3 ქ'ცვ. I, გვ. 33.

უფლისციხის მიმართ მეფის ასეთ „ლმობიერ" დამოკიდებულებაში ჩვენთვის საგულისხმო რამ ვლინდება. გამოდის, რომ მანამდე უფლისციხე დამოუკიდებელ, თვითმართველ ქალაქს წარმოადგენდა, რომელიც მხოლოდ თეოკრატიული ერთობა შეიძლებოდა ყოფილიყო და, რომელიც სამოქალაქო დასახლება ვერ იქნებოდა. მაშასადამე, ძვ.წ. I საუკუნის შუა წლებიდან უფლისციხე კვლავ იქცა მეფეთა საგამგებლოდ და ხარკუნავად. თუმცა ამით ქალაქის ცხოვრებისაქმიანობის წესი არ შეცვლილა. პირიქით, იგი უფრო გაძლიერდა და უფრო მოქმედიც კი გახდა. ეტყობა, ქვეყნის ხელისუფალნიც არაფრით ზღუდავდნენ და კრძალვით ეკიდებოდნენ აქაურებს. მომდევნო საუკუნეებში აქ კვლავ კვეთდნენ კლდეში ტაძრებს, რაც მოწმობს, კვეთდნენ უფლისციხეში ადრიდანვე ნამოყალიბებული ხერხებით, ტრადიციული ტიპისას. და ასე გრძელდებოდა ქართლში ქრისტიანობის დამკვიდრებამდე.

ქრისტიანობა უფლისციხეს - საგმირო წარმართობის ძლიერ ხალიჩავს, განსაკუთრებული სახასიათით მოეკრა. კლდის დარბაზებს ვერ მიეროვნენ, ოთრემ განადგურდა ყველაფერი, რის დაქცევაც შეიძლებოდა. წელიც კი მოესპეს ქალაქს - ქვაღორღით ამოავსეს დასავლეთ კარიბჭის შესასვლელთან, 12 მეტრის სიღრმეზე ამოკვეთილი წმინდა წყლის ჭა. უფლისციხეში ცხოვრება კარგა ხნით ჩაკვდა.

მაგრამ მოხდა ის, რაც უნდა მომხდარიყო. უფლისციხესაც მოეცხო ქრისტეს მადლი. კვლავ გამოცოცხლდა და აღორძინდა, მაგრამ აღორძინდა უკვე ციხე-ქალაქად - ადამიანთა გამაგრებულ საცხოვრისად. უშრომლად გამოსადეგ, მყარ და მოხერხებულ კლდოვან დარბაზებს გამოუყენებლად ვინ დატოვებდა. საცხოვრებლებად მოიარგეს ძველი, წარმართული ტაძრები - ზოგი ორ სართულადაც გაეკვეს, რაც ცხადი მანიშნებელია იმისა, რომ უწინ მათ სხვა ფუნქცია ჰქონდათ. განსდა ქვაბოვანი თუ ქვა-აგურით ნაშენი ახალი სახლები. VI საუკუნეში მოსახლეობა იმდენად მოიმრავლდა, რომ კლდეში გამოკვეთეს დიდი სამნავიანი ბაზილიკა[4].

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

ქვეყნის გაერთიანებისა და ძლიერ მოხარკეად ნამოყალიბების შემდეგ, უფლისციხე ბუნებრივად დაკნინდა, ხოლო მოხლოლების პირველსავე შემოსევისას საბოლოოდ დაიქცა. მაგრამ აქ ცხოვრება მაინც არ შეწყვეტილა XVIII საუკუნის დასასრულამდე. ერთხანს იგი სვეტიცხოველს ეკუთვნოდა. მოხარკრად გადაკეთდა. შემდეგ გადადიოდა ფეოდალთა ხელიდან ხელში. იყო მოსახლეობის სახიზარი შიშიანობის დროს.

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

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

არქეოლოგიური გათხრების დროს და ნაქალაქარის ვახუშტი ბაგრატიონის აღწერაშიც შეიძლება ამოვიკითხოთ.

ვახუშტის გრცელი და ხატოვანი ტექსტი ენიგმატური იდუმალებით არის განმსჭვალული. ბატონიშვილი გვაუწყებს, რომ უფლისციხე „აღაშენა პირველად უფლოს, ძემან ქართლოსისამან, და იყო ქალაქი ნინგისამდე;" ხედავს, რომ „აწ არს შეუსვრელი;" ეუცხოება „კლდისაგან გამოკეთილი" შენობები, „ბალაური დიდ-დიდნი, ქანდაკებული კლდისაგანვე. გვირაბი ნახვრეტით ნაკაფული მზეკერამდე, დიდი;" რომ ქალაქს დასავლით აქვს ქარაფი მაღალი და მას შინა გამოკეთილი ქვაბნი მრავალდიდნი, არამედ აწ შეუვალ არს;" და ამ უნაგელ ხანახანობით გაოცებულს ელანდება „გამოსრულნი... სპა-ლაშკარნი, შუბოსან-მშვილდოსანნი, ცხენოსانني, გალაშკრებულნი;" აქვს ხილვები („ოხილვების"), „ეთუოდ რადაც გაუცნობიერებელი წარსულით აღძრული, რაკი „შემუსვრილ" ქალაქს „სპა-ლაშკარნი" ვერ ეყოლებოდა. და მისი ბოლო ფრაზა - „ნიშვნენ მოსნობად და უწოდებენ უფლოსციხეს"[5]. ეს უკვე რეალობაა, კვლავ თდინდელთან დაკავშირებული რეალობა.

უფლისციხეს ადრე შეა საუკუნეებიდანვე „მოსან-ეშმაკთა" ბუდედ მიიჩნევდნენ[6] და ასეთად დარჩა ბოლომდე, მაგრამ ვახუშტის დროს და მის მიერ უფლისციხის „სამოსნოდ" აღიარება, ვერ იქნებოდა გამართლებული. ამიტომაა „ნიშვნენი" (მიუნიშვნენი), ფრთხილად რომ ამბობს ისტორიკოსი. ქრისტიანულ ქალაქზე, მით უფრო ნამოსასტრალზე, რომელსაც გვირგვინად ადგას ეკლესია, სამოსნოთი ვერ იტყოდა ქრისტიანი სწავლული. და მაინც ეუცხოება აქაურობა, ეუცხოება მისი ფერსახე („შენობა უცხო") და ყველაფერი, რაც მას შეიძლება დაუკავშირდეს. ასე იყო შემდეგაც - XIX საუკუნის მკვლევარ-მოგზაურთა თხზულებებში და ასევე დღესაც, დღევანდელი მოყოლილი კაცისთვისაც კი. უფლისციხე უცხოდ, ერთადერთად რჩება ქართულ სიმყელეთა შორის.

ელინისტურ-გვიანანტიკური ეპოქის უფლისციხე ადრე მკვლევრებს ჩვეულებრივ ქალაქად, სამოსახლოდ მიაჩნდათ[7] ხედავდნენ სახლებს, დარბაზებს, ეზოებს, საწნახლებს, სალოცავებს, თეატრსაც კი, რამაც ძლიერ გაართულა მათი თვალსაზრისის გადააზრება. ძეგა-ფიქრის ხანგრძლივი პროცესი, გასული საუკუნის ოთხმოცდიან წლებში დაასრულა ორმა ფაქტმა - ნაქალაქარის ცენტრში (ხეკში) ელინისტური ხანის მდიდრული განძის აღმოჩენამ, რომელიც აშკარად და უტყუარად საწესო დანიშნულებისაა, და გათხრა-გაწმენდამ იქვე მდებარე მაეკლიანის ტაძრისა, რომელსაც ქვემოთ დაწვრილებით განვიხილავთ. ამით ერთგვარად გაიხსნა უფლისციხის იდუმალება, გაირკვა და ვიმედოვნებ, დასაბუთდა კიდეც, რომ თვი დაფუძნებიდან საუკუნეების განმავლობაში საუძრი ქალაქს წარმოადგენდა[8]. სწორედ ამ და ერთადერთ თვალსაზრისს ამოწმებს

---

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

6 ქ. კეკელიძის ხსნ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, 737, გვ. 262.

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

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

ცნობილი მკვლევარ-არქეოლოგი ოთარ ლორთქიფანიძე, ეფესოსკენ ჩასვლისას თავის უადრესად მნიშვნელოვან ნაშრომში ძველი ქართული ვიკიპედიის შესახებ[9]. მაგრამ თავის წარმოშობის მოსურნე, ორიგინალობისკენ მიდრეკილ ადამიანებს რა გამოელევა ან ვინ რას დაუშლის. ერთს ჰგონია, რომ ეფესოსეთის ხეროთმოძღვარნი ხატრის სახახლის თაღ-კამარებით იყვნენ შთაგონებულნი[10] (იხ. ქვემოთ); მეორე კი ბეჯითად ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ეფესოსეთე იყო მიცვალებულთა ქალაქი, სადაც თურმე ცოდვილი წარმართნი თანამოძმე წარხინებულთა (ალბათ) გვამებს ქვაბულებში, კლდისაგან მაგიდებზე დებდნენ[11] (ხინამდვილეში, „მაგიდები" ტაძართა სამსხვერპლო-საკურთხეველებია). მაგრამ მერე სად მიჰქონდათ ალარ იცის, რაკი ნაქალაქარის ტერიტორიაზე საერთოდ არ არსებობს და არც მის მიდამოებში გამოვლენილა რითმე გამორჩეული სამარხები.

ზემოთ ნახსენებ განძში შედის ოთხი სხვადასხვა დიამეტრის მქონე ხის ბორბალი, რკინის კიბებიანი სალტეებით. ვიფარაუდე, რომ ბორბლებს ასევე სარიტუალო დანიშნულება უნდა ჰქონოდათ (ესეც უანალოგო ფაქტია, მაგრამ ეფესოსეთის, როგორც ხატაძრო ქალაქის არხეობრივ კონტექსტში დასაშვებად მიმაჩნია)[12]. ჩვენმა ავტორმა კი ამ ბორბლებისგან ასურული ხაზეიმი ეტლი „ააწყო" და მგონი ისიც წარმოიდგინა, თუ რიგორ დაეჭლაობდნენ ეფესოსეთელები სხვადასხვა ზომის ბორბლებიანი ეტლით, დატეხილ კლდეებზე მიცვალებულთა ქალაქში. ეიფელიეე ეს და ავტორის სხვა ფანტაზიები აშკარად სცდება ნებისმიერი ორიგინალობის ზღვარს, რაც ბუნებრივია, თუკი დასანახს არ (ვერ) დაინახავ და წასაკითხს არ წაიკითხავ.

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

მოვიტან კვლევის მოკლე შედეგებს.

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

მცირე ზომისაა და მარტივი ნაგებობების (მათი ნაშთების) მიხედვით, „ლარიბულად" გამოიყურება სამხრეთის ეტანი, სადაც ეტყობა, ტაძრის მინები

– ლა ვილლე რეპუბლიკა ტემპლე. ინ – ედი არტლისა, ლეკვე დე არტ ლიტლიგიე, ვოლ. X II, არის, 1984, გვ. 104-118; ოთხი ნარკვევი (1982, 1987, 2005, 2008) და ოთხ ათეულამდე სტატია (სხვადასხვა სამეცნიერო კრებულებში) ეფესოსეთის ისტორიის ცალკეულ საკითხებზე. წინამდებარე პუბლიკაციაში ზოგი საკითხი ახლებურადაა გააზრებული.

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

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

11 გ. ჯოფიანი, ეფესოსეთე, თბილისი, 2002. ავტორი ეფესოსეთეს თავის სხვა პუბლიკაციებშიც ეხება.

12 ბორბლები აღმოჩენის ადგილზე გავზომეთ საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმის ეფესოსეთის ექსპედიციის წევრებმა. მათი განსხვავებული ზომების გამო, სამუშაო ნაწარდა განსაკუთრებული გულმოდგინებით და ამ სახითვე გამოქვეყნდა. იხ. დ. ხახუტაიშვილი, ეფესოსეთე - ქალაქი კლდეში, თბილისი, 1989, გვ. 31-33. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ეფესოსეთესა და მის შემოგარენში (ეფიდანიხეეი) აღმოჩენილია ერმის (ეტლის) თვლების არავითი, მცირე ზომის, ქვრამიკული მოდელი, რომლებიც ეკვმეტანელად ხაწესი დანიშნულებისაა. იხ. დ. ხახუტაიშვილი, ეფესოსეთე, I, ტაბ. XIII, XVIII.

(ძეერიდ'ელები) სახლიბდნენ, რომელთაც ერთადერთი და ისიც მოკრძალებული ფორმის სალოცავი ჰქონიათ. უფრო დიდია (თითქმის სამჯერ) ირდილოეთის უბანი - უთ'ეიდ, საჩაძრო სა'ხიგადოების საშუალო ფენის - თავის'უფალთა, მაგრამ უეფულებითა (თეოფორიტების) საცხოვრისი, რამდენიმე მი'ნრდილი, მაგრამ უბრალო სახის („დარბა'ხ'ელი") ტაძრით. აქვეა დიდი მარანი, ასევე რიტ'ეალ'ური დანი'შნ'ულებისა, რომელ'შიაც 58 ქვევრის ბ'ედე გამოვლინდა. ორიეე'ნ ბევრად მეტი ფართობი უჭირავს შუა - საჩაძრო უბანს, ქურ'ემთა და განდიბილთა საშეოფელს. აქ 11, არქიტექტ'ურულად გამორჩ'ული ტაძარია კლდეში გამოკვეთილი (ჩანს, იგი მეტი(ვ)[13]. სამივე უბანს ჰქონია თითო ფართო მოედანი, უთ'ეიდ დია (ვერემოხიალებისთვის განკუთვნილი. შუა (ცენტრალ'ური) უბნის მოედან'ზე შესაძლია ენთო მუდმივი ცეცხლი - მზის ორეული (ი.პოსტასი). ქალაქს სამ მხარეს უვლიდა მძლავრი გალავანი კი'მკებით, სათავდაცვო თხრილით და ფართო ბაქნით (ესეც უნიკალ'ური ელემენტია), „ხოლო დასავლეთით აქეს ქარაფი მაღალი" ჰქონდა ოთხი კარიბ'ჭ: აღმოსავლეთით - დიდი (მთავარი), დასავლეთით - მკორე და ირდილოეთით კიდევ ორი (ამ უკანასკ'ნელთ სხვა მკვლევარები ვერ ხედავენ). სამმაგი კედლითა და კი'მკებით გამაგრებ'ული დიდი კარიბ'ჭიდან მთავარი ტაძრისკენ მიემართებოდა ფართო ქუჩა, ადგილ-ადგილ კიბეებით დაფეფილი (სა'ხეიმი, ''მინდა გზა) და განტოტილი მთელს ქალაქში. უფლისცოხის გამორჩ'ულობის მხოლოდ ეს მანვენებლები (ბევრი სხვა(ვ), ვფიქრობ, აშკარა დასტ'ერია იმისა, რომ იგი ღმერთების ხა'ეფლოს, ადამიანთა ში'შისა და იმ'ლის საკრალ'ურ სიერცეს ''არმოადგენდა, რაც მას'ში შემავალ ათე'ელობით ქვაბ'ულ-ნაგებობათაგან ერთის – მაყვლიანის ტაძრის მიხედვითაც შეიძლება გაცნობ'ერდეს.

მაყვლიანი[14] მდებარეობს უფლისცოხის ცენტრალ'ურ უბან'ში, ღრმად არის ჩაკვეთილი კლდის მასივ'ში და ''არმოადგენს ქალაქის ერთ-ერთ თვალსაჩინო საჩაძრო კომპლექსს. თარიღდება ძვ''. IV-III საუ'უ'ენეთა მიჯნით, ანე განეკეთ-

---

13 უფლისცოხის უბნების ჩვენს მიერ ნავარა'ედევი კლასიფიკაცია და ფუნქციური იდენტიფიკაცია სრულად შეესატყვისება სტრაბონის ცნობას, რომლის მიხედვითაც კაკასიაში, იბერიის მახლობლად (აღმოსავლეთით) არსებობდა დასახელებ'ული ფენებისგან შემდგარი თეოკრატ'ული სა'ხიგადოება. შ'რაბო, XII, 2,3; თ. ყა'ეხნი'შვილი, სტრაბონის გეოგრაფია, თბილისი, 1957, გვ. 127. და რაკი ძველი და ახალი ''ელთაღრიცხვების მიჯნა'ზე მცხოვრები ბერძენი ავტორი, რომელიც იბერიაში არ ყოფილა, ამ სა'ხიგადოების ადგილსამყოფელს არ აკონკრეტებს, სულაც არ არის გამორიცხ'ული, რომ იგი უფლისცოხეს გულისხმობდეს. ასე მკაფიოდ დოფერენცირებ'ული საჩაძრო სა'ხიგადეობა ავტორს, ალბათ, სხვაგან არსად (თვით დელფოს'შიაც) ეგ'ულება და უთ'ეიდ ამიტომ ამახვილებს იბერიაში არსებ'ულ'ზე განსაკეთრებ'ულ ყურადღებას.

14 გასული საუ'უ'ენის 70-იან ''ლებამდე ტაძარი და მისი მიმდებარე ღრმა ხევი მი''ით იყო ამოვსებ'ული. ჩანდა მხოლოდ ტაძრის პორტიკის ''ედა ნა''ილი, სადაც კამარის ქვეხლთან მაყვლის მი'ნრდილი ბ'ეჩქი ხარობდა. ამიტომ შეერქვა ქვაბ'ულ-ნაგებობას „მაყვლიანი" ტაძრის გათხრა-გა''შენდის შემდეგ, ბ'ეჩქი კლდე'ზე დაეკიდა, უმი''ოდ, უ''ელოდ, უმ'ხეოდ დღესაც ცოცხალია და ნაყოფსაც კი ამ''ოფენს. პირობითია აგრეთვე სახელ''ოდება - „ღრმა ტაძარი".

უფლისცოხე'ში გათხრები ნაჩარა საქართველოს ხელოვნების სახელმ''იფო მუ'ეუმის არქეოლოგიურ-არქიტექტ'ულმა ექსპედიციამ (ხელმძღვანელები – 1958-1974''' – შ. ამირანა'შვილი, 1976-1991''. – თ. სანიკიძე. ექსპედიციის უფროსი, არქიტექტორი თ. ქარუმიძე).

ვნება ქალაქის აღმშენებლობის ძირითად პერიოდს.

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

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

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

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

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

ძეგლის გათავისუფლება გვიანდელი დანამატებისაგან არსებითი შეიქნა იმით, რომ იგი კვლავ გამოლიანდა, მისი ფორმები წარმოჩნდა იმ სახით, როგორც თავდაპირველად – ადრეელინისტურ ხანაში იყო ნაფიქრები და განხორციელებული.

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

ტაძრის კომპლექსი) მაგალითებიც.

რიგორც ძველი ქართველი, ისე ძველი მსოფლიოს ხერეთმოძღვრების ისტორიაში ნაგებობათა ანსამბლური ურთიერთმიმართების არაერთი მაგალითია ცნობილი, მაგრამ უფლისცოხის ვარიანტები გარკვეულწილად ორიგინალურია. ამასთანავე, აქ უფრო კომპლექსური (ფუნქციური) მთლიანობაა, ვიდრე ანსამბლი. ნაგებობებს აქვთ საერთო ელემენტები და ერთმანეთის გარეშე მათი სტრუქტურა ირღვევა.

მაყვლიანის კომპლექსის მიხედვით უფრო თამამად შეიძლება ვივარაუდოთ ის, რაც სხვა ძეგლებზე შედარებით ძნელი სათქმელია: კომპლექსი არათუ წინასწარ მოფიქრებული, არამედ წინასწარ გამოსახულიც, უფრო მოდელის სახით, უნდა ჰქონოდა წარმოდგენილი ხერეთმოძღვარს. მისი ზუსტი განზომილებების, მიცვლილებებისა და ფორმების თანმიმდევრობისა თუ ურთიერთშესატყვისობის, კლდის თავისებურებებისა და უამრავი სხვა საკითხის წინასწარ გაანგარიშების გარეშე, თითქმის 500 კვ. მ. მოცულობის კლდის მასივის ათვისება სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა. ეს იყო ყოველმხრივ გააზრებული და კანონიკური შემოქმედებითი აქტი[15], რაც კომპლექსის მხოლოდ სატაძრო დერსებაზე მიუთითებს და სხვა ვარაუდს გამორიცხავს.

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

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

მიედანს ნრდ-დან კეტავს ტაძრების საერთო ფასადი. ეს არის სწორი კედელი, რომლის სიმაღლე დაახლ. 3 მ უნდა ყოფილიყო (შემორჩენილია 2 მ-მდე). მთელი კედელი დაყოფილია ოთხ მოზაკვეთად, დეკორაციულად სწორკუთხედებით. კიდერა მოზაკვეთებში გაჭრილია მაყვლიანისა და ღრმა ტაძრის თითო კარი. სწორკუთხედები მიღებულია კედლის ნაღრმავებით (0,4 მ), რითაც მისი მეორე სიბრტყე იქმნებოდა და კედელს მეტად ცხოველხატული ერი ეფიქებოდა. მათ ერთმანეთისაგან პილასტრები ყოფდა (რამდენიმე შემორჩენილია ფრაგმენტულად).

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

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

ფორმების რამდენიმე მაგალითი შეიძლება დაეახასიათოთ მხოლოდ ურარტუსა[16] და ნაბატეველთა ქვეყნის[17] კლდის არქიტექტურაში.

არანაკლებ საინტერესოა კიდევ ერთი დეტალი: ლრმა ტაძრის მხარეს, კომპლექსის ფასადის დეკორაციული სწორკუთხედის ქვედა თარიხზე ამოკვეთილი კვადრატული ლრმული. ზუსტად ასეთსავე ლრმულს ვხედავთ მაცვლიანის პირტიკის კიბეებზეც. სრული უეჭველობით შეიძლება ითქვას, რომ ორივე ლრმულში ნადგმული იყო საკერთხევლები – ოთხწახნაგა ხვეტი და მასზე მორგებული ბრტყელი ფილა, მსგავსი ბორისა და არმაზისხევის ვერცხლის თასებზე გამოსახული[18] და ვანის კარიბჭის ტაძრის საკერთხევლებისა[19] აღსანიშნავია ისიც, რომ ლრმა ტაძრის საკერთხეველი, კვლავ ვანის ტაძრის საკერთხევლის ანალოგიურად, კედელზე ეიფოლა მიდგმული[20]. აქვე დაეძენთ, რომ სატაძრო კომპლექსის წინ, გაშლილ მოედანზე, დია საკერთხევლის არსებობა სავსებით ბუნებრივად გვეჩვენება.

მოედნიდან ლრმა ტაძრის კარში ორი დაბალი საფეხურით შევდივართ. ტაძარს მარტივი გეგმა უდევს საფუძვლად და შედგება ტიპისათვის აუცილებელი სამი სიერცეობრივ-მოცულობითი ერთეულისაგან, მაგრამ მათი ურთიერთშესაბამისობა აქ ორიგინალური კომპოზიციას იძლევა. ნახევარწრიული კამარის მქონე პირტიკი, სხვებთან შედარებით, პატარაა და დაბალი. უკანა ოთახი მდებარეობს არა პირტიკის იატაკის დონეზე, არამედ მაღლა (1,5 მ) და თავისი ვერტიკალით თითქმის კამარას უსწორდება. პირტიკი გამოდის თაღლია დარბაზის აღმ. მოხაკვეთში და დარბაზის მთელ სიგანეზე ორსაფეხურიანი, ხაზემი კიბე მიუვლება. ამით ერთგვარად განეიტრალებულია ის მკვეთრი ასიმეტრიულობა, რომელიც პირტიკისა და დარბაზის ურთიერთმიმართებით და თვით დარბაზის უცნაური კონფიგურაციით იქმნება. თაღლია დარბაზის დას. კედელი ოთხჯერ არის შეტეხილი და ასე უახლოვდება მაცვლიანს, მაშინ, როცა მისი დანარჩენი კედლები სწორხაზოვანია. ხერთომოძღვრის ამ თავისებური „კაბრიზის" საფუძველი ადვილად გასაგები გახდება, თუ კომპლექსის გეგმას ან აქსონომეტრიულ ჭრილს დავხედავთ. იგი აშკარად ანგარიშს უწევს მაცვლიანს. მაცვლიანის განივი მკლავი კარნახობს მას ოპტიმალურ ადგილს ლრმა ტაძრის პირტიკის ბლოკისათვის, საიდანაც ტაძრების თაღლია დარბაზების საერთო კედლების მისადებად ქვევრზე ლოგიკური ნაბიჯი ლრმა ტაძრის დას. კედლის „დატეხვა"

ლრმა ტაძრის თაღლია დარბაზში ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ მის კედლებს არა აქვს სხვაგანაც და მაცვლიანშიც არსებული ჩამოსაჯდომები. ამდენად, იგი კულტის მსახურთა საკრებელი ვერ იქნებოდა. ეს და ნაგებობის შედარებით მოკრძალებული აღნაგობა იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ლრმა ტაძარი მაცვლიანის „დამხმარე" ხალიცავს წარმოადგენდა.

მაცვლიანის ტაძარი შედგება ათი სიერცეობრივ-მოცულობითი ერთეულისაგან. მხედველობაში გვაქვს ტაძრის მხოლოდ ის ნაწილები, რომლებიც

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

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

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

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

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

კომპოზიციურად ნაკვეთილ, ერთიან სტრუქტურას ქმნის, ვითარდება სიღრმეში და დაფუძნებულია ორ, ჯვრისებურად ერთიერთგადამკვეთ ღერძზე.

ჯვარი – ესთდენ ორგანული ტერმინი ქრისტიანული საკულტო არქიტექტურისათვის და, ამდენად, მაცველიანისათვის დიდად შორეული, მაინც შემთხვევით არ გვიხმარია. იგი იმდენად მკაფიოდ არის გამოვლენილი ნაგებობის გეგმაში (ამჟამად სივრცეშიც, რაკი სათავსებს შორის ტიხრები აღარ არსებობს), რომ შეუძლებელია მას ყურადღება არ მიექცეს. ძველ აღმოსავლეთსა და ბერძნულ-რომაულ სამყაროში ნაგებობათა მოცულობების ჯვროვანი განლაგება ეშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება, თუმცა არ ნიშნავს, რომ იგი მათი სტრუქტურის ფუძემდებლურ ღერძებს ქმნიდეს[21]. მაშინ, როცა მაცველიანის გეგმაში ჯვარი მისი ფუნქციის კონცეპტუალურ გამოხატულებად გვეჩვენება[22]. ამას შეიძლება კიდევ ერთი ვარაუდი მოვყოლოთ და ვთქვათ, რომ მაცველიანი მ'ხის ტაძარია, ჯვარი კი მ'ხის ხაწ'ეის სიმბოლოს წ'არმოადგენს და ამით არის განპირობებული მისი ჯვროვანი სტრუქტურა. ამ გ'ხით თავისუფლად შეიძლება ჯვარი მოაზრიოვნე ხერეთმოძღვრის შემოქმედებით სტიმულად მივიჩნიოთ. ნაგებობის ცალკეული ნაწ'ილების განხილვისას ნათლად დავინახავთ, რომ იგი შემთხვევით და გაუაზრებლად არაფერს აკეთებს.

ტაძრის კარი (სიგანე – 0,8 მ) ნასმ'ელია ფასადის დეკორაციული სწორკუთხედის ალმ. მინაკვეთში, აქვს მაღალი ზღ'ერბლი (0,4 მ) და, ალბათ, არქიტრავული ხედანით იყო დამთავრებული (მინგრეულია). იგი აცდენილია ნაგებობის სიმეტრიის ღერძისაგან, რაც ძველი ქართული ხ'ერეთმოძღვრების საერთო ნიშანთვისებაა[23] და რაც მაცველიან'ში უფლისცოხის სხვა ტაძრებზე უფრო ლოგიკურად არის გააზრებული. კარის ამგვარი მდებარეობა მიუღლიდნელობის ეფექტს ისახავს მ'ნად. ეფექტი, მართლაც, ძლიერია. პირველი, რაც ტაძარ'ში შეს'ელი ადამიანის თვალთახედვის არეში ხვდება, ეს არის მაღალი, მინ'ემენტური კიბე, რომელიც ზეატეორცნილ, ნახევარწ'რიული კამარის მქონე პორტიკს ადგება. ერთიც და მეორეც ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მათ ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით. ახლა კი თავდია დარბა'ს გაეცნოთ უფრო დაწ'ვრილებით.

დარბა'ი ნრდ-კენ ოდნავ წ'აგრძელებულ სწორკუთხედს წ'არმოადგენს (11,8 x 10,5 მ), მაგრამ მისი გრძივი ღერძი ბევრად უფრო ხა'ხგასმ'ელი ჩანს, რადგანაც იგი ამ მიმართ'ულებით ნაგებობის სხვა ნაწ'ილების პერსპექტივით ვითარდება. დარბა'ი შემოზღ'უდ'ულია მაღალი (4-5 მ) კედლებით, რაც დასტ'ერია იმისა, რომ ამ ტიპის ყველა ნაგებობის დარბა'ებს ასეთივე კედლები ქქონდა. დარბა'ი ისე მყარად არის შეკრ'ული და კედლებსაც ისეთი შესახედაობა აქვს, რომ ბ'ენებრივად იბადება კითხვა – ხომ არ იყო იგი გადახ'ურ'ული ან მოლიანად, ან პერისტილ'ური სისტემით მისი გვერდები მაინც. ამას ისიც გვაფიქრებინებს, რომ დარბა'ს'ში დევს ორი, კარგად დამ'ეშაფებ'ული ქვა (გრანიტის და ქვიშაქვის),

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

22 აღსანიშნავია ისიც, რომ ჯვარი (ანუ – სვასტიკა), რიგორც სამკაული, ხ'შირად ჩანს ეფესისცოხისა და სხვა – ეძველესი ხანის კერამიკულ ნივთებ'ზე. იხ. დ. ხახუტაიშვილი, ეფესისცოხე, I, ტაბ. XIII-XVIII; II, ტაბ. XXXVI; თ. ხინკიძე, ეფესიცოხე, 2002, ტაბ. 58.

23 აღნიშ'ნ'ული პრინციპი უფრო ცხადად არის გამოვლენილი 'შვა ხაკკენეების იმ ტაძრებ'ში, რომ'ლთაც ძირითადი შესახსენ'ელი აქვთ სამხრეთიდან. იხ. В. Беридзе. Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры. Тб., 1976. იხ. აგრეთვე Т. Саникидзе. Некоторые особенности грузинской купольной архитектуры второй половины XII-нач. XIII веков, Тб., 1977. რომელ'შიაც ამ საკითხ'ზე სპეციალ'ურად არის გამახვილებ'ული ყურადღება.

რომელთაც თითქის სვეტების ბაზების ფორმა აქვთ. მიუხედავად ამისა, დასმული კითხვას მხოლოდ უარყოფითი პასუხი შეიძლება გაეცეს. ჯერ ერთი, ნებისმიერი გადახურვა ა'ხრსა და ფუნქციას დაუკარგავდა ნაგებობის მთავარ ელემენტს – კამარიანი პორტიკს და, მეორეც – სრულიად დაარღვევდა კომპოზიციას. მაშასადამე, შეუძლებელია დარბა'ს რაიმე გადახურვა ჰქონოდა. 'ხემოთნახსენები ქვების დანი'შნულება კი გაურკვეველი რჩება.

დარბა'ი რომ თავდია იყო, ამის უტყუარი საბუთი ბოლო წლებ'ში გამოვლინდა. მისი საფასადო კედლის (სამხ.) აღმ. კუთხის ძირ'ში გამოჩნდა გამჭოლი ღარი, რომელ'შიაც ჩადგმულია ელინისტური ხანის წითლად შეღებილი კალიბური (კრამიტი), თანაც ჩადგმულია ხსნარის გარეშე, რაც იმა'ზე მიუთითებს, რომ ღარი ადრეელინისტურ ხანა'ში ყოფილა გაჭრილი. ამასთანავე, დარბა'ის ეს კუთხე ოდნავ დაბალია მისი იატაკის საერთო დონესთან შედარებით. მა'მასადამე, დარბა'ს სახურავი არ ჰქონდა, ამ ადგილ'ზე იკრიბებოდა წვიმის წყალი და ღარ'ში გადაედინა. არსებითია ისიც, რომ ღარის მინაცემები თავისთავად ადასტურებს ტაძრის ჩვენს მიერ დადგენილ თარიღს.

აღნი'შნული კედელი კიდევ ერთი საინტერესო დაკვირვების საშ'უალებას გვაძლევს. მისი კარის მიმდებარე ნაწ'ილი, დარბა'ის ინტერიერის მხარეს, ჯერ კიდევ ადრეულ ხანა'ში ნამო'შლილა. აქ კლდის კედელი ბრტყელად დატეხილი და პირმოსწორებული ქვებით აღუდგენიათ და შეუღესავთ. ბათქა'ში თიხისაა და შიგ აგურის წვრილი ნატეხებია გარეული. ხსნარის ქიმიურმა ანალიზმა მხოლოდ 'ხიგადი თარიღი – ანტიკური ხანა მოგვცა.

დარბა'ის აღმ. და დას. კედლებს გასდევს ორსაფეხურიანი ნამოსაჯდომი. იგი თანაბარ'ხომიერად არ არის გამოკვეთილი (თითოეული საფეხურის სა'შუალო სიმაღლე – 30 სმ; სიგანე – 22 სმ). დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ იგი ისევე, როგორც ამ ტიპის სხვა ტაძრების ანალოგიური ნამოსაჯდომები, განკუთვნილი იყო კულტის მსახურთათვის, მაგრამ ნამოსაჯდომი ამავდროულად მხატვრულ-კონსტრუქციულ ელემენტადაც არის გააზრებული. იგი საყრდენს ქმნის და „აკოჭლებს" გლუვი კედლების მასას. ეფვრი დეკორაციულია ნამოსაჯდომების შემაერთებელი ხა'ხი, რომელიც პორტიკის კიბის ბაქანს მიუყვება. მისი შუა მონაკვეთი კი კიბის მეორე საფეხურს წარმოადგენს.

კიბე პორტიკის წინ არსებული ფართო ბაქნის შუა'ში გამოკვეთილი და სა'ხეიმო მარ'შით მიემართება ზევით, რითაც აქცენტირებულია ისედაც ამპოზანტური პორტიკის განსაკუთრებული მნი'შვნელობა. კიბე რვასაფეხურიანია. მათგან პირველი საფეხური ძალიან დაბალია (10 სმ). დაბალია ბოლო საფეხურიც (22 სმ). დანარჩენი ექვსი კი ერთნაირი სიმაღლისაა (31 სმ). ქვემოდან მე'შვიდე საფეხურის ცენტრ'ში ამოკვეთილია ოთხკუთხა ღრმული, რომელ'შიაც ეთუნდ ბოძი იყო ჩადგმული. ასეთ ადგილ'ზე ბოძი მხოლოდ და მხოლოდ საკურთხევლისა შეიძლებოდა ყოფილიყო. ამიტომ ვფარაუდობთ აქ ვანის კარიბ'ჭის საკურთხევლის მსგავსი ელემენტის არსებობა. თუმცა მისი ანტურაჟი ისეთია, რომ შესაძლებელია აქ ბოძ'ზე შედგმული საკურთხეველი იყო არა მარტივი ფორმის ფიალა, არამედ იგი შუა'ში ამოღრმავებულ, მრავალპრიფილიან, მდიდრულად გაფორმებულ გვირგვინს წარმოადგენდა, რომლის მშვენიერ ნიმუ'შს კვლავ ვან'ში ვხედავთ[24].

---

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

დამაფიქრებელია კიბის საფეხურების რიცხვიც. მიტანილი ციფრობრივი მონაცემების მიხედვით, კიბის პირველი საფეხური არაბუნებრივად დაბალია, ხოლო უმეტესად ხილვისას იგი სიმბოლურ შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს. აქ მცირე ტექნიკურ ცდომილებასთან უნდა გვქონდეს საქმე. ტაძრის ერთიანად გამოკვეთისას „პროექტით" გათვალისწინებული რვა საფეხური, ალბათ, ნორმალურად ვერ ნაჯდა ადგილზე, რაც ადვილი ასახსნელია, რაკი მშენებლები კლდეს კვეთდნენ და არა ქვებს ან აგურებს აწყობდნენ ერთმანეთზე. სამუშაოთა ბოლო ეტაპზე კი იმისათვის, რომ კიბის პირველ საფეხურს ხხვებთან მიახლოებული სიმაღლე მისცემოდა, საჭირო იყო მთელი დარბაზის იატაკის (120 კვ. მ) და, ალბათ, ტაძრის წინა მიედნისაც, 15-20 სმ-ით ნაღრმავება, ანუ დამატებით საკმაოდ დიდი მოცულობის კლდის მოჭრა, რიმლის არც შედეგი იქნებოდა გამართლებული – დაარღვევდა კომპლექსის მწყობრ სტრუქტურას. მაგრამ ხომ შეიძლებოდა კიბისათვის ერთი საფეხურის გამოკლება? რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა და სრულიად „უმტკივნეულოდაც" ნეკნის ა'ხრით, არ გამოაკლეს მხოლოდ იმიტომ, რომ აუცილებელი იყო 8 საფეხური. აუცილებელი იყო იმდენად, რამდენადაც რვა (ოთხიც) ძველ აღმოსავლეთში და წარმართულ საქართველოში მარადიულობის საკრალურ რიცხვს წარმოადგენდა[25]. ნეკნთვის განსაკუთრებით საინტერესო კი ის არის, რომ იგი მზის (ცეცხლის) სიმბოლიკასთან ჩანს დაკავშირებული[26].

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

ბაქნის აღმ. კუთხეში ამოკვეთილია სარიტუალო წრე (დიამ. 1,3 მ). ასეთივე წრეს ეხედავთ ტაძარში შესასვლელი კარის მახლობლად, თავდია დარბაზის იატაკზე. მხოლოდ იგი უფრო პატარაა (0,6 მ). ამგვარი წრე, რომელიც ეთეოდ მზის სიმბოლოს წარმოადგენს, უფლისცოხის სხვა ტაძრებშიც დასტურდება (მაგ. თამარის დარბაზის კომპლექსში).

ტაბ. XCI.

25 სულაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ ლეგენდარული ქართლოსი ერთ-ერთია 8 ძმათა შორის; რომ ფარნავაზმა ქვეყანა 8 ნაწილად დაყო, რომ სვანეთში მერეკამობის დროის, ფეხრელის წრეში 8 კაცია ნაბმული და ა.შ. რვა და ოთხი რიცხვის საკრალურობა უფლისცოხის სხვა მასალებითაც დასტურდება.

26 ურარტუ-ქარმირ-ბლურიანი, ფრესკული დისკო მზის ღვთაების გამოსახულებით, რომელიც სხვადასხვა სახის 8 სხივით არის შედგენილი (Б. Б. Пиотровский. Ванское царство. М., 1959, таб. X V); ბრინჯაოს სატევარი ზემო ავჭალიდან (ვ. ნიორაძე, ზემო ავჭალის სამარე, საქ. მუზეუმის მოამბე, VI, 1931, გვ. 139-228. თუმცა ავტორი თვლის, რომ ნიფთზე არის „ეგნერას ვრაფიკული გამოსახულება რვახხოვანი ვარსკვლავის სიმეტრიებით" - გვ. 186). ბაზალტის ქვის გულსაკიდი თიალსმა, 8 რელიეფური ხაზით – მცხეთიჯვრიდან (აღმოჩენილია ჯ. ნადირაძის მიერ; ინახება საქ. ხელოვნების სახ. მუზეუმში); მზის ამოსვლას თაყვანს სცემდნენ რვაჯერ ნამეხვლით (ლ. ჭილაშვილი, ნეკრესის სამლოცველო, ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში, I, საქ. მეცნ. აკადემიისა და არქეოლოგიური კომისიის კინოფერენციის მასალები, 1999, გვ. 45).

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

დას-ის პირველი ოთახის ჭერის კუთხეში გაირჩევა საინტერესო დეტალი – კესონის ერთი უჯრედი – კვადრატი და მასში ნასმული რომბი. კესონები გვაქვს მაყვლიანის უკანა დარბაზშიც, მაგრამ ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმა-ნეთისაგან. გვერდითი ოთახის კესონი შედარებით უხეშად არის გამოკვეთილი, მაგრამ სტილისტურად ახლოს დგას ე.წ. კესონებიანი ტაძრის ანალოგიურ ელემენტებთან, რომლებიც ახ. წ. პირველი საუკუნეებით თარიღდება[27] ამასთანავე,იგი მთლიანად ნამჯდარია ჭერის სიღრმეში,არავითარ ანგარიშს არ უწევს მის გვერდით არსებულ კარნიზს (შემორჩენილია მცირე ფრაგმენტი) და არ არის გაა'ხრებული ჭერის საერთო ფართობთან მიმართებაში. ეფელოვე ეს მიგვითითებს,რომ კესონი გვიანდელია. უნდა ვიფიქროთ,რომ უკვე არსებული ჭერის გაფორმება დაუწეიათ, მაგრამ მა'შინვე შეუწყვეტიათ. ასეთი ფაქტის დადგენა ჩვენთვის არსებითია, რადგანაც ეფსლისციხეში დარბაზების გვიანდელი გაფორმების მაგალითებს სხვაგანაც ვხედავთ.

გვერდითი პირველი ოთახების ჩრდ. კედელში,იატაკიდან 1,1 მ სიმაღლეზე ერთმანეთის სიმეტრიულად გამოკვეთილია ორი, ზუსტად ერთი ზომის საკანი. მრგვალი შესასვლელებით. ვფიქრობთ, რომ ისინი ტაძრის „სამსახურებელთა" (სარიტუალო ნივთების,ძვირფას შემოწირულობათა) სალარო-საგანძურებს წარმოადგენდნენ. ალბათ, ეს ყველაზე მართებული ვარაუდი იქნება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ძველ მსოფლიოში ტაძარს საგანძური აუცილებლად უნდა ჰქონოდა. მაგ. ძვირფასი ნივთების საგანძურს ვარაუდობენ ვანის ცამეტსაფეხურიან საკურთხეველთანაც[28].

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

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

დაბოლოს,მაყვლიანის ხერუქტურის სრულად გაცნობის შემდეგ,აუცილებლად მიგვანნია კიდევ ერთხელ დაკვირვებოდეთ ტაძრის სა'ზეიმო კიბეს,რომელიც ნაგებობის ყველაზე დამახასიათებელ და ეფექტურ ნაწილს წარმოადგენს.

კიბეებიანი ტაძრები და საკურთხეველები ხშირია როგორც ძველ ალ-

---

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

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

მოსაზღვეთში, ისე ანტიკურ სამყაროში. მათი საფუძვლების რაოდენობა ჩხვადასხვაა. ელინისტურ ხანაში უპირატესად შვიდი, ოშვიათად რვაც. მიჩნეულია, რომ ამ ტიპის საკურთხეველები ეგვიპტიდან არის გავრცელებული და არქაულ ტრადიციებს უკავშირდება.

ეგვიპტეში, სადაც მ'ხე უ'ხენაეს ღვთაებად ითვლებოდა, შემორჩენილია ამ ტიპის საკულტო ნაგებობის ჩვენთვის საყურადღებო ნიმუში – ფარაონ სენუსერტ I სამლოცველო საფაძრო ქალაქ კარნაკში (ძვ. წ. II ათასწ. დასაწყისი). იგი წარმოადგენს მაღალი, სწორკუთხა პორტიკის მქონე მასიურ შენობას. პორტიკს ადგება კედლებში ნასმული რვასაფუძვლიანი კიბე[29]

რვასაფუძვლიანია აქემენიდური ხანის ცეცხლის საკურთხეველი ნაქ'შ-ე რუსტამში – მასიური პლატფორმა კიბით, რომელსაც სხვა არქიტექტურული ელემენტი არ გააჩნია[30].

დღევანდელი სახით, თითქოს, ასეთივეა ვანის რვასაფუძვლიანი მონუმენტური საკურთხეველი, ნაქალაქარის ზედა ტერასა'ზე[31], თუმცა აქ ხურათი გაცვლებით უფრო რთულია. ძველი ბეკრჯერ არის გამოქვეყნებული, მაგრამ, ვფიქრობთ, რომ მისი თავისებურებების მაქსიმალურად ერთად გაა'ზრება მრავალ საინტერესო საკითხს წამოჭრის.

კიბე მ'შენებულია მისივე სიგანის ბაქან'ზე. მსგავსი ბაქანი აქვს მაქსიმალსაც, მაგრამ იგი თავდია დარბა'ზის მთელ სიგანე'ზეა გა'შლილი. ვანის საკურთხეველის კიბე და ბაქანი კი ეკვრის ერთელ პლატფორმას (11,2 x 15,6 მ),რომელიც ლია მოედნად არის მიჩნეული[32]. ვანის ცნობილი მკვლევარის ნ.ხო'ჭარიას ა'ზრით კი იგი ტაძარს წარმოადგენდა[33]. ი.ლორთქიფანიძე თვლის, რომ თეთ კიბე და მისი ბაქანი თავისი გეგმით ხავსებით ანალოგიურია ბერძნულ-ელინისტურ სამყაროში გავრცელებული იმ საკურთხეველებისა, ჩვეულებრივ ტაძრის წინ რომ იყო ხოლმე აღმართული, სადაც მსხვერპლის შეწირვის ა'ხალმი რიტუალი ტარდებოდა, ხოლო პლატფორმას ტაძრის ნა'მთად მიიჩნევს. მკვლევარის ა'ზრით, ეს უნდა ყოფილიყო არა ბერძნულ-ელინისტური ტიპის ტაძარი, არამედ სამი მხრიდან შემო'ხვეული წაგრძელებული სწორკუთხა შენობა[34]. აღნი'შნულ შენობას ტაძრად მიიჩნევს გ.ლორთქიფანიძეც[35]. მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია, რომ 1,7 მ-ზე აღმართული, თლილი კვადრებით ამოყვანილი და ასევეე თლილი ფილებით მოგებული დაახ. 160 კგ. მ. ფართობის მქონე შენობა ლია პლატფორმა ყოფილიყო. და რაკი მაქსიმალური არსებობს, სულაც არ არის გამორიცხული, რომ ვანის პლატფორმა'ზეც მისი მსგავსი სტრუქტურის ნაგებობა წარმოდგენილი. შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ იგი ხის ნაგებობას წარმოადგენდა და იქნებ ამიტომაცაა, რომ მისგან „რაიმე ხელ'შესახები ნა'მთი" არ

29 Всеобщая история архитектуры, I, стр. 80.

30 იქვე, გვ. 312, ნახ. 26.

31 არსებობს მოსა'ზრება, რომ კიბე შედგებოდა შვიდი და არა რვა საფუძვლისაგან. Г. Лордкипанидзе. Алтари , стр. 106; მაგრამ მკვლევართა უმეტესობა მეორე ვარიანტს უჭერს მხარს, ხოლო 'ხემით მიტანილი მაგალითები და,რაც მთავარია – მაქსიმალური მას საბოლოოდ ადასტურებს.

32 ვანი, IV; თბ., 1979, გვ. 23.

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

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

35 გ. ლორთქიფანიძე, დასახ. ნა'შრ., გვ. 106.

არის გადარჩენილი[36] (ხის ნაგებობის უკვალოდ გაქრობა საკმაოდ დასაშვებია). მაგრამ მაცლიანისა და ვანის ტაძარს შორის მსგავსების სამტკიცებლად მარტო ეს არ კმარა. უფლისციხეში ამ ტიპის უკლებლივ ყველა ნაგებობას აქვს თაღლია დარბაზი, ერთმანეთისადაც მათი სტრუქტურა არა თუ ორლვეა, არამედ ფუძელგარი არქიტექტურული ლოგიკის გარეშე რჩება. ჩვენი დაკვირვებით, ვანის საკურთხევლის კიბის წინ ანალოგიური დარბაზის კონტურები, თითქოს, მართლაც ჩანს. ალბათ, ესაა ოდლორთქოფანიძე სწორკუთხა მიედნის ნანგრევებად რომ მიიჩნევს[37].

ეიველიკე ზემოთ აღნიშნულის საფუძველზე ჩვენ ვცადეთ ვანის რვასაფეხურიანი ტაძრის გრაფიკული სახით წარმოდგენა და მაცლიანის ანალოგიური სტრუქტურა მივიღეთ. მაგრამ, ეჭვქრეობთ, უმჯობესი იქნება, თუ ამ საკითხს ვანის ხიძველეთა მკვლევარები გაიაზრებენ. სტიმელი ამისათვის ეთეოდ არსებობს.

ვანის საფეხურებიან საკურთხეველს ათარიღებენ ძვ. წ. V ან IV სს. (ნ.ხიმშარია), ძვ. წ. IV-III სს. (ოდლორთქოფანიძე), ძვ. წ. III ს დასასრულით ან II ს დასაწყისით (ვანი, IV). ჩვენ ძვ. წ. IV-III სს. ეფრი მართებულად გვეჩვენება, რაკი მასა და მაცლიანს შორის ამდენ შეხების წერტილებს ვხედავთ. თემცა ვანის ტაძრისათვის ნაკარაულევი სხვა თარიღებიც, მათი შედარებით მცირე ქრონოლოგიური დიაპაზონის გამო, არ უშლის ხელს მაცლიანთან მის მჭიდრო კავშირს.

როგორც თქვა, უფლისციხეში არის მაცლიანის ტიპის სხვა ქვაბულ-ნაგებობებიც, რომლებიც ასევე ტაძრებს წარმოადგენენ, თემცა თითოეულს თავისი ინდივიდუალური მახასიათებლებიც გააჩნია. მათი უმეტესობა ადრეელინისტურ ხანას განეკუთვნება, ხოგი კი გვიანელინისტურ ან გვიანანტიკურ პერიოდშია გამოკვეთილი. ამდენად, მათი ერთად განხილვა, ეთეოდ, საინტერესო ხერათის მიგვეცემდა, მაგრამ აქ სხვა ფაქტების მოშველიება ეფრი მნიშვნელოვნად მიგვანია.

აქვე გარკვეთ უნდა აღინიშნოს, რომ ანალოგიური არქიტექტურული სტრუქტურა საქართველოს ფარგლებს გარეთ არ გვხვდება. სხვაგან ამ ტიპის ძეგლების არსებობა, როგორც ჩანს, არც არის მოსალოდნელი. თაღი, კამარა, კიბე, ხისა და ქვის დეტალების ომიტაცია საეოველთაოდ ცნობილია ძველი აღმოსავლეთისა და ელინისტური ქვეყნების კლდისა თუ ჩვეულებრივ არქიტექტურაში, მაგრამ მათი ისეთი ერთიანობლობა, როგორც უფლისციხეში გვაქვს, არსად არ იპოვება.

რა თქმა უნდა, არქიტექტურული ნაწარმოების ცალკეული ელემენტების მხატვრულ-სტილისტურ დამთხვევებს დიდი მნიშვნელობა აქვს გარკვეული კონკრეტული ფაქტების შესახებ მსჯელობის დროს (ამის ნათელი მაგალითია რომაული ტიპის კესონები უფლისციხეში), მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მათი ერთიერთმიმართება არსებობერი უნდა იყოს და არა მხოლოდ ვიზუალურ-მექანიკური[38].

უფლისციხის კამარიანი პორტიკების პარალელებად მიაქვთ ხატრის ციხენი და ძირითადად ამის საფუძველზე ნაქალაქარის მთელ არქიტექტურას ახ.წ. I-II სს. ათარიღებენ[39]. ჯერ ერთი – აღნიშნულ ციხეს ხელ სხვა არქ-

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

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

38 თ. ხანიკეიძე, ერთი წარმართული სატაძრო სტრუქტურის გენეზისისა და ტიპოლოგიურ თავისებურებისა შესახებ, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, 2004, გვ. 3–7.

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

იტალიურელი, მხატვრული და ფუნქციური დატვირთვა ჰქონდათ. მეორე -ჩვეულებრივ, ეს იყო სამმალიანი თაღოვანი საფასადო ხისტემა, რომელიც ფიერმალური თვალსაზრისითაც კი რადიკალურად განსხვავდებოდა უფლისციხურისაგან. და მესამე – ისინი ა'შურისა და ურარტის უფრო ადრეულ ტრადიციებზე იყო აღმოცენებული[40]. თუკი ამ გზას დავადგებით, უფლისციხისათვის ბევრად უფრო ახლო ანალოგიებად მოგვეჩვენება მეფე სარგონ II-ის სასახლის პორტალი დურ-შარუქინში (ძვ.წ. VIII ს), ან ბაბილონის ცნობილი ი'შთარის კარიბჭე (ძვ.წ. VII-VI სს.), რაკი მათ ერთმანეთი თან-კამარები აქვთ.

კვლავ დაუბრუნდეთ ქართველ სინამდვილეს.

უპირველეს ყოვლისა, ეერადღებას იქცევს ვანის ხის ტაძარი, რომელიც ძვ.წ. V ს არის დათარიღებული. ტაძრისაგან შემორჩენილია მხოლოდ საძირკვლის ნაშთები. ეს არის გრძელი და ვიწრო ნაგებობა. რომელსაც აღმოსავლეთიდან მიშენებული აქვია შედარებით მოკლე, მაგრამ დაახლოებით ასეთივე ორი შენობა. ამ უკანასკნელთა შორის შექმნილია სწორკუთხა ეზო. ი. ლორთქიფანიძე თვლის, რომ ეზოში საკულტო ცერემონიალები იმართებოდა, ხოლო ძირითადი ნაგებობა შეწირულობათათვის იყო განკუთვნილი[41]. დამახასიათებელი ნიშნის შენობის არქ. მ. ჯანდიერისეული რეკონსტრუქციით[42], რომელშიც პერპენდიკულარული შენობების წინ მინაშენებელია რაღაც კედელი. თუ ეს მართლაც ასე იყო (სხვა ვარიანტი კი შეუძლებლად მენჩვენება), მივიღებთ ოთხივე მხრიდან დახურულ ეზოს, ანუ ფაქტობრივად ისეთსავე ხეცისკენ გახსნილ (თაღლია) დარბაზს, როგორიც უფლისციხის პირტიკიან ტაძრებს აქვთ. უფლისციხის ტაძრების მსგავსია ნაგებობის გეგმის ხიუგადი კომპოზიცია და მისი ცალკეული ელემენტები. ელემენტებიდან ეერადღებას იქცევს ვანის ტაძრის

შვილიანებ, თბილისი, 2001; ამასწინათ თვალში მომხვდა აეტორის სხვა პუბლიკაცია („ახლო აღმოსავლეთისა და საქართველოს ანტიკური ხანის ხელოვნებისა: ინტერპრეტაციის სირთულეები"), სადაც ერთ-ერთ სქოლიოში წერია – „ნემს ნაშრომებში უფრო იქითკენ ეიხრები, რომ უფლისციხის... ე.წ. ათენიანი კომპლექსები უფრო მეტ სიახლოვეს ისენენ საკულტო ნაგებობებთან, ვიდრე საერისთოთან, თუმცა საბოლოო დასკვნისგან თავს ეიკავებთ"–ი. აგაკილებთ უფრო ეიტეგორიული" ეოფილა სხვა საკითხებთან დაკავშირებით, მაგრამ „აქაც მეტი ხიფრთხილეა საჭირო"–ი (ალბათ „იქაც"). მართალია, ამ მოსაზრების პირველწყაროს ზემოთ გაეცნით და ზოგად კონტექსტში ეთითებს მხოლოდ (მეცნიერული ტექსტისთვის ნაცვალსახელი „მეც" იკმარებდა). მაგრამ ესეც მისასალმებელია – ჩანს, სწორ გზაზე შემდგარა, თუმცა სანამ უფლისციხეში ან სხვაგან ხდმე საკულტო ნაგებობებზე გადმოკიდებული „ათვნები" ენეკნება, ეეჭვიბ ჯერ-შმარიტებამდე მიაღწიოს. უფრო ადრე უფლისციხის ქვაბულ–ნაგებობათა პირტიკს ბერძნულ-რომაული თეატრის არქიტექტურას უკავშირებდნენ (შ. ამირანაშვილი, თ. ქარუმიძე), რაც ასევე არ მიმაჩნია მართებულად.

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

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

42 М. Джандиери. Деревянное здание V в. до н.э. на Ванском городище, ზაფხლეისპირეთის ძველი ისტორიის პრობლემებისადმი მიძღვნილი IV საკავშირო სიმპოზიუმის მასალები, წყალტუბო-ვანი, 1985, გვ. 234-243. ეეერდნობით სწორედ ამ რეკონსტრუქციას, რომელიც ხვენის მიერ კორექტირებული სახით არის წარმოდგენილი წინამდებარე პუბლიკაციაში. არსებობს ვანის ტაძრის კიდევ ერთი გრაფიკული რეკონსტრუქცია გ. ეიფეანისა, მაგრამ იგი წარმოგეიდგენს რაღაც ეენაურ, ფარდულის ტიპის, გარედან შელესილ-გადაგლეხილ ნაგებობას, რომელშიც შიგნით შესვლა შეუძლებელია (იხ. ვანი, IV, 1979, გვ. 161). ასევეე გაუგებარი ხურუქტურა აქვს ამავე ავტორის მიერ რეკონსტრუირებულ ვანის საფეხურებიან ტაძარსაც (იხ. იქვე, გვ. 91-96).

ეზოში გამოსაყენები გვერდითა ოთახები, რომლებიც ანალოგიური წყობით უფლის-ცოხის ქორედიან ტაძარშიც მეორდება, ხოლო ეზოს გრძივი კედლების გასწვრივ არსებული ცოცელი აქაც (მ.ჯანდიერის გარაუდით) და უფლისცოხის ტაძრებშიაც ჩამოსაჯდომს წარმოადგენდა.

ვანის ტაძრის გრაფიკული რეკონსტრუქციის მიხედვით, შენობის ყველა ნაწილი წარმოდგენილია ერთი სიმაღლის ორქანობიანი სახურავებით, რაც მას „ეპარმულ“ იერს ანიჭებს და საკულტო ნაგებობისათვის არ უნდა იყოს შესაფერისი. რაკი ტაძარი, ხერითმოძღვრული თვალსაზრისით, საკმაოდ კარგად არის ორგანიზებული (ნაგებობის ცალკეული ნაწილების მწყობრი ურთიერთკავშირი, თორმი გარკვეული რიტმით ამოკვეთილი საერდენი ძელების ბუდეები, მშვენიერად დამუშავებული ხის ელემენტები და მათი ერთმანეთზე გადაბმის სისტემა, საგანგებოდ მოსწორებული და თეთრი გადალესილი იატაკი, კედლების შელესილობა და ა.შ.), უნდა ვიფიქროთ, რომ ნაგებობის ზედა მოხაკვეის სხვაგვარი წყობა აქვსდა. ეთუოდ, არაფერი იქნება ხელისშემშლელი, თუ ძირითადი ნაგებობის ეზო-დარბაზთან დაკავშირებულ ნაწილს წარმოვიდგენთ რამდენადმე ამაღლებულს საერთო დონიდან და ორფერდად გადახურულს, მსგავსად უფლისცოხის კესონებიანი ტაძრისა, და ეზოსკენ არქიტრავული ან თაღოვანი კარით გახსნილს. ეზო და შენობის სივრცითი-მოცულობითი სტრუქტურა, მისი მასების სწორედ და მხოლოდ ასეთ წყობაზე მიგვანიშნებს. ამრიგად, ვანის ხის ტაძარი უფლისცოხის პორტიკიანი ტაძრების ტიპის ნამოყალიბების გზაზე ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშად შეიძლება მიეჩნიოთ.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მკვლევარ-არქიტექტორის – მ.ჯანდიერის დასკვნა იმის შესახებ, რომ ვანის ტაძრის რთული კომპოზიცია თვითმყოფადია და მას ანტიკურ სამყაროში ანალოგი არ ეძებნება[43] იგივე ითქმის უფლისცოხის პორტიკიან ტაძრებსა და თვით ნაქალაქარის შესახებაც.

არანაკლებ ინტერესს იწვევს მცირე ბლასტიკის ერთი ნიმუში სოფ. გამდლიწყარიდან (ძვ.წ. I ათასწლ. I ნახ.) გვერდებაკვეთილი ბრინჯაოს ფირფიტა. მასზე დაკრული ფიგურებით, რომელიც მკვლევართა აზრით წარმართული სალოცავის მიდგომას წარმოადგენს[44]. ფირფიტის ცენტრი უკავია თაღოვან (კამარიანი) სამსხვერპლოს. წინ დახურული და სამსხვერპლოს კედლებთან შეერთებული ეზოა, რომელშიაც რაღაც ღრმულები ჩანს. უკან კი გაერკვეული ფორმის საგნებს (ერთი თითქოს სვეტისმაგვარ საკურთხეველს ჰგავს) და შენობას ვხედავთ. სალოცავის გარშემო, ეზოში წარმოდგენილია სახვარაკე ცხვრები, ადამიანები და ოდნავ მოშორებით – ძაღლი. უნდა ვიფიქროთ, რომ ადამიანებს სალოცავისათვის შესაწირად მორეკილი ჰყავთ ცხვრები, რომელთაც ძაღლი შემოჰყოლია. მაშასადამე, სალოცავი შედგება კამარიანი პორტიკისა და დახუ-

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

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

რელი ქ'ხისაგან, ანუ ეფესელთა ტაძრებისათვის ძირითადი ორი ელემენტისაგან და, ამდენად, მოდელში მათი პროტოტიპი შეიძლება დავინახოთ.

ეფესელთა პირტიკანი ტაძრების სა'ყესი ფორმები და ტიპის განვითარების გენეზისი თვით ეფესელთა'ში'ვე არანაკლები სიცხადით ნანს. ვგ'ელისხმობთ ნიშა-სა'ხიერელებს, რომლებიც ნაქალაქარის ტერიტორია'ზე საკმაოდ ბევრია. მათი ემეტესობა მცირე ზომისაა და ''არმოადგენს კლდე'ში გამოკვეთილ, ბეგმით ნახევარ''რიელ (ოვალურ), კონქერად გადახ'ურ'ულ შედრმაეებას, რომლის საკ'ულტო დანიშნ'ულება ეჭვს არ ი''ვევს. ასეთი ნიშები საეთველთაოდაა გავრცელებ'ული მთელს საქართველო'ში, განსაკ'ეთრებით მთიანეთ'ში და რაიმე გარკვ'ული დროით არ შემოიფარგლება. ამგვარი ნიშა, ალბათ, გახ'ული სა'ეკ'ენის დასა''ყისისა არის, მაგალითად, ეფესელთა'ის კლდის ძირ'ში, არქეოლოგიური ბა'ხის და მე'ხე'ემის ტერიტორია'ზე. არსებობს აგრეთვე ანალოგიური ნიშების სხვა ვარიანტიც, რომლის შიგა მოცულობა (ხ'�ირად გარე ფორმებიც) ს''ორკ'ეთხაა. ამ სახის ნიშების უძველესი ნიმ'ეში კვლავ ვანის ტერიტორია'ზეა გამოვლენილი[45]

ეფიქრობ, ეფესელთა'ის პირტიკანი ტაძრები ''არმოიმაგლობით ამგვარ ნიშებთანაა დაკავშირებ'ული, და რომ ეს ასეა, თვალნათლივ ვხედავთ ეფესელთა'ის სამხ. ''ებანში მდებარე ნიშის მაგალითა'ზე. ნიშა გამოკვეთილია გვირაბის თავ'ზე, სხვებ'ზე დიდია (სიღრმე – 155 სმ, სიმაღლე – 170 სმ, ოვალ'ური საპირის სიგანე – 180 სმ) და კარგად არის შემორჩენილი. ნიშას შიგნით აქვს კედელთან შერ''ემ'ული ორსაფეხ'ურიანი სამსხვერპლო თარო. რაც მთავარია, ნიშის ''ინ (ჩრდ-ით) ვხედავთ მცირე თაღლია დარბა'ს (580 – 455 სმ), რომელიც მას'ზე განიერია და ს''ორი მხრებით ეერთდება ნიშის გარე საპირეს. დარბა'ხი დანგრ'ულია, მაგრამ მისი კონტ'ერები და გეგმის დონე'ზე არსებ'ული ყველა დეტალი ადვილად გაირჩევა. დარბა'ხიც მთლიანად კლდე'ში ეოფილა ამოკაფ'ული. ნიშა და დარბა'ხი ქმნიან ერთიან სტრ'ექტ'ურას, რომლის მსგავსება (იდენტ'ურობა) პირტიკანი ტაძრების კომპო'ხიციასთან სრ'ულიად ნათელია. ამდენად, ნიშა-სა'ხიერელი აღნიშ'ნ'ული არქიტექტ'ურ'ული თემის ''ემარტივეს და, ალბათ, არქა'ულ მაგალითს ''არმოადგენს. მაგრამ ეს ხ'ულაც არ ნიშნავს, რომ იგი ქრონოლოგიურად ''ინ ''ს''რებს ''ეფრო რთ'ულ ნაგებობებს. ნიშა იმდენად მკარად 'ხის ქალაქის განაშენიანების საერთო სისტემაში, რომ ''ელავად მისი აღმშენებლობის ძირითად პერიოდს განგ'ეთვნება.

ამრიგად, ეფესელთა'ის კამარიანი პირტიკის მქონე ნაგებობებისათვის, ეფიქრობთ, გამოინახა პარალელ'ური მასალა, რომელიც ცხადად მიგვითითებს, რომ აღნიშ'ნ'ული არქიტექტ'ურ'ული თემა განვითარდა ქართ'ულ ნიადაგ'ზე, ''ეფესელთა'ში'ვე მიიღო სრ'ულეოფილი სახე და, რაც არანაკლებ ნიშანდობლივია, აქაც და სხვაგანაც, გარკვ'ული ფორმით თ'ე შინაარსით ქრისტიანობასაც გაჰ'ყვა მთელი

45 ი. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი, ვანი, I, გვ. 35. ნიშა თლილი ქვებითაა ნაგები და მისი შიგა კედლები ცეცხლისგანაა გა''ითლებ'ული. ანალოგიური ნიშა აღმოჩენილია ოლბიის ტერიტორია'ზე (ჩრდ. შავი'ხლვისპირეთი). აქაც ნიშის კედლები ცეცხლისგანაა დამსკდარი. ვარაუდობენ, რომ ეს არის მსხვერპლის დასა''ვავი საგანგებო შენობა [А. Н. Карасев. Монументальные памятники Ольвийского теменоса. Ольвия (теменос и агора), М.-Л., 1964, стр. 102] მაგრამ ''ეფესელთა'ში'ვე არც ერთ ნიშა-სა'ხიერელს ცეცხლის კვალი არ ეტყობა. აქ ცეცხლი, როგორც მ'ხის ხიმბილი, სხვა კონტექსტ'ში, ''ეფრი დია სიერცე'ში საგარა'ეებელი.

ისტორიის მანძილზე[46].

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

ნაქალაქარის ირგ. უბანში, დიდი მარნის ტერიტორიაზე, ერთი ასეთი კერა დაუზიანებელი იყო. კერის ცენტრში იდგა მახეური საკვეთლური, სწორი წინა კედლით (სიგანე – 80 სმ) და დაბალი თაღით (პერტიკით), რომლის მარცხენა კედეს სპირალური ორნამენტი (მზის სიმბოლო) ამშვენებდა. საკვეთლურს (სიმაღლე – 40 სმ) აქვნდა ოვალური ზერგი (სიღრმე – 45 სმ) და ითხოვეთხა ფორმის მოყვანილობის გახსნილი ზედა ნაწილი, ანუ ჭურჭლის სადგამი (უფრო ადრეული და ანალოგიური ფორმის კერები ქართლში სხვაგანაც არის აღმოჩენილი). საკვეთლური იმდენად პატარაა, რომ მისი პრაქტიკული დანიშნულებით (საჭმლის მოსამზადებლად) გამოყენება შეუძლებელი იქნებოდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კერის წინა „კუხი" – თლილი ქვებით (სისქე – 10 სმ) შემოსაზღვრული, კვადრატული (87X87 სმ) ფვართიები, ძველი წარმართული ტაძრების თაღია დარბაზია აშკარა იმიტაცია. ერთი სიტყვით, სრულიად ნათელია, რომ ეს იყო რიტუალური კერა და მაყვლიანის (მაინცადამაინც) მთიანტერული მთაბაძი[47]

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

---

46 ოვალურ-კონქური ფორმის ნაშენი შეა საეკლესიების საქართველოში რომ ფართოდ იყო გავრცელებული, ეს უკვე ზემოთ ითქვა. ამას შეიძლება დაკუმატოთ კიდევ ერთი, ასევე ცნობილი ასპექტი – მათი კულტის სინკრეტულობა, რომელშიაც წარმართობის დიდი ბლასტი იკულისხმება.

საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრების პირველ ეტაპზეკანონს ხერთომძღვრული ხურეტურა სრული სახითაც კი გამოიყენებოდათ, თანაც ისეთ მნიშვნელოვან ნაგებობაში, როგორიც იყო პირველი სვეტიცხოველი. 2006 წ. კიდევ ერთხელ აღეარა და შეიკვალა მცხეთის სვეტიცხოველის იატაკი და კვლავ მიმეცა საშუალება დაკვირვებოდი ადრე გამოვლენილ (1968-1972 წწ) წმ. ნინოსა და მირიან მეფის სამლოცველის ნაშთებს, რამაც საბოლოოდ დამარწმუნა, რომ მისი არქიტექტურული სახე თითქმის ისეთივე უნდა ყოფილიყო, როგორც მაყვლიანისა და მისი ჯგუფის ძეგლებისა. ეს კი ჭერმის კვადრატის და ნეკრესის ბაზილიკის ფონზე არ უნდა იყოს მაინცა და მაინც მოულოდნელი. მაგრამ აქ მეტს ველარაფერს დავამატებ. საკითხი ვალკე პუბლიკაციას მოითხოვს. ერთს დავძენ მხოლოდ – წმინდა რელიკვია, რომლის ხილვა (თაყვანისცემა) მინის ქვეშ, ათეული წლების მანძილზე, ნებისმიერ მნახველს შეეძლო, ამჟამად საგულდაგულოდ არის დაბეტონებული და დაფარული; აწ უკვე სინანულის გარდა, აღარაფერი გვრჩება!

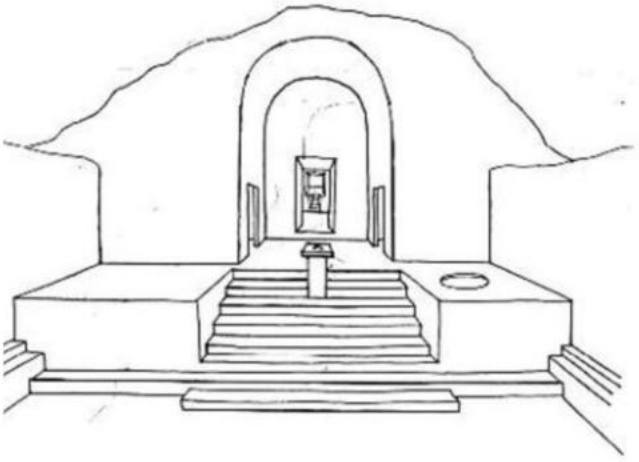
47 კერა, სამწუხაროდ, ვერ შევინარჩუნეთ. მისი ფრაგმენტები დაცულია უფლისციხის მუზეუმში.

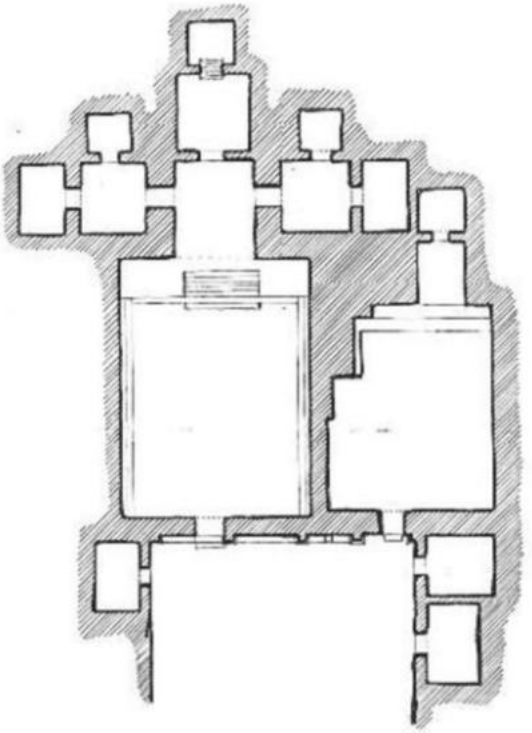
Uplistsikhe – the Temple-City and Makvliani Temple

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

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

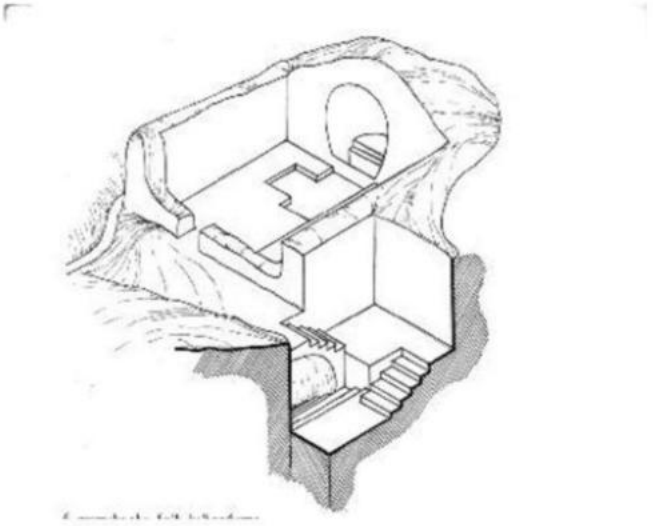
სურ. 1. უფლისციხე. საერთო ხედი



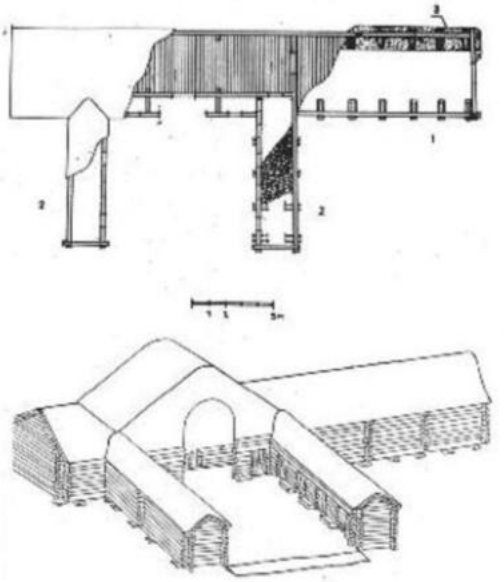


სურ. 2. მაყვლიანი. ჭრილი-რეკონსტრუქცია, გეგმა და ხედი სამხრეთიდან

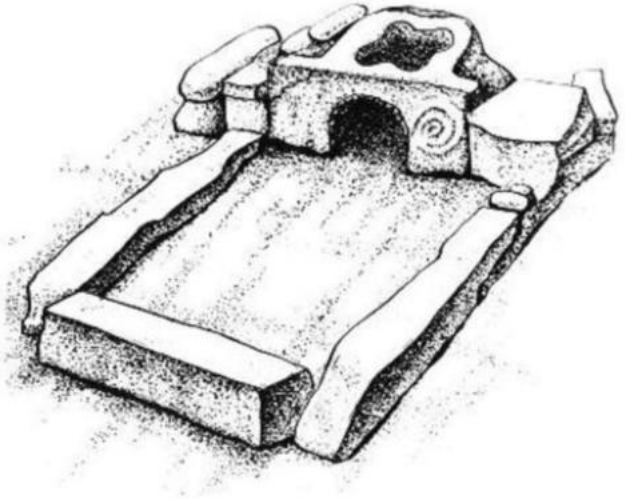
სურ. 3. მაყვლიანი. აქსონომეტრია



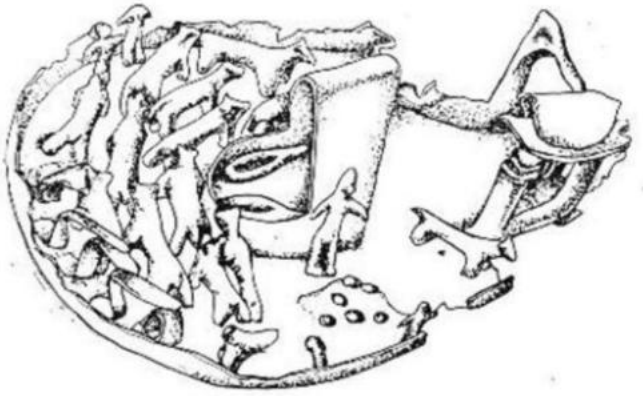
სურ. 4. ყფლისციხე. მცირე სამლოცველო



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



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



სურ. 9. სოფ გამდლიწყარო. ტაძრის მოდელი

ნინო გენგიური
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სანათლავის სტრუქტურის თავისებურებები ქართულ ადრექრისტიანულ არქიტექტურაში[1]

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

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

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

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

ცალკე გამოკვლევა[2], ამიტომ აქ ამაზე ფართოდ აღარ შეეხერდებით. მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ჩვენი აზრით, „კალაფელ ერმათა“ ტექსტში არსებული მონაცემების და საეკლესიო არქიტექტურის ისტორიის გათვალისწინებით „მარტვილობაში“ აღწერილი მოვლენა IV საუკუნის მეორე ნახევარში ან V საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა მიმხდარიყო.

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

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

ა) სანათლაოები ორაფსიდიანი (W-O) შიდა სტრუქტურით (ბოლნისი (478-493წწ.), ჯავახეთის წყაროსთავი (V-VI სს.), ნინოწმინდა (VI ს.)[3];

ბ) სწორკუთხა, კვადრატს მიახლოებული სივრცე (ანჩისხატი (VI ს.);

გ) სწორკუთხა სივრცე აღმოსავლეთით აფსიდით (წვერიდაბალი (VI ს.), ბზიფი (IXს.), ეალეთი (IX-X სს.).

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

სანათლაოებს შორის ყურადღებას იპყრობს თაღისებური, ორაფსიდიანი ფორმა, რომლის დამკვიდრების მცდელობა ჩანს V საუკუნეში, რამდენადაც ორაფსიდიანია ბაპტისტერიუმის ადრეული (V-VI სს.) ნიმუშები ბოლნისის სიონში, ნინოწმინდასა და წყაროსთავში. ორაფსიდიანი სტრუქტურის სანათლავი განსაკუთრებულ მოვლენად გამოიყურება ადრექრისტიანული არქიტექტურაში. ა. ხაჩატრიანი, რომელმაც ბაპტისტერიუმებს სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა[4],

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

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

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

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

თავად სანათლავი კაპელის სივრცის ორაფსიდიანობა საქართველოში დასტურდება. ჩვენში ასეთი სტრუქტურა გარკვეულწილად უნდა მიმდინარეობდეს გვიანანტიკური აბანიებისთვის სახასიათო ორაფსიდიანი სივრცეებიდან. გვიანანტიკური ან ადრექრისტიანული აბანიების აუზები სწორედ ორაფსიდიანი სტრუქტურის სივრცეებშია იგი განთავსებული. მსგავსი ნიმუშები მოიპოვება რეგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში: ნაქალაქევ ძალისას აბანი (III ს.), სადაც ვეფი, თბილი და ცხელი განყოფილებებისთვის განკუთვნილი სივრცეები – სამივე ორაფსიდიანი ფორმისაა; ორაფსიდიანი სათავსი არმაზისხევში აღმოჩენილი აბანის (II-III სს)[6] ვეფი აუზისთვის განკუთვნილ სათავსშიცაა გამოყენებული. დასავლეთ საქართველოში გამოვლენილი აბანთაგან მსგავსი სივრცეები აქვთ შეხვეთის, ასევე, ნოსირის აბანიებს (IV-VI სს)[7]

საფიქრებელია, რომ ქრისტიანულ წარმოდგენებში სანათლაეის ორაფსიდიანი სივრცე ასოცირდება ცოდვებისგან განბანვის, სულის ცოდვით სიკვდილისგან გაცოცხლების სიმბოლოსთან[8]. საგულისხმოა, რომ უკვე ადრექრისტიანულ ხანაშივე გვაქვს სანათლავი სივრცის სხვა სახეობაც – აღმოსავლეთით არსებული ერთი აფსიდით (წყვრილდაბალი–V-VI სს.) და ეს ფორმა შემდგომ საეკლესიებშიც დასტურდება (ბზიფი – IX ს., ეალეთი – IX-X სს.), რაც იმის მაუწყებელია, რომ ორაფსიდიანი არქიტექტურული ფორმა სანათლავის ფუნქციასთან მხოლოდ ადრეულ ხანაში, ანუ გარკვეულ პერიოდში, ისიც გარკვეულ ეკლესიებთან იყო დაკავშირებული. თუმცა შემდგომში სანათლაგებისთვის ორაფსიდიანი ფორმა არ გახდა საყოველთაოდ მიღებული წესი და ქრისტიანულმა იდეებმა გამოხატულების სხვა გზა იპოვა. ორაფსიდიანი სრუქტურა კი მცირე ზომის გუმბათოვანი ეკლესიის ტიპად გვხვდება (დორი ქილისა (VIII-IX), კისისხევი (X). რომლებიც სხვა ნაშრომში[9] განვიხილეთ და აქ ალარ შეეხებით.

მაგრამ რეგორი იყო სანათლაგების ინტერიერების მოწყობა?

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

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

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

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

8 ამ საკითხზე: ნ. გენგიერი, ქართული ადრექრისტიანული სანათლავების

9 ნ. გენგიერი, დორთქილისის ორაფსიდიანი ეკლესია, საერთაშორისო კონფერენცია ტაოქლარჯეთი. მასალები. თბ., 2010, გვ. 71-86.

ხანათლავების არქიტექტურის აუცილებელი კომპონენტია. საქართველოში არსებულ ეკლესიათაგან ორში – ბიჭვინტის ძველ ბაზილიკასა და დრანდაშია შემორჩენილი[10], მაგრამ სხვაგან, ბოლნისში, ნინოწმინდაში, წყაროსთავში და სხვა ეკლესიების ხანათლავად მიჩნეულ ნათავსებში აუზები, (რომლებიც იატაკშია ამოჭრილი) არ შემორჩა. მათ გამოყენების ან არსებობა-არარსებობის დადგენის მიზნით არც ნატარებელა არქეოლოგიური კვლევა. ხანათლავებში არქეოლოგიური კვლევა სამომავლო საქმეთა რიგში დგას, მაგრამ დღეისათვის არსებული მასალა, ვფიქრობ, მაინც გვაძლევს საფუძველს აღნიშნულ საკითხზე წამოვაყენოთ ვარაუდები და ისინი გარკვეულად დავახარისხოთ კიდეც.

ვფიქრობ, ადვილი შესაძლებელია, ზემოაღნიშნულ ბაპტისტერიუმებში იატაკში ჩაჭრილი აუზები არც არსებულიყო. ჩვენი აზრით, რიგ ეკლესიებში ნათლობის რიტუალისთვის იატაკზე დასადგამი ქვის ემბაზები უკვე ადრექრისტიანული პერიოდიდან გამოიყენებოდა. ეს აზრი, შესაძლოა, მეტისმეტად თამამ განაცხადად მოეჩვენოს ვინმეს, რადგან V საუკუნიდან არც ემბაზები შემორჩენილა მრავლად - ნაპოვნი ისინი ეფრო მოგვიანო ხანისაა. სამეცნიერო მიმოქცევაში უკვე შემოტანილია ცნობილი ემბაზები წყვრიდაბალიდან (V-VIსს.), ეალეთიდან (VI-VIIსს.), თავკვერიდან (VI-VII სს.), ანატორიდან (IX-Xსს.) და ბზიფიდან (IX-Xსს.)[11]. ამას უნდა დაემატოს ჩვენ მიერ მოძიებული და შეგროვილი მასალა, რომელსაც სხვადასხვა პერიოდისაა: ემბაზები ხიფეელ ქეთოკორისწყარის ეკლესიიდან, ხოსპიოდან, დაშბაშიდან და სხვა.

მართალია, V საუკუნის ემბაზები არ გვაქვს, მაგრამ უადრეს ეკლესიებში მოგვეპოვება სხვა მეტად საინტერესო ელემენტები, რომლებიც ნათელყოფს ჩვენთვის საინტერესო საკითხს. ამ მხრივ, მეტად მნიშვნელოვანია არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ნიქალაქევში მიკვლეული ორი ეკლესია – ბაზილიკა და დარბაზული, რომლებიც ორიგინალურ გვიდასტურებს უკვე V საუკუნის შუა ხანებში საქართველოში ემბაზების არსებობას: ორივეგან ნაპოვნია ეკლესიის კედელში დაყოლებული, გარეთკენ დახრილი კერამიკული მილი, რომელიც ემბაზის წყლისგან დასაცლელად უნდა ეოფილიყო გამოყენებული[12] (სურ. 1, 2). კედელში დატანებული მილები აღმოჩნდა ნიქალაქევის იმ ორ ეკლესიაში, რომლებიც V საუკუნის შუა ხანებით თარიღდება. მილის მდებარეობა მიგვანიშნებს, რომ ემბაზი აქ იატაკზე იდგა.

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

10 ბოლო თვეებში ცნობილი გახდა საკმაოდ ფაქტი: ხანათლავი აუზი დრანდაში უკვანურ აღდგენას შეეწირა. მასზე რეს ლეთისმსახურებს ხრეულად ახალი,თანამედროვე კაფელით მოპირკეთებული ხანათლავი აუზი დაეშენებინათ. ასე რომ, ძველი ხანათლავი ლეგს ფიტეებზეცა შემოგვრჩა.

11 გამოქვეყნებულია ნ. თამანიძის მიერ: ნ. თამანიძე, ქართული ემბაზების ტიპოლოგიის საკითხისათვის. აკადემია,4,2002,გვ. 66-71; Nina Iamanidzé. Les installations liturgiques sculptéers des eglises de Géorgie (VIe-XIIIe siècles). Tumhout. 2010.

12 ვ. ხაქარაია, ფ. კაპანაძე, ციხეგოჯო-არქეოლოგია-ნიქალაქევი. ხერთვისი, თბ., 1991, გვ. 114-117.

იარსება; დაინგრა გაურკვეველი მიზეზის გამო და უკვე VI საუკუნის დასწყისში მასთან, თითქმის მასზე ადგილ ახალი ბაზილიკა - „ორმოცმოწამეთა“ რომელმაც საუკუნეებს გაუძლო და ჩვენამდე დიდად გადაკეთებულმა მოაღწია[13]

საყურადღებოა, ეს ეკლესიები იმ პერიოდისაა, როცა ნათლობის რიტუალის შესრულებამ დია სივრცის ნაცვლად, დახურულ სივრცეში გადმოინაცვლა და დაკანონდა. აქ ჯერ კიდევ არ გვაქვს ცალკე სათავსი ნათლობისათვის, ამ რიტუალის ჩასატარებლად ეკლესიაში „კუთხეა“ გამოყოფილი. ამ ნაშრომ ნიკალაქევის ბაზილიკა წინ უნდა უსწრებდეს ბოლნისის სიონისა და სხვა სანათლავიანი ეკლესიების მშენებლობას. საინტერესოა, რომ ნიკალაქევის უძველესი ბაზილიკის ემბაზი უნდა მდგარიყო narthex-ში, მის სამხრეთ მონაკვეთში. ნიკალაქევის სანათლავის მდებარეობა ემთხვევა ბიჭვინტის ბაზილიკის სანათლავის მდებარეობას: ორივეგან ბაზილიკის narthex-ის სამხრეთ ნაწილში გვაქვს ნათლობის რიტუალისთვის განკუთვნილი ადგილი; თუმცა შიდა გადაწყვეტა განსხვავებულია – ერთგან იატაკში ჩასმული აქვს გვაქვს (ბიჭვინტა), მეორეგან კი იატაკზე მდგომი ემბაზი უნდა ყოფილიყო (ნიკალაქევი).

ყოველივე ზემოაღნიშნული გვიდასტურებს, რომ **V საუკუნიდანვე საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ ეკლესიებში ნათლობის რიტუალისთვის განკუთვნილი ინტერიერისთვის ორივე ვარიანტი – აუზი და ემბაზი პარალელურად არსებობდა.** ასეთი მოვლენა გვაქვს აღმოსავლურ ქრისტიანულ ცენტრებში, სადაც აუზებთან ერთად IV-VI საუკუნეებში ემბაზებიც გავრცელდა (სირიაში, რიდლის ზე, ეგეოსებში და ა. შ.) რიგორც ცნობილია, 378 წელს კაბადოკიის კესარიის ბასილმა ბრძანებულება გამოსცა მოძრავი ემბაზების თაობაზე, რომელიც ძეირფასი ლითონისგან უნდა დაემზადებინათ[14].

ადრექრისტიანული ხანაში, საქართველოში ემბაზების გავრცელების კიდევ ერთ არგუმენტად მიგვანია „ნათლისღების“ კომპოზიციები, რომელნიც თაეისებური იკონოგრაფიით გამოირჩევა. VI საუკუნის ბერიჯგრის და ბდადორის სტელებზე, VIII-IX საუკუნეების უსანეთის და კარბის სტელებზე[15] ამოკვეთილია „ნათლისღების“ რელიეფური კომპოზიციები, რომლებშიც ქრისტე მდინარე იორდანეს ნაცვლად ემბაზშია წარმოდგენილი (სურ. 3, 4, 5). ეალეთის ემბაზის (VI-VII სს.) „ნათლისღებაში“ გამოსახული „მდინარეც“ ანალოგიურ ფორმას ატარებს – სწორკუთხაა (სურ. 6). ეჭვიერობი, აქ იმ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა რეალურად არსებულმა მდგომარეობამ - ემბაზების ფართო გავრცელებამ, სახარების სიუჟეტის ასახვაზე მოახდინა გავლენა და იკონოგრაფია შეცვალა.

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

---

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

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

15 კ. მაჩაბელი, ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების საკითხისათვის. საქართველოს ხელოვნება, №9, 2006, გვ. 51.

ცენტრებში სირია-პალესტინაში, რიდლისზე, ეგვიპტეში ცნობილია IV-VI-ს საუკუნეების ქვის წრიული, ჯვრისებრი, მრავალწახნაგა ფიორმების ემბაზები[16]. საქართველოშიც აღმოჩნდა ემბაზების ნაშთები. მათ თავდაპირველად სწორკუთხა ეკეთისებრი ფორმა ჰქონიდათ. ასეთებია წვერიდაბალის და ეალეთის ემბაზები (სურ 7, 8). თავკვერის, ანატორის და ბზიფის ემბაზებს კვადრატული მოხაზულობა აქვთ. ვფიქრობთ, ჩვენში ემბაზის ფორმის ცვალებადობა მათი შექმნის პერიოდის განსხვავებულობაზე მეტყველებს. ეკეთისებრი სწორკუთხა ემბაზები უფრო ადრეულად მიგვაჩნია, რის დასაბუთებაზეც ქემოთ შევჩერდებით. ხოლო შემდგომ პერიოდში, ალბათ IX-X საუკუნეებში, ხდება ამ ადრეული ფორმის ცვლილება. მაგალითად, ბზიფის ემბაზი გარე კვადრატული მოხაზულობისა და შიდა ჯვრისებრი მოხაზულობის კომბინირებას ახდენს, ქვითკირის წარის ემბაზი – რვაწახნაგისა და წრიული ფორმისა, ხოლო დაშბაშის ემბაზი მთლიანად წრიული მოხაზულობისაა.

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

რაც შეეხება ეალეთის ემბაზის თარიღს, დღეისათვის სამეცნიერო ლიტერატურაში ორგვარი მიდგომა არსებობს: ნ. ქადეიშვილი, მას ეალეთის ბაზილიკის თანადროულად მიიჩნევს და გარდამავალი ხანით, VIII-IX საუკუნეებით ათარიღებს[17], ხოლო ნ. იამანიძე მას VI-VII საუკუნეებისად აცხადებს[18], კ. მაჩაბელი – VI საუკუნისად[19] ჩვენ რა შეგვიძლია ვთქვათ თარიღის თაობაზე? ბუნებრივია, ემბაზზე მოცემული რელიეფების დაწერილებითი სტილისტური ანალიზი ამ შემთხვევაში დიდ სამსახურს გაგიწევდა, მაგრამ იმავდროულად ჩვენს სათქმელს სხვა მხარეს წაიყვანს. ამიტომ ამჯერად მხოლოდ ერთ, მნიშვნელოვან მომენტზე გავამახვილებთ ყურადღებას: ესაა სანათლავის ზომები - 85X60X45 სმ. ვხედავთ, რომ მისი მოცულობა არ არის გათვლილი ზრდასრულ ადამიანზე, შეუძლებელია მასში ნათლობა შესრულდეს წყალში მთლიანად დაფვლით[20], როგორც ადრეული ლიტურგიკა ითვალისწინებს. ეს კი მიუთითებს იმაზე, რომ ეა-

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

17 ნ. ქადეიშვილი, ეალეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1964, გვ. 63-64.

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

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

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

ლეთის ემბაზი ბავშვების მოსანათლად თუ გამოდგებოდა[21]. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, ადრექრისტიანულ ეპოქაში, რიცხა მოსანათლთა დიდი რაოდენობა იყო ზრდასრულ ადამიანებს შორის, ემბაზი ზომითაც შესაფერისი, მოცულობით დიდი უნდა ყოფილიყო. ჯალეთის ემბაზი იმ ეპოქისაა, რიცხა მოსანათლთა შორის მხოლოდ ბავშვებიდა იყვნენ. ამდენად, ის უნდა შორდებოდეს V საუკუნესა და იქნებ VI საუკუნის დასწყისსაც და შემდგომ ეპოქას უახლოვდებოდეს. ჯალეთის სანათლავი, ვფიქრობთ, წარმოადგენს ადრეული ეპოქის ემბაზთა შემდგომ საფეხურს, შედარებით შემცირებულ ვარიანტს, რომელიც აგებულებითაც და ფორმითაც ძველს იმეორებს. ვფიქრობ, მისი თარიღი VI საუკუნის ბოლოსა და VII საუკუნისკენ იხრება.

ჩვენ გამოგვაქვს კიდევ ერთი დასკვნა, რომლის საფუძველიც ემბაზის ფორმის სიმბოლურ-ასოციაციური კავშირების ინტერპრეტაცია გვაძლევს: ემბაზის სწორკუთხა, ოთხსაფეხური ფორმის წინასახე, ვფიქრობთ, დასაკრძალი სარკოფაგია[22]. მისი სიმბოლიკა შემდეგია: როგორც იატაკში ჩაჭრილი აუზი განასახიერებს საფლავს, ისე სწორკუთხა ემბაზი განასახიერებს საფლავს. ორივეს აზრი ერთია: მკვდარი სულის გაცოცხლება, უკვდავების მინიჭება ნათლისღების გზით.

ცნობილია, რომ ნათლობასა და მკვდრეთით აღდგომას შორის მჭიდრო საღვთისმეტყველო და ლიტურგიკული კავშირი იყო, განსაკუთრებით ადრექრისტიანულ ეპოქაში. თავდაპირველად ნათლობის რიტუალი მხოლოდ აღდგომის დამეს ტარდებოდა, რათა ქრისტეანებს ქრისტესთან ერთად გაეცალა სიკვდილისა და აღდგომის, ხელახლა დაბადების გზა[23]. ნიშანდობლივია, წმ. გრიგოლ ნოსელის სიტყვები: „ნათლობის წყალი არის ჩვენთვის ჭეშმარიტად საფლავიც და დედაც"[24]. ნათლობის სხვა დღეებში ჩატარების დაშვება შედარებით გვიან მოხდა და ამან საადგომო ლიტურგიისა და ნათლობის ერთიანობის მტკიცე კავშირი დაარღვია[25] მიუხედავად იმისა, რომ ნათლობისთვის დაშვებული სხვა დღეებიც - შობა, ლაზარეს შაბათი, მაცხოვრის ნათლისღება და სულთმოფენობა, საღვთისმეტყველო თვალსაზრისით ახალი სიმბოლიკით

---

21 მეორე მხრივ კი, იმასაც შეიძლება ნიშნავდეს, რომ ემბაზში მოსანათლისას გამოიყენებოდა არა წყალში დაყვლის, არამედ წყლის მოსანათლზე გადასხმის წესი. ეს შეკანასკნელი ჯერ კიდევ III ს-დან არის ცნობილი კატაკომბების მოხატულობის მიხედვით, მაგრამ ლიტურგიკაში, მაგალითად, ევრიბაში შემდგომ, შეა საუკუნეებში დამკვიდრდა, ისევე როგორც ადამიანის ბავშვობაშივე მოსანათლის წესი. ასე რომ, ორივე ვარიანტი შედარებით გვიანი მოვლენაა.

22 ვიტა ხნის წინ შევიტყვე, რომ მსგავს დასკვნამდე მივიდა ჩვენი კოლეგა, ნინო ათანასიანცი. ერთი ხაგნის ორი კვლევა, რომ ემბაზის სწორკუთხა ფორმის წარმოშვლობაზე, მსგავს შედეგს იძლევა, ნიშანდობლივად გვესახება.

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

24 ნ. ნიკოლოზიშვილი, „ნათელ-იღო წყლისა და მწისაგან" ლიტერატურა და ხელოვნება, № 3, 1991, გვ. 46.

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

ადგილი, ნათლობის უძველესი გაგების სიმბოლოდ დარჩა სანათლავების (ემბა-ტის) ფორმა.

ქართველ წყაროებში დაცულ ცნობათაგან ამ მხრივ მეტად მნიშვნელოვანია შატბერდის ხელნაწერში დაცული „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს წმ. ნინოს მიერ წარმოთქმული უფლის საეკლესიო ლოცვა სამეფო კარისა და ერის ნათლობისას, სადაც მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრებაა მოხსენიებული: „რამეთუ იშვა ვითარცა კაცი, პატივ-ეცა ვითარცა დმერთსა, **ნათელ-იღო** ვითარცა მსახურმან ვინმე შჯულისამან **წყლისა და მიწისაგან**. ხოლო მამით და სულით წმინდით სეგარდმი იწამა და იდიდა, ჯუარს ეცუა, დაეფლა და აღდგა...“[26]

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

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

ამრიგად, შემორჩენილი მასალის ანალიზი გვაძლევს შემდეგი დასკვნების გამოტანის საშუალებას:

1. ნათელია, რომ სანათლავების არქიტექტურა საქართველოში მტკიცედ უკავშირდება ეკლესიის შენობას: სანათლავისთვის ეკლესიაშიც გამოიყოფოდა ცალკე სივრცე ან ადგილი. ისინი ხშირ შემთხვევაში ეკლესიის მცირე კაპელა-ეკვლერების სახისაა. ამით ქართული სანათლავები განსხვავდება ადრექრისტიანული ბაპტისტერიუმების ევროპული ნიმუშებისგან, რომლებიც ცალკე მდგომ, დიდი ზომის ნაგებობებს წარმოადგენს.

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

---

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

27 ნ. ნიკოლოხიშვილი, დასახ. ნაშრ. ნ. ნიკოლოხიშვილი აღნიშნავს, რომ შემდგომ, ნათლობის ასეთი გაგება უკვე დაეწყებული იყო, რადგან „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ზემოადნიშნული ადგილი გაუგებარი აღმოჩნდა ლეონტი მროველოსთვის, XI ს-ის ეპისკოპოსისთვისაც. მასთან შესაბამისი ადგილი ასე ჟღერდა: „ნათელ იღო წყლისა და სულისა“ მან „მწყ“ „სულით“ შეცვალა. ხოლო XVI ს-ის ჭალაშვილისეულ ნუსხაში „სული“ „რჯულით“ შეცვალეს. ჩვენი აზრით, ნათლობის გაგება, როგორც მკვდრეთით ხელახლა დაბადებისა, არასოდეს დავიწყებული. თუმცა აქცენტები შესაძლოა სხვაგვარად დასმულ, რასაც მიწმობს შემდგომი პერიოდის ემბატების განსხვავებული ფორმა, რაც ზემოთ უკვე ვახსენე და სხვაგან დაწვრილებით შეეხებით.

სამხრეთ-დასავლეთი ნაწილი).

3. რაც შეეხება სანათლავების შიდა მოწყობას, უადრეს ნიმუშებშიც დასტურდება ორი ვარიანტი: იატაკში ჩაჭრილი სანათლავი-აუზი (ბოქვინტა, დრანდა) და იატაკზე მდგომი ემბაზი (უადრესი – ნიკოლაევკის V საუკუნის ეკლესიები). ეჭვქრეობთ, შემდგომ სანათლაოს ემბაზიანმა ვარიანტმა მოიპოვა უპირატესობა.

4. ემბაზების ფორმა საქართველოში სხვადასხვაგვარი გვაქვს: სწორკუთხა- ყუთისებრი, კვადრატული, წრიული, კიმბინირებული (ბარეულან კვადრატი, შიგნიდან ჯვარი, ან რეაწახნაგა და წრე).

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

Nato Gengiuri

Peculiarities of Baptistery Chapels Structure in Georgian Early Christian Architecture

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

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

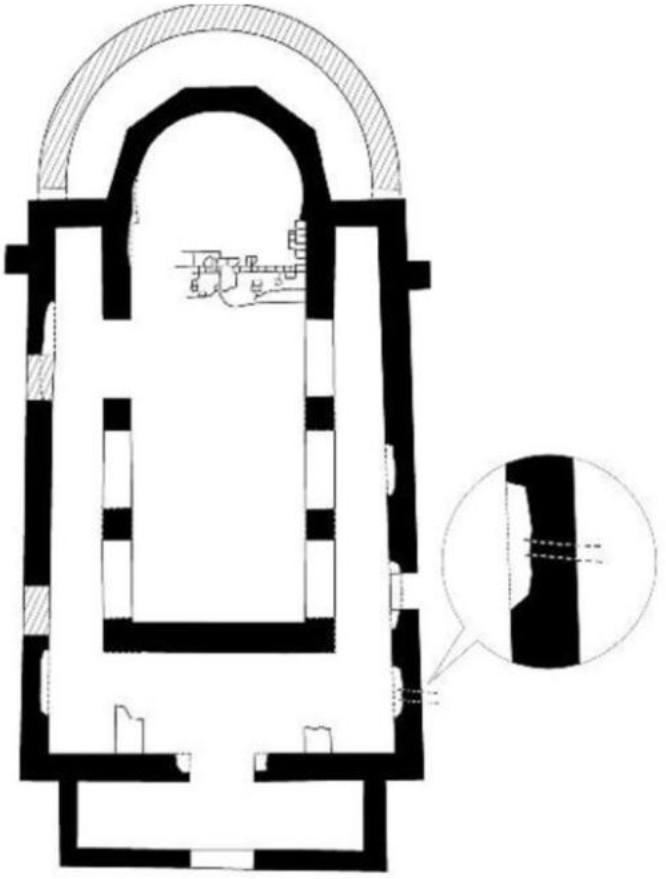
a) Baptisteries with a double-apse (W-O) inner structure (Bolnisi (478-493), Javakheti Tsqarostavi (5th c.), Ninotsminda (6th c.));

b) A rectangular, almost square space (Anchiskhati (6th c.));

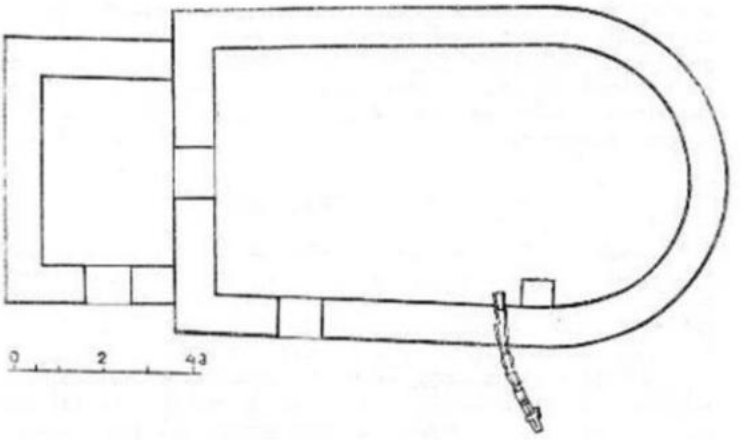
c) A rectangular space with the eastern apse (Tsverodabali (6h c.), Bzipi (9thc.), Zhaleti (9th-10th cc.).

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

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



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



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

სურ. 3. ნათლისღება. ბერიჯვარი. VI-VIIსს.

სურ. 4. ნათლისღება. კარბი. VIს.

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

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

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

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

ცოცანი ნანიკურაშვილი
გ. ლებანიძეთის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

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

[(A) კოლექცია №№ 160, 170, 176]

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

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

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

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

---

1 სტატიაში დასმული თემის შესახებ მოწოდებული საეურადღებო მოსაზრებებისთვის მადლობას ვუხდი არქიტექტორ-რესტავრატორ ოთხეს ბანძელაძეს.

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

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

ქარაფის პირას მდგარი მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი ხრდილიეთიდან მთელი სიმაღლით წარმოგვიდგება. აქედან მისი ორივე სართული ხრელად ეკოთხება (სურ.1.). კრიპტების სართულის ფასადი ერე მახვს წარმოადგენს.[4] მის თავზე ფასადის გაფილებაზე არსებული ეგვერი ხრდილიეთ მხარეს იხსნებოდა საგანგებოდ გაფორმებული პორტალით, რომლის განიერი თაღი თაღდაპირველად ეერდნობოდა გეგმაში წრეული მოხაზულობის მძლავრ სვეტებს (სურ. 2). ამჟამად ფასადის ეს მონაკვეთი გარღვეულია, ადარც სვეტებია ადგილზე, ხოლო თაღისაგან მხოლოდ მცირე ნაწილია შემორჩენილი. აქვეა ნაგებობის 2002 წელს შეწყვეტილი რესტარაციიდან დარჩენილი ნახევრადგამოთლილი ეფუნქციო სვეტი, რომელიც 2010 წლის საბუშაოების დროსაც შეინარჩუნეს (სურ 3).[5]

თუ ვიფიქრებთ, რომ ეკლესიის ხრდილიეთ ფასადის ხასიათად გაფორმებული პორტალის, არასოდეს ჰქონია თავისი პირდაპირი, ე.ი. შესასვლელის ფუნქცია, ამ ლოგიკის მთავარი დანიშნულება ეკლესიიდან ფართო პანორამის აღსაქმელი ხედის გახსნა ეოფილა. აღსანიშნავია, რომ აქედან პირდაპირი ხასხით მოჩანს ზედაზნის მთა, სადაც ახლა მაღალი ჯვარია აშართული (სურ. 4). ხომ არ არის ასეთი მხატვრული გადაწყვეტა ორი მნიშვნელოვანი საკრალური ადგილის ერთიანობის ერთგვარი კავშირი და ნიეთიერი სიმბოლო ?

ზედაზნის მთის და მცხეთის წმ. ჯვრის ერთად მოხსენიება ძველ ქართულ ლიტერატურაში ე.წ. „ასურელი მამების" ქართლში მოსვლის აღწერიდანვე მოიპოვება. რიგორც სასტორიო წყარო გვაუწყებს: "ღმერთმა ითანეს ეუბნა მთად ერთი მახლობლად მცხეთისა და ცხოველსა ჯუარსა ჩრდილოთ კერძი, და აუწყა, რათა აღეგოდეს წყერსა მის მთისასა. და წიაღვალი არაგვ და აღეგოდა თაკვანის ცემად ჯუარისა პატიოსნისა და ვითარცა მიოლიცეს, აღვიდა მიწაფითურთ მთასა მას ზედა."[6] საგარაუდოა, რომ ამ ორ ეკნიშვნელოვანეს ქრისტიანულ კერას შორის მჭიდრო კავშირი შემდგომ ხანებშიც აუცილებლად იქნებოდა.

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

---

ფასადის წყობის დიდი ნაწილი შეცვლილია.

4 XIX საუკუნის დასასრულს კიდევა კრიპტა საცხოვრებელი ხვნაკის ფუნქციას ასრულებდა, რის გამოც შესასვლელი გაკრეს, რომელსაც დასავლეთიდან დამცავი კედელიც კი მიუშენეს.

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

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

სრულებულია ‘ხედაბენს ‘მინა“ გარდა სახელებისა, ნესხა გვამცნობს მინასტრის წინამძღვრთა მმართველობის წლების რაოდენობას და ‘ხოგ ‘მემოხვევა‘ში - მცირე ეპიზოდებს მათი მოღვაწეობიდან.

ჩვენ საკვლევ თემასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით საყურადღებოა 1699 წელს გადაწერილი №160 ხელნაწერის ‘მემდეგი ნანარითი: “ამბა ვაჭმან, რომელმან გ‘ნახა მისვლასა მისსა ეამი ‘მეხ‘ორა ქუემი ‘ხედანით ‘მინამდე – ლე წელ“ იმავე ამბავს №№ 170,176 (1733, 1746 წწ.) ხელნაწერები ‘მემდეგი სახით გადმოგვცემს: ამბა ვაჭმანმა ეამი ‘მეწ‘ორა „ქუემი ‘ხადენით“.[7] ხოის მიხედვით ამბა ვაჭმანი ‘ხედა‘ნნის მინასტრის მეოთხე წინამძღვარია.

‘ნა‘ნა ალექსიძის შეფასებით ნესხა‘ში: „ ტრადიცია ‘მენახელია, გადამწერებს მაინც ‘მეცდომები დაუშვიათ. საბედნიეროდ დღეს ჩვენ ‘ამდენ ავაქს იყოდა ხია X ს-ის პირველი ნახევრის ხელნაწერით, რომელიც დიდად არა, მაგრამ მაინც განსხვავდება იმ ხელნაწერის მინაცემისგან, რომლითაც სარგებლობდნენ სპეციალისტები“.[8] საეჭვოა წმ. ეკატერინეს მინასტერ‘ში დაცული სინურ კრებულ‘ში (sin-50). „მოქცევად ქართლისაის ქრონიკისა“ და „ასურელ მამათა ცხოვრების“ ძველ რედაქციებთან ერთად ნართული ‘ხედა‘ნნის მინასტრის წინამძღვართა ნესხა‘ნ, სადაც მხოლოდ წინამძღვართა სახელები და ‘ხეობის წლებია ნახსენები, მათი მოღვაწეობის ამსახველი ეპიზოდების გარეშე. რიგით მეოთხე წინამძღვრად ამბა ვაჭმანის ნაცვლად სინურ რედაქციაში დასახელებულია ამბა ვალანი, თუმცა უცვლელია მისი რიგითობა და წინამძღვრობის წლები (35 წ.). გვიანდელი ნესხის ამბა ვაჭმანი და სინური კრებულის ამბა ვალანი ერთი და იგივე პიროვნება უნდა იყოს. ‘მესაძლოა, სახელის გადმოცემა‘ში გადამწერს ‘მეცდომა დაუშვა.

საეკლესიო მუ‘ხეუმის ხელნაწერების ნესხას თუ დაუებრუნდებით, ‘ხედა‘ნნის მინასტრის წინამძღვრების დეაწლის ამსახველი ეპიზოდები აქ თვალსაჩინო და მნიშვნელოვანია მინასტრის ისტორიისათვის. ისინი ძირითადად საშენებლო საქმიანობას ეხება. ერთ-ერთი ნანაწერი მინასტრის მამასახლისის - ილარიეს მტრის ხელით აღსრულებას გვამცნობს, რომელიც არაბებს მიუკლავთ ‘ხედა‘ნნის მინასტერ‘ში.

ამ ფონ‘ზე უცნაურია ამბა ვაჭმანის ოცდათხუთმეტწლიანი მმართველობიდან რატომ არის განსაკუთრებით გამორჩეული ‘ხედა‘ნნის მინასტერ‘ში მისვლამდე მის მიერ ქუემი ‘ხადენ‘ში აღვლენილი წირვა. ეს ეპიზოდი უფრო ვრცელი დეტალიდან უნდა იყოს ‘მერჩეული ამოდებული და საფიქრალია, რომ მემატიანის ნანაწერი ჩვენთვის უცნობ, უფრო მნიშვნელოვან მოვლენასთანაა დაკავშირებული. ამის გასარკვევად უნდა ვიცოდეთ: 1. რეალურად რიდის მოხდა ხაისტორიო წყარო‘ში აღნიშნული ამბავი; 2. სად მდებარეობს ქუემი ‘ხადენი. 3. გასათვალისწინებელია ისტორიული კონტექსტი._

1. ნესხა‘ში მოხსენებული წინამძღვართა ‘ხეობის წლების მიხედვით მი-

---

7 ბილი გამოცემა: ქართული ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. I, ელ. მეტრეველის რედაქციით, შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს: თ. ბრეგაძემ, ვ. კახაბრიშვილმა, თ. მგალობლიშვილმა, მ. ქავთარიამ, ლ. ქუთათელაძემ და ვ. ჯაფარიძემ, თბ., 1976, გვ. 227-228, 258-259, 278-279.

8 ‘ნ. ალექსიძე „მოქცევაჲ ქართლისაჲს ქრონიკა“ დაცული ტრადიცია ასურელ მამათა ქართლ‘ში მოსვლის დროის შესახებ. ანალები, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, ეკურნალი ეძღვნება მარიამ ლორთქიფანიძის 85 წლის იუბილეს, თბ., 2008, გვ. 261-262.

ნასტრის მეოთხე წინამძღვრის (ამბა ეგზმანის) მიღვაწეობა ოთხივე ზეადსნელების ქართლში შემოსვლის და მის მიერ მონასტრის დაარსებიდან 65 წლის შემდეგ ვნდა დაწყებულიყო. ასურელ მამათა ქართლში მოსვლის თარიღის შესახებ სამეცნიერო წრეებში დიდი ხანია აზრთა სხვადასხვაობაა. ბოლო ხანების გამოკვლევათა მიხედვით შემდეგი მოსაზრებებია გამოთქმული: ვახტანგ გოთუა ასურელ მამები ქართლში 534 წლის ახლო ხანებში ვნდა მოსულიყვნენ;[9] დავით მარკოზეანი ასურელი მოღვაწეების ქართლში შემოსვლას 535 წლით განსაზღვრავს;[10] „მოქცევაი ქართლისაის ქრონიკისა“ და „ასურელ მამათა ცხოვრების“ დღეისათვის ცნობილი უძველესი რედაქციების ტრადიციის გათვალისწინებით ზაზა ალექსიძე ვარაუდობს, რომ ასურელი მამები ერთად მოვიდნენ ქართლში დაახლოებით 510-513 წლებში.[11]

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

2. ტაბონიმ "ზედა ზადენისაგან" განსხვავებით ყოფილი საკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციის №№ 160, 170, 176 ხელნაწერებში მოხსენიებული "ქვედა ზადენი" (ვოკზალად არ შემორჩა. მისი ლოკალიზაციის შესახებ სხვადასხვა შეხედულება არსებობს - ერთი შეხედვაში ესაა საგურამოსთან არსებული მონასტერი, რომლის მთავარი ეკლესიაა "ქასერი გეორგი";[12] არსებობს აგრეთვე მოსაზრება, რომ ქვედა ზადენი, რომელიც წარმართული ზადენის კერპის ტაძარს წარმოადგენდა, წიწამურთან მდებარეობდა;[13] ჩვენი მხრიდან დავძენთ, რომ შესაძლოა, წინაქრისტიანული ქვედა ზადენი მცხეთის მიპირდაპირე მხარეს არსებული მთაზე მდებარეობდა და იგი ზეადსნის მთაზე აღმართული ზადენის კერპის სატაძრო კომპლექსი ყოფილიყო.[14] ქრისტიანობის აღიარების შემდეგ წმ. ნინოს მიერ აქ ჯერ ჯვარი აღიმართა, ხოლო მოგვიანებით – ეკლესიები ააგეს.

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

წმინდა ნინოს მიერ აღმართული ჯვრის და ეკლესიების მშენებლობის შემდეგ

---

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

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

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

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

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

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

15 იქვე, გვ. 119-120.

ეს ადგილი უძველეს ქრისტიანულ კერად იქცა, რომლის მნიშვნელობა განსაკუთრებულად დიდია ქვეყნის სულიერი და პოლიტიკური ცხოვრებისათვის. ცხადია, იგი ზეგავლენას მოახდენდა თეიმურაზ ბაგრატიონის მიერ ზედაზნის მთაზე დაარსებულ მონასტერზე.

ძველი ქართული ლიტერატურის მკვლევართა მიერ შენიშნულია, რომ წმინდა ნინოს და წმ. თეიმურაზ ბაგრატიონისადმი მიძღვნილი ჰაგიოგრაფიული თხზულებების ტექსტებიდან აშკარად ჩანს მათი ავტორების მისწრაფება - წარმოაჩინონ თეიმურაზ ბაგრატიონი წმინდა ნინოს მიერ დაწყებული საქმის გამგრძელებლად.[16] "ბედაზნის მთა ჯვარი პატიოსანთან უშუალოდ არის დაკავშირებული, იგი ფაქტიურად ჯვარი პატიოსნის საუფლო ადგილია. ეს არის ჯვარი პატიოსანის "ხრდილოით კერძი" მდებარე მთა, რომელიც სამონასტრო ცხოვრებით გაბრწყინებას საჭიროებს." [17]

ამ ორი უმნიშვნელოვანესი საკრალური ადგილის ერთიანობამ, ეფუძნება. არქიტექტურაშიც თანა თავი - მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის ხრდილოეთი ეკუ-ბერის უნყვეტლივ განიერი დასავლეთი ლობი მცხეთისკენ იყურება, ხოლო ხრდ-ლოეთით საგანგებოდ გაფორმებული პორტალის მთავარი დანიშნულება ბედაზნის მთისკენ ხედის გახსნა უნდა იყოს.

ბემოთქმულის მიხედვით შეიძლება ვეფარაულით, რომ ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციის №№ 160, 170 და 176 ხელნაწერებში მოხსენიებული „ქუეყნი ზადენი" მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტერია, სადაც ბედაზნის მონასტრის წინამ-ძღვარს ამბა ვაჭანს (სინური კრებულის მიხედვით ამბა ვალანს) VII საუკუნის დასაწყისში ეამისწორება აღუკვლენია, რის შემდეგაც იგი "მინ", ანუ ბედაზნის მონას-ტერში დაბრუნებულა.

რატომ არის ეს ამბავი განსაკუთრებით ხაზგასმული ბედაზნის მონასტრის წინამძღვართა ნუსხაში, სადაც სხვა მამამთავართა მნიშვნელოვანი საქმეებია ნამო-თვლილი, ნათლად არ ჩანს. მაგრამ ფაქტია, რომ ამბა ვაჭანის ბედაზენში ხანგრ-ძლივი დროის მოლვაწეობიდან (35 წელი) ეს ეპიზოდი განსაკუთრებულად მოსჩანს.

VI-VII საუკუნეების მიჯნა და VII საუკუნის პირველი ნახევარი ძალზე მშფოთ-ვარე ხანაა ქართლისთვის. ირანსა და ბიზანტიას შორის კავკასიაში დამკვიდრების-თვის ბრძოლამ სარწმუნოებრივ სფეროშიც შეაღწია, რამაც დიდი ძვრები გამოიწვია. საბოლოოდ გაიყო ქართული და სომხური ეკლესიები. ქართლი ქალკედონური მრწამსის ერთგული დარჩა. არც მაზდეანობა ყოფილა ამ დროის დავიწყებული. არსებობს მოსაზრება, რომ ასეთივე მამათა მოღვაწეობა, შესაძლოა, მაზდეანობის წინააღმდეგაც იყო მიმართული და სწორედ ეს წარმოადგენდა ქართლში მათი მოსვლის ერთ-ერთ მიზანს. [18]

* * *

შესაძლოა, მცხეთის წმ. ჯვარზე იყოს საუბარი ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერებში ნართული ბედაზნის წინამძღვართა ნუსხის შემდეგ მონაკვეთში: „სამეფო დიდი, რომელმან ქმნა ქუაბი ჯუარისაი კმ წელ, ბედაზენს დაჯდა, მამაი იქმნა 3 წელ, მცხეთას კათალიკოსად დაჯდა ათითხმეტ წელ." ხოსტეროთი წყარეულ-

16 რ. ხირაძე, ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, I, თბ., 1992, გვ., 44; გ. ქუსუხიძე, "წმინდა თეიმურაზ ბაგრატიონის ცხოვრების" უძველესი სახის აღდგენისათვის. ლიტერატურული ძიებანი, №26, თბ., 2005, გვ., 49-54.

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

18 იქვე, გვ. 53-54.

ბ'ში მცხეთის წმ. ჯვარი ხ'შირად შემდეგი ფორმით იხსენიება – „ჯ'ვარი," „ჯ'ვარის ეკლესია."[19]

აღნიშნული ნესხის მიხაკვემებით, სამოელი ზედაზნის მეშვიდე წინამძღვარია, რომელსაც 28 წელი უმოღვაწ'ია მიხასტერ'ში. ამასთან ერთად, თითხმეტი წლის მანძილ'ზე მას ქართლის საკათალიკოსო ტახტი ეკერა და თუ გავითვალისწ'ინებთ მჯდომი კაც'შირს ორ მიხასტერს შორის, ზედაზენთან ერთად, შესაძლოა, მცხეთის წმ. ჯვრის მამასახლისობაც ებარა.

წმ. ეკატერინეს მიხასტერ'ში დაცულ ხინერ კრებულ'ში ჩართული ზედაზნის წ'ინამძღვართა სიის მიხედვითაც მეშვიდე წ'ინამძღვრად სამოელია დასახელებული. გარდა სახელისა, ზეობის წ'ლების რაოდენობაც ემთხვევა (28 წელი).[20]

ასევე მამათა ქართულ'ში მოხვლის თარიღის შესახებ ბიოლოგიურ-ისტორიული მოსაზრებების მიხედვით, ნესხა'ში მითითებული ზედაზნის წ'ინამძღვართა რიგითობის და მათი ზეობის წ'ლების გათვალისწ'ინებით სამოელის მოღვაწ'ეობა დაახლოებით VIII საუკუნის პირველ ნახევარ'ში ემთხვევა. ამ ასწ'ლეულის პირველი მეოთხედ'ში ქართლის სამღვდელმთავრო ტახტს მართლაც ფლობდა კათალიკოსი სამოელი.[21]

სხვა საკითხია, რას ენდა გულისხმობდეს „ქუაბი ჯ'ვარისაი". შესაძლოა აქ კლდე'ში ნაკვეთი განსასვენებელი იგულისხმება, რომელიც სამოელ ქართლის კათალიკოსის ინიციატივით იქნა გამოკაფული და რომლის თავ'ზე ეკლესიაც იდგა. მაგრამ თუ ასეა, სად ენდა მდებარეობდეს იგი. გარდა ამისა, ისიც გასარკვევია, რატომ დადგა VIII საუკუნის დასაწ'ყის'ში ახალი დასაკრძალის გამართვა, მცხეთის წმ. ჯვარი ხომ ქართლის ერისმთავართა ხაძვალეს VI-VII საუკუნეების მიჯნიდანვე წ'არმოადგენდა.[22]

---

19 „ტფილისს.ხითნი გაე'შირა მკვლრთა.ხოელი ჯ'ვარისა ეკლესიასა აღლდა და" („მოქცევაი ქართლისაი"-ის ახლადაღმოჩენილი ხინერი რედაქციები, გამოსცა და წ'ინასიტყვაობა დაურთო ზა'ზა ალექსიძემ, თბ., 2007, გვ. 20); „ მიუდგენ სარკინი'ნნი და ალ'ეეს ჯ'ვარი და მცხეთა ", (ქართლის ცხოვრება, ტ.IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღ'წერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1973, გვ. 134).

20 ზ. ალექსიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 262

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

22 ეკანასკნელი გამოკვლევების მიხედვით დოკუმენტურად დასაბუთებულია, რომ მცხეთის ჯვარი ქართლის ერისმთავართა და მათი ოჯახის წევრთა ხაძვალეს წარმოადგენდა. ზა'ზა ალექსიძის გამოკვლევის მიხედვით ხინას მთა'ზე, წმ. ეკატერინეს მიხასტერ'ში აღმოჩენილი X ს-ის I ნახევრის ხელნაწერი კრებულის ნანართი მოგვითხრობს, რომ რიდესაც გარდაიცვალა დედოფალი ლატავრი " ანელი ხტეფანოზისი, დაე ადარნერსსნსი, დედაო ბაგრატუნიანისაო და კერთალატიანისაო, და დაეფლა ჯ'ვარს, მარიამ-წ'მიდას, ძით და ასულის წ'ელითურთ" ტექსტის მიხედვით მკვლევარი ასკვნის, რომ მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი ღმრთისმშობლის სახელობის ყოფილა. (იხ. ზ. ალექსიძე, მცხეთის ჯვარი –მცველი ყოველისა ქართლისა. ანალები, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, თბ., 2009, გვ. 156). შეიძლება გვეფიქრა, რომ ტაძარს მიგვიანებით შეეცვალეს სახელი, რაც არ არის უნგელი შეა საუკუნეების საქართველო'ში. ასე მოხდა, მაგალითად, მანგლისის ტაძართან დაკავშირებით, რომელიც თავიდან წმ. ჯვრის სახელობის იყო, ხოლო მოგვიანებით ღმრთისმშობლის სახელობა'ზე აკურთხეს, თუმცა საუკუნეების მანძილ'ზე ძველ სახელსაც არ იყიწყებდნენ და ამ განთქმულ ხალიჩავს გვიან შეა საუკუნეებ'შიც ორივე სახელით მიმართავდნენ (იხ. მ. დვალი, მანგლისის ხერთვისმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1974, გვ. 41.). მცხეთის ჯვართან დაკავშირებით გვიანდელ პერიოდს გამორიცხავს ღმრთისმშობლის ამ სახით მოხსენიება, როგორც ეს ხინერ ხელნაწერ'შია ("მარიამ-

მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის ტერიტორიაზე თვალნათლივ ჩანს რამდენიმე კრიპტა. მათი ერთი ჯგუფი მცირე ტაძრის სებასტრეტკოანშია განლაგებული, მაგრამ იგი არ მიეკუთვნება VIII საუკუნეს. რიგორც გ. ნებინაშვილი აღნიშნავს, სამხრეთით მდებარე ბრტყელკერიანი კრიპტა სებასტრეტკოანში არსებულ დანარჩენ სამ კამარიგან მიეკუთვნება, ხოლო დანარჩენი – ეკლესიის მშენებლობის დროზე (545-586 წწ.) გვიანდელი ვერ იქნება. [23]

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

ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან ნაგებობის ფასადს ებჯინება თაღებით გახსნილი პორტიკისებრი მიკვლილობა, რომელიც ჯვრის დიდი ტაძრის სამხრეთ კარიბჭეზეა მიბჯენილი. სამშენებლო მასალად გამოყენებულია სხვადასხვა ზომის უხეშად დამუშავებული ქვა. მთლიანობაში, ჩანს, რომ ამ არქიტექტურული მიკვლილობის შესაქმნელად ხუროთმოძღვარს არ უმუშავია. ნაგებობა თითქოს ნანქარევად აააუკეს მეორადი გამოყენების მასალით. უსისტემოდ დახვავებულ არქიტექტურულ ფორმებს შორის განსაკუთრებით თვალშისაცემია თაღის საერდენად გამოყენებული, სწორკუთხა ბაზაზე დაერდნობილი წრიული მოხაზულობის დაბალი სვეტი (სურ.7). წყობაში ალაგ-ალაგ გამოთრეულა კარგად დამუშავებული კვადრები, თლილი ქვის თაღების ფრაგმენტები და აგურის მცირეოდენი ნანარჩენები.

არანაკლებ უსახურია უშუალოდ კრიპტის თავზე არსებული შენობა, რომელიც ნაწილობრივ ფარავს დიდი ტაძრის სამხრეთ ფასადს. ეს ვიწრო, კამარიანი სათავსი, რომელიც ნახევრადგამოქვაბული კრიპტის თავზე დგას, აღმოსავლეთით სწორკუთხად სრულდება (ნახ.1,2). სამშენებლო მასალად გამოყენებულია სქელ ხსნარზე დაწყობილი სხვადასხვა ზომის ქვა, მცირე რაოდენობით და უსისტემოდ – აგური. რეაბილიტაციამდე აღმოსავლეთ ფასადზე მკვეთრად გამოირჩეოდა დიდი ზომის თლილი კვადრები (სურ. 8). შენობის შიგნით, სულ ქვედა ნაწილში იმავე მასალით ნაწყობი ერთი რიგი გაუყვება ჩრდილოეთ კედელს. ინტერიერში გრძივი კედლები პილასტრებით და თაღებითაა დანაწევრებული. ჩრდილოეთი კედელი მთლიანად შევსებულია პილასტრებზე გადაკვანილი სამი თაღით, ხოლო სამხრეთით – ერთადერთი ვიწრო თაღია ნაგებობის უკიდურეს აღმოსავლეთ მონაკვეთში.

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

წმიდა"), რომლის მხოლოდ ერთეული შემთხვევა გვხვდება და ისიც ადრეულ ეპიქაში (იხ. კ. მანაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქალაქვარები, თბ., 2008, გვ. 13; მ. ბელია, თეორი ეფაბნის მოხატულობა და ადრეული ქართული მხატვრობის ზოგი საკითხი. საქართველოს სიძველენი, №15, 2012, გვ. 68, სქ. 77).

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

რომელსაც კრამიტით დაბურული ორფერდა სახურავი ეურდნობოდა. რეაბილიტაციის შემდეგ შენობის თარის მოყვანილობის გადანაკეცებიანი კარნიზი გაუქეთდა. ძლიერი დაზიანების გამო არ ნანდა ნაგებობის აღმოსავლეთი კედლის ლითების კვალი. რეაბილიტაციის შემდეგ აქ სწორკუთხა სარკმელი გაჩნდა (სურ. 9). შენობას არც დასავლეთით აქვს სარკმელი. კედელზე არსებული წყობიდან ამოღებული სწორკუთხა მოყვანილობის კვადრი სამზერს წარმოადგენს.

ნაგებობის ქვევით არსებული კრიპტისთვისაც ანალოგიური მასალაა გამოყენებული. იგი ერთიან, კამარიანი სივრცეს წარმოადგენს. აღმოსავლეთით, იაფეკიდან მაღლა გაკრილია კონქისებრი გადახურვით დასრულებული სწორკუთხა მოხაზულობის დრმა ნიშა. კრიპტა აღმოსავლეთით და ჩრდილოეთით მთლიანად მიწაშია შეკრული, დასავლეთით ქარაფის პირასაა, ხოლო სამხრეთიდან მისი აღქმა ზედ დადგმულ ნაგებობასთან ერთიანდაა შესაძლებელი (სურ. 10).

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

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

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართველმა საზოგადოებრიობამ ნელ-ნელა დაიწყო მოქმედება ჯვრის მონასტრის გადასარჩენად. 1891 წელს გაზეთი იმერეთი გვამცნობს „ჩვენ შეეტყვეთ, რომ ნაშთი მეხეთე საუკუნისა, ფერად წოდებული ჯვარის ეკლესია, რომელიც მცხეთის გასწვრივ, მტკვრისა და არაგვის მარცხენა ნაპირას მაღლობზედაა აგებული, სახელოვანი მთავრობას ხაუბარებია ყოფლად სამღვდელოს ეპისკოპოსის ალექსანდრესათვის, რომელიც აპირებს თურმე ამ მონასტრის განახლებას და რიგიანად მოწყობას.“ [24] 1894 წლის იმერეთის მოხსენებით „რვა ოვნისს, ოთხშაბათს ჯვარის მონასტრის დღეობა არის, რომელიც მდებარეა მცხეთის პირდაპირ, არაგვის გაღმა, ბოლოთითას მთაზედ, ამ დღეს მრავალი მლოცველი დადის მონასტერში წორეზედ, მცხეთიდან, წიწამურიდან, ავჭალიდან და ქალაქიდან“.[25]

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

თუ შევაჯამებთ ზემოაღნიშნულ მოსაზრებებს, შეიძლება შემდეგი დასკვნების

24 იმერეთი, 1891, №127, გვ. 1.

25 იმერეთი, 1894, №119, გვ. 2.

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

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

Tsitsino Chachkhunashvili

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

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

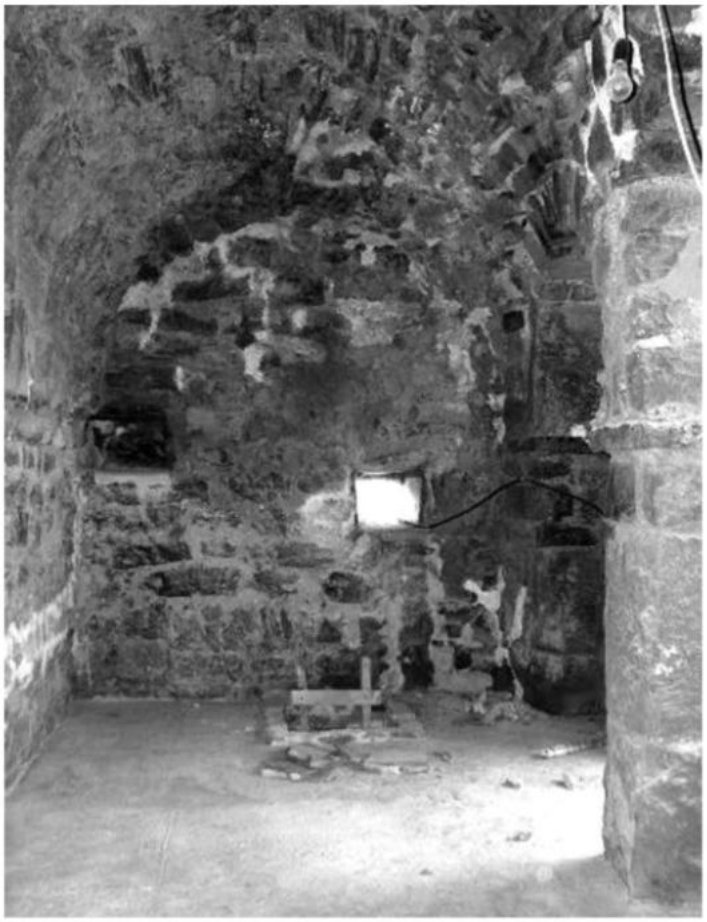
სურ. 1. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი და მცირე ტაძრები, ხედი ჩრდილოეთიდან, 2006 წლის ფოტო

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

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

სურ. 5. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის სამხრეთით მდებარე გვიანდელი სათავსი რეაბილიტაციამდე, ინტერიერი, 2003 წლის ფოტო

სურ. 4. ზედაზნის მთა, ხედი მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის ჩრდილოეთი ეგვტერიდან



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

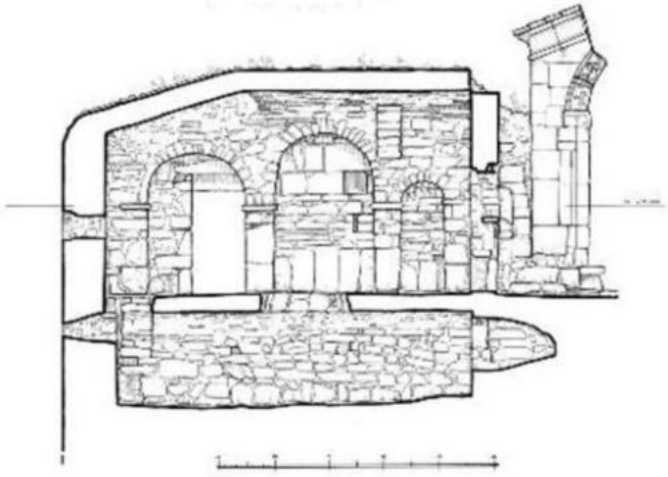
სურ. 7. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის სამხრეთით მდებარე ნაგებობაზე მიდგმული პორტიკისებრი ნაგებობა, ფრაგმენტი

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

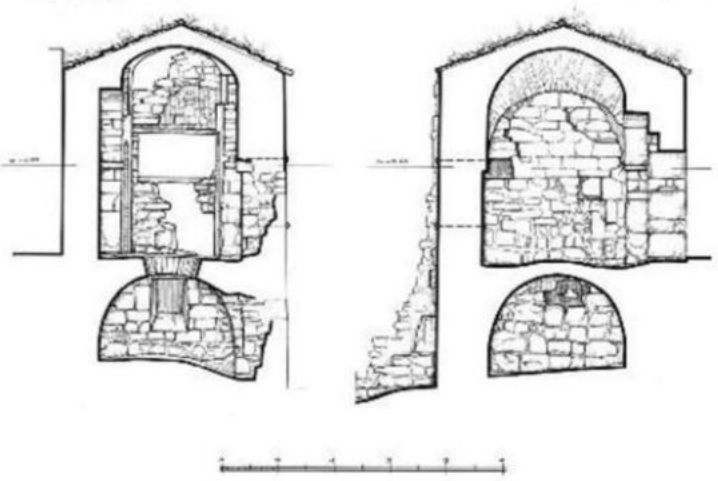
სურ. 9. მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დიდი ტაძრის კარიბჭე და სამხრეთით მდებარე გვიანდელი სათავსი, რეაბილიტაციის შემდეგ, ხედი აღმოსავლეთიდან, 2013 წლის ფოტო

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

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



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



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

ეკატერინე კვაჭატაძე
გ. წებინა'შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძველთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

"უფლის დიდების" კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში*

უფლის დიდების კომპოზიცია (Maiestas Domini) – საყდარზე დაბრძანებული მაცხოვრის ანგელოზთა მიერ განდიდების სცენა – შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნება'ში ძალ'ხე გავრცელებულია. ეს თემა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნება'შიც მეტად პოპულარულია და, შეიძლება ითქვას, ქართველ ოსტატთა ერთ-ერთ უსაყვარლეს სიუჟეტს წ'არმოადგენს. მას საკმაოდ ხანგრძლივად, ადრეულიდან ვიდრე გვიანი შუა საუკუნეების ჩათვლით გაეცლება თვალი. ამდენად, ჩვენ'ში უფლის დიდების კომპოზიციის იკონოგრაფიული რედაქციების მრავალფეროვნებაც საკმაოდ კანონ'ზომიერად ჩნდება.

თემის ტრიუმფალურ-თეოფანიური ხასიათიდან გამომდინარე სცენის განთავსების ადგილები, ძირითადად, ეკლესიის ის საკრალური ნაწ'ილებია, რომელნიც მნახველის ყურადღებას მა'შინათვე იპყრობს: საკურთხevლის კონქი, გუმბათი, არქიტრავი, ტიმპანი და სხვა.

ვინაიდან ქრისტიანობის ტრიუმფის თემა განსაკუთრებით პოპულარული ადრე შუა საუკუნეების ხანა'შია (სირია, მცირე ა'ზია, ეგვიპტე), რიგორც მაცხოვრის, ისე ღმრთის'მშობლის დიდების კომპოზიციებს, სწ'ორედ, ამ დროის ფეფელა'ზე უფრო ხ'შირად ვხვდებით. ეს სცენა შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობა'ში საუკუნეების მანძილ'ზე (VII ს-ის პირველი ნახევრიდან X ს-ის ბოლომდე) საკურთხevლის კონქის თითქმის შეუცვლელ კომპოზიციას წ'არმოადგენდა. ბუნებრივია, „უფლის დიდების" კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობა'ში (წ'რომის ტაძრის მოზაიკა - VII ს., თელოვანი - VIII ს., დავით გარეჯ'ში: ხაბურეები და დიდიორქა - IXს., ნუ'ხუ'ნი, ჩვაბიანი - X ს., ოთხთა ეკლესია - Xს., კუმ'ურდო - XI ს., ო'მხანი - XI ს, ბოჯორმა - XII ს. და სხვ.)[1], ისევე რიგორც ხა'ზოგადად მთელი აღმოსავლეთი საქრისტიანოს ადრეულ ხელოვნება'ში (სირია – პალესტინა, საბერძნეთი, ეგვიპტე, კაბადოკია - აქაც ოკი, რიგორც წ'ესი, საკურთხevელ'შია გამოხატული) რამდენიმე რედაქციით გვხვდება.[2] ამ კომპოზიციას ვხედავთ ადრექრისტიანული ხანის ხახარების ყდის, საკურთხevლის ტრაპეზის ქვის, ბარძიმისა და სხვა საკულტო ნივთების გამამშვენებლადაც (ნიკოდალეს ტრაპეზის ქვა, VIII ს.; ვოდესკალკის ხახარება, VIII ს. და სხვ.).

აღსაყდრებული უფლის ანგელოზთაგან განდიდების კომპოზიცია ამ სცენის ფეფელა'ზე უფრო ლაკონიური რედაქციაა. ხოლო შედარებით გავრცობილი

---

* სტატია მომ'ზადდა 'ბითა რეფორმაციის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის ("შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება") ფარგლებ'ში.

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

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

ვარიანტი გულისხმობს მახარებელთა, უფრო ხშირად კი, მათი სიმბოლოების – ტეტრამორფის: ანგელოზის, ლომის, ხარის, არწივის სახით და ქერუბიმ–სერაბიმთა (ცეცხლოვანი ბორბლებით) ფიგურების სართვასაც. უფალი ამ სცენებში თავიდან ვემანუელის ტიპით უწვრილი და წრეში (ან უბრალოდ დრუბლებში) სახმული ისტორიული ტიპით წყვრილსანი ცის კამარაზე გამოსახებიდა, ხოლო მოგვიანებით – ოქალური „დიდებით“ (მანდორლით) მოცული. მანდორლის – წმინდა ნათების მაცხოვრის დიდების სცენაში გამოსახვა, აგრეთვე, წინასწარმეტყველთა ადწერას შეესაბამებოდა: „ეთაარცა ხილვა მშვლდისაჲ, ოდეს იყოს დრუბელსა შორის დღესა შინა წვიმისასა, ესრეთ ხილვაჲ ნათლისაჲ მრგულივ“ (ეზეკ. 28). მაცხოვრის ფიგურის ოთხივე კუთხეში თავსდება მახარებელთა სიმბოლოები, რომლებიც უფრო ხშირად, ფრთებით და ხელში სახარებით გამოსახებიან, რითაც ისინი კოსმოსის ოთხ მხარეს განასახიერებენ. ოთხი რიცხვი, როგორც ოთხი სახარების ხრელეფოდლების, კოსმოსის წესრიგის, სასრულის, მუდმივობის, ზეციერი იერუსალიმის სიმბოლო ხშირად ფიგურირებს Maiestas Domini-ს სცენებში[4]. მაცხოვრის მადიდებელი ანგელოზები კი სამწმიდას (Trisagion) გალობენ (რაც, ზოგჯერ გამოსახულებათა თანმხლებ წარწერებშიც ასახება ხოლმე): „წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს, უფალი საბაოთ! სავსე არს ყოველი ქმნილება დიდებითა მისითა“ (ესაია 6, 3).

თავისთავად ცხადია, უფლის დიდების საღვთისმეტყველო არსი ეთაარცა თეოფანიისა (ღვთისნება, უფლის გამოცხადება) უპირველესად ესაია (2,19; 6,1-4) და ეზეკიელ (1,4-28; 43,4) წინასწარმეტყველთა ბიბლიურ ტექსტებსა და იოანეს გამოცხადების (4, 2-9;) (აგრეთვე, მათე, 25,31) აპოკალიფტურ ხილვებს ეფუძნება, სადაც უფლის ზეკამერ, მარადიულ დიდებასთან ერთად უკანასკნელი სამსჯავროსთვის უფლის მეორედ მოსვლინების წინასწარეწყებაცაა გამოხატული. „ხოლო რაჟამს მოვიდეს ძე კაცისაჲ დიდებითა თჳსითა, და ყოველნი ანგელოზნი მისნი მის თანა, მაშინ დაჯდეს საყდართა დიდებისა თჳსისათა“ (მათე 25,31); „ეახლენ უფალი მჯდომარე საყდარსა ზედა მაღალსა და აღმატებულსა. და სავსე იყო სახლი დიდებითა მისითა. და სერაფიმნი დგეს გარემოჲს მისსა. ექუსნი ფრთენი ერთსა, და ექუსნი ფრთენი ერთსა და ორითა უკუე დაიბურვიდეს პირსა, ხოლო ორითა დაიბურვიდეს ფერჴთა და ორითა ფრინვიდეს“ (ესაია 6,1-2). „ეახლენ, და აჰა კარი განეღებული ცათა შინა“, „და აჰა დგა საყდარი ცათა შინა და საყდარსა ზედა მჯდომარე“ „და შორის საყდრისა და გარემო საყდრისა ოთხნი ცხოველნი, სავსენი თუალითა წინაჲთ და უკანაჲთ“ „და პირველი იგი ცხოველი მსგავსი იყო ლომისაჲ, და მეორე ცხოველი მსგავსი იყო კურთხისაჲ, და მესამესა ცხოველსა აქუნდა პირი კაცისაჲ, და მეოთხე მსგავსი არწივსა მფრინველსა. და ოთხთა მათ ცხოველთა თითოეულსა აქუნდეს ექუსნი ფრთენი გარემო, და შინაგან სავსე არიან თუალითა. და განისუენებაჲ არა აქუს დღე და ღამე, არამედ იტჳვნ: წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი ღმერთი, ყოველთა მპყრობელი, რომელი იყო და რომელი არს და რომელი მომავალ არს“ „და თაყვანის-ცემენ მას, რომელი-იგი ცხოველ არს უკუნითი უკუნისამდე, და დასხმენ გჳრგჳნთა მათთა წინაშე საყდრისა მის და იტჳვნ: ღირს ხარ შენ, უფალი ღმერთი ჩუენი წმიდაო, მიღებად დიდებისა და პატივისა და ძალისა, რამეთუ

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

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

შენ დაშბადენ ყოველნიელ, და ნებითა შენითა იყვნეს და დაიბადნეს" (გამოცხ. 4,1-11).

ამგვარად, წმიდა წერილში აღწერილი ეფესოს, რიგორც სამყაროს დასაბამისა და სამყაროს შემქმნელის (მარადმყოფის, მარადმსუფევის) სამარადჟამო განდიდების, ერთი და უკანასკნელი სამსჯავროისთვის მეორედმოსვლისეული აღსაყდრებული ქრისტეს, მეორე მხრივ, სახეთა მკაფიო გამოჯვნა ითქმის შეუძლებელია. ამ ეკლამი დროისა და სივრცეში შერწყმული ეს მოვლენები, ერთგვარად, ეკლესიოგრაფიული თვალსაზრისითაც (მსგავსი ეკლესიოგრაფიული მიტევით) ერთიანდება. სწორედ თავისი იდეური არსის გამოა, რომ Maiestas Domini მიგვიანებით (XI ს-დან) „დღე განკითხვისას" ვრცელი ფრესკული კომპოზიციების, ისევე, რიგორც დასავლეთ ევროპის ეკლესიათა პორტალების (უმეტესად დასავლეთი, ესქატოლოგიური თემის ამსახველი ფასადის) სკულპტურის, განუყოფელი ნაწილი ხდება.

თავის მხრივ, ეს ეკლესიოგრაფიული მიტევა ხილმე გამოყენებული (ფაქტობრივად, „ეფესოს დიდების" ხრელი კომპოზიცია მცირე ნაკვანსური განსხვავებებით), ასევე თეოფანიური ხასიათის სცენის – „ქრისტეს ამაღლების" კომპოზიციის ზედა რეგისტრისთვისაც. „"მაცხოვრის დიდება" რომ „ამაღლების" მისტიკურ, „დროისაკუწინარეს" ხატად შეიძლება იყოს გაგებული, წმ. ითანე ოქროპირის ამაღლების დღესასწაულის საეთხოვში მოხმობილი ფსალმუნის წინასიტყვიერი ტექსტიდანაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ: „აღიხუენით ბჭენი თქუენნი, მთავარნი, და აღეხუენით ბჭენი საუკუნენი და შეეიდეს მეუფე დიდებისა"" (ფს.23,7)[5] „ჴსენებაჲ აღდგომისაჲ მიანიჭებს კაცთა ძლევა(104r)სა საკუდილისასა, ხილი დღესასწაული ესე აღმაღლებისაჲ ზეცად შესცვალებს ხლვასა ამას ქუეყანისასა და ჰყოფს ცასა საგალ კაცთა"[6]

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, „ეფესოს დიდების" კომპოზიცია შეა საუკუნეების ლაკონიური, პირობითი, მეტაფორული სამყაროული ენის მიუმჭლეობის კვალად ერთიან ტრანსცენდენტურ მოვლენად გაწყვეტილ-გამთლიანებული, ღვთის გამოცხადების სახეითად გამომხატველ არქეტიპულ, პარადიგმულ ხატად იქცა.

ბევრი შეა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში ეს კომპოზიცია სპორადულად გვხვდება. საინტერესოა, რომ 1400 წლის შემდგომ რუსული (შემდგომში ჯორეული) ხატების „ძველი დღეთაას"„მეუფე მეუფეთაას" ან „მამიბის" გამოსახულებები „ეფესოს დიდების" კომპოზიციის მოგვიანო, ტრანსფორმირებული ვარიაციას წარმოადგენს. აქაც, გამოსახულებათა საღვთისმეტყველო კონცეფცია ეფესოს მარადმყოფობისა და მისი სრული, ღვთაებრივი გამოცხადება-გამოჩენების (ტრინიტარული ასპექტის გამოვლინებით: სამება-ქრისტიანობის მთავარი დოგმატია) სახისმეტყველებაა.

საქართველოში ტრიუმფის იდეით განმსჭვალული აღრექრისტიანული ხანის (V-VII სს.) ქართული სკულპტურაში ეფესოს დიდების ამსახველ კომპოზიციებს ვხვდებით რიგორც ეკლესიის საფასადო დეკორში (უმეტესად შესახვლელების

---

5 ნ.ჩიხლაძე, მარტვილის მონასტრის მხატვრობის სახისმეტყველებისათვის. ნარკვევები. V, თბ. 1999, გვ. 101-115

6 კლარჯული მრავალთავი (ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები XII). ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო თამილა მკალიბლიშვილმა, თბ., 1991 წ. „ხაკითხვაჲ წმინდისა ათანასი აღექსანდრიელისაჲ, მთავარებისკიპოსისაჲ, ამაღლებისათჳს ეფესოს ნჳენისა ესუ ქრისტესა", გვ. 307.

7 ნ. ჩიხლაძე, „მამიბისა" და „ახალი ადამის ხამების" ეკლესიოგრაფიული გამოსახულება ქართულ კედლის მხატვრობაში და ხატწერაში. ნარკვევები VII (ეკად. შ. ამირანაშვილის სახ. საქართ. ხელ. სახელმწ. მუზეუმი) თბ., 2001, გვ. 75-84.

თავ'ხე), ასევე კანკელებსა და ხეტელებ'ხე.[8] ამ თემის თავისებ'ერ ეკლესიოგრაფიულ, დაკვმ'ულ ვარიანტს წარმოადგენს **ხანდისის ხეტელა** (VII ს.) (სურ. 1), სადაც მაკურთხეველი მარჯვენითა და მარცხენა ხელ'ში სახარებით გამოსახული, აღსაყდრებული მაცხოვარი ყვერდით წახნაგ'ზე წარმოდგენილი, მისკენ მფრენი ერთი ანგელოზის მიერ ადიდება. ანგელოზს ხელ'ში საკვეთხლური უკავია და, თითქოს, კმეკით ადიდებს უფალს. აღსანიშნავია, მაცხოვრის თავის გასწვრივ ორსავ მხარეს მნათობთა – მზისა და მთვარის მსხვილად გამოკვეთილი გამოსახულებები, რომლებიც, ამ სცენაში, ქრისტეს კოსმოს'ზე მეუფების ხიმბოლოდ უნდა იყოს გააზრებული. მზისა და მთავრის ხემანტიკა ქრისტიანულ ხელოვნებაში, ძირითადად, ქრისტეს გამოსახულებებს უკავშირდება (ჯვარცმის, ჯვრის, ზოგადად, ქრისტეს თანმხლებია)[9] თავისთავად ყურადსაღებია სტელის ეკლესიოგრაფიული პროგრამის კონტექსტიც: მაცხოვრის ფიგურის ქვეშ, საყდარ'ზე დაბრძანებული ჩვიდმეტი ღმრთისმშობლის გამოსახულება - აგრეთვე ღმრთისმშობლის განდიდების რეპრეზენტაციული სცენად უნდა გიგულისხმოთ.

ქართულ სკულპტურაში „უფლის დიდების" დღეისათვის ჩვენთვის ცნობილი, ყველაზე გავრცობილი რედაქციის ერთადერთი მაგალითია **წებელდის კანკელის** (VIII-IX სს.) (სურ. 2) ერთ-ერთი ფილაა, რომელიც, სამწუხაროდ, ამჟამად დაკარგულია და მასზე მსჯელობა მხოლოდ ფოტოს მიხედვით შეგვიძლია.[10] კანკელის დაზიანებული ფილის ზედა რეგისტრის ცენტრში წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო საყდარ'ზე დაბრძანებული მაცხოვარი (ფოტო'ზე მისი მხოლოდ მცირე ფრაგმენტი ჩანს), რომლის ქვემოთ წინასწარმეტყველთა ხიდვის ერთგვარ ილუსტრაციის ეხედავთ: ხარისა და არწივის თავები, კომპოზიციის მასშტაბურად ყველაზე მოზრდილი, ექვსფრთიანი სერაფიმისა თუ ცრემლისებრი თვალებით დაფარული „მრავალთვალნი ქერუბიმის"[11] ფიგურა (მასზე სეფეს აღსაყდრებული უფალი, ფს.17, 10-11) და, ბოლოს, მარჯვენა კუთხეში, წინასწარმეტყველის ფეხზემდგომი გამოსახულება (სავარაუდოდ, ეზეკიელის ან ესაიას), რომელსაც მარცხენა ხელით წიგნი აქვს მკერდთან მიბჯენილი, ხოლო მარჯვენა ხელი უფლისკენ აღეპყრია. როგორც ჩანს, სწორედ ეს კომპოზიცია განსაზღვრავდა წებელდის კანკელის მთლიან, თეოფანიური ხასიათის ეკლესიოგრაფიულ პროგრამას[12].

უფლის განდიდების ძალზე საინტერესო და იშვიათ ეკლესიოგრაფიულ ფორმას წარმოადგენს **„შავი სოფლის" ნასოფლარის** ეკლესიის (VIII-IX სს.) (სურ. 3) სარკმლის თაღსართის რელიეფური გამოსახულება, რომელიც უფლის დიდების ან ამაღლების კომპოზიციური სქემით არის გადაწყვეტილი.[13] კომპოზიციის ცენ-

---

8 ნ. ადადაშვილი, უფლის და ღვთისმშობლის დიდების თემის ინტერპრეტაცია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში. საქართველოს ეკლესიის, ქართული სახელმწიფოს მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხების (სეტეოცხოვლისადმი მიძღვნილი პირველი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები 11-13 ოქტომბერი, 1995), თბ., 1998 წ., გვ. 18-23; ე. მარიბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვრები, თბ. 2008.

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

10 ეს,ა. ფეარიეის მიერ გადაღებული ფოტო ლ. ხრუშკოვას წიგნშია გამოქვეყნებული. წებელდის დაზიანებული კანკელის ზოგიერთი ფრაგმენტი ხიხების მეზეგეში, ხოლო ნაწილი ერთვნული მეზეგეის, შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მეზეგეში'ია დაცული.

11 ესაია 1,22; 6,3; ეზეკ.1, 14-23.

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

13 ე. თუმანიშვილი, სარკმლის თაღსართი „შავი სოფლის" ნასოფლარიდან. ძეგლის მეცნიერი,

ტრს ამახვილების სვეტებზე დაერდნობილი, ნიკარისებრი გადახურვის შქონე ნაგებობა, რომლისკენ მფრენი ორი ანგელოზი ხიმეტრიულადაა გამოსახული. აქ, გრძელი კაბებით მოსილი ანგელოზები (ეფოეიდ, პირობითად ნაწყვეტები ქერუბინ-სერაფიმნი) უწყვეტლი იკონოგრაფიული ტიპით: ექვსი ფრთით, ორი ხელითა და ორი ფეხით წარმოდგენილნი. სცენის ცენტრში აღმართული თაღიანი კონსტრუქცია კი „შეიძლება ეფარაფეთ, რომ პირობითად ხიდლომნის ტაძარს აღნიშნავს – ე.ი. ტაძარს, რომელიც ეფესოს სამეფოდ იყო".[14]

ბორჯომის ტიმპანის (IX ს.) (სურ. 4) კომპოზიციაში[15] ეფესოს დიდების თემის ინტერპრეტაციის თავისებურების ქმნის ანგელოზთაგან განდიდებული ქრისტეს ქტიტორებთან (სავრო პირები, რომელთა ვინაობაც ცნობილი არ არის) ერთად წარმოდგენა. ეპოქის სტილის შესაბამისი დეკორატიული და ექსპრესიული სახეთის კომპოზიციაში საყდარზე დაბრძანებული ქრისტეს დისპროპორციულად მოზრდილი ფიგურა რელიეფური გამოსახულებით მჭიდროდ შეკვეთილი ტიმპანის ცენტრალურ არეს, თითქოს, სრულად ავსებს. მისადმი ადორაციის ეტაპით გადმოცემული, ბევრად მომცრო ზომის, მფრენი ანგელოზები ქრისტეს თავის გასწვრივ, აქეთ-იქით ხიმეტრიულად თავსდებიან. მაცხოვრის გვერდით მხარეებზე ორი ქტიტორის რიგორც ზომით, ისე ადგილმდებარეობით ხაზგასმული მნიშვნელოვანებით წარმოდგენილი ფიგურა, ანგელოზების მსგავსად, მაცხოვრისადმი თაყვანისცემის ნიშნად გაწვდილი ხელებით წარმოსნდება.

სვეტიცხოველის დასავლეთი ფასადის ფრონტონში ნაწერილი „ეფესოს დიდების" კომპოზიცია (XI ს.) (სურ. 5) ეკლესიისტიული მიტიეებითაა „გამდიდრებული" საყდარზე დიდებით დაბრძანებული მაკურთხეველი მარჯვენით, ხოლო მარცხენა ხელში სახარებით გამოსახული მაცხოვრის ორსავ მხარეს, საყდარზე თითქმის მიბჯენილი, ფრენის პოზაში ნაჩვენები ანგელოზები ხელით სხვადასხვა ატრიბუტებს იკავებენ: მარცხენა ანგელოზს სურა უჭირავს (ღვინით – ქრისტეს სისხლით ზიარების აღმნიშვნელი), ხოლო მარჯვენას – სეფისკვერი (პურით – ქრისტეს ხორცით ზიარების სიმბოლო). „აქ მინიშნება ეკლესიასზე ნართულია ეფესოს დიდების განსხვავებულ სცენაში და ქრისტეს მეორედ მოსვლას უკავშირდება. ამგვარად, ეკლესია, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს ქრისტეს მსხვერპლშეწირვას და, ამდენად, კაცობრიობის ხსნის ზიგადი ამსახველია, აქ გაიზრებულია მეორედ მოსვლისა და განკითხვის დღის კონტექსტში და, ამდენად, ესქატოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს".[16] ამას გარდა, ვფიქრობთ, ეფესოს დიდების სცენის ეკლესიისტიულ ხიდეემლოსთან დაკავშირება სამარადჟამოდ განდიდებული ეფესოსგან მარადიული ცხოვნების (ზიარების გზით) მოხიჭების სემანტიკას აღრმავებს.

საგარაუდოდ, „ეფესოს დიდების" კომპოზიციის შედარებით გავრცობილ ვარიანტს უნდა ასახავდეს **სვეტიცხოველის კანკელის** ნაგოფი ოსტატობით შესრულებული რელიეფური გამოსახულებაც (X-XI სს.), რომლის მარტოოდენ ფრაგმენტია ჩვენამდე მოღწეული[17] (სურ. 6). ფილაზე ორნამენტირებული ნარნოთი მოვლებული კომპოზიციის ძირითად მარჯვენა ნაწილია შემორჩენილი, ხოლო, საგარაუ-

60, 1982, გვ. 21-27.

14 ე. თუმანიშვილი, ხარკმლის თავსარეთი დასახ. ნაშ., 1982, გვ. 22.

15 ეს რელიეფური ფილა დღეისათვის დაკარგულია.

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

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

დიდ, კომპოზიციის ცენტრში საყდარზე დაბრძანებული უფლის გამოსახულების მხოლოდ მცირე კვალიდა იკითხება. ფილის ზედა რეგისტრში რელიეფურად ყველზე მედალიონში მოთავსებული ფრთებგაშლილი, ფრონტალურად გამოსახული ანგელოზის ფიგურაა წარმოდგენილი. იგი, ერთგვარად, ქრისტეს იკონოგრაფიულ ტიპს – „ქრისტე დიდისა ზრახვის ანგელოზს“ მიემსგავსება, რაც მისი ღვთიერების ბიბლიური მინიშნებაა (ეს.9.6[18]). ანგელოზის ქვეშ ექვსფრთიანი ქერუბიმის ან სერაფიმის მოზრდილი ფიგურაა პლასტიკურად გამოკვეთილი. ვფიქრობთ, ანგელოზისა და ქერუბიმის იდენტური გამოსახულებები კომპოზიციის სიმეტრიულად, მის მარცხენა მხარესაც იქნებოდა.

სრულიად განსხვავებულ კომპოზიციას გვთავაზობს **მარტვილის** ტაძრის დასავლეთი ფასადის ფრონტონში წარმოდგენილი ფეხზე მდგომი ქრისტეს გამოსახულება (X ს.) (ძაბეტრიფორებულად ნაცვენები მაკურთხეველი მარჯვენით და მარცხენა ხელში სახარებით), რომელიც, მართალია, უფლის დიდების კომპოზიციად ვერ ნაითვლება, თუმც მისი თანმხლები, მსხვილი გრაფემებით გამოკვეთილი წარწერა: „მე ვარ ცად ხელი ნემი, ფფუცი მარჯვენისა ნემსა და ვოქვა: ცხოველ ვარ მე უკუნისამდე“[19] ქრისტეს დიდების იდეის გამომხატველია.[20]

მარტვილის რელიეფის მსგავსად, თეოფანიური ხასიათისაა **ნიკორწმინდის** დასავლეთი ფასადის ფრონტონის (სურ. 7), გირჩებით (ხიცოცხლის წყარის, ცხოვნების სიმბოლო[21]) გამშვენებული, აღსაყდრებული მაცხოვრის კომპოზიციაც (XI ს.), რომელიც ერთგვარად მისი დვთაებრივი, დაუსრულებელი დიდების შთამბეჭდავ ხატს ქმნის. ეკერადსადებია ისიც, ტაძრის მდიდარი სკულპტურული დეკორის თეოლოგიური - იკონოლოგიური პროგრამა ხომ უფლის დიდებას ეძღვნება[22] (მარტვილისა და ნიკორწმინდის ამ სკულპტურებში, რამდენადმე ქრისტეანიზაციის იკონოგრაფიული ტიპიც შეიძლება ამოეკითხოთ).

გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფურ სკულპტურაში კვლავ აღმოცენდება დიდი ხნით მიფეწყებული „უფლის დიდების“ კომპოზიცია. XVII-XVIII სს. სამი ძეგლის: **ანანურის** (სამს.ფასადი) (სურ. 8), **საგარეჯოს პეტრე-პავლეს** (სამს.ფასადი) (სურ. 9) **და ყინცვისის „გიგოს საყდრის“** (დას.ფასადი) (სურ. 10) ტიმპანები „უფლის დიდების“ ორიგინალურ და, ერთგვარად, არქაული ელემენტების შემცველ იკონოგრაფიული რედაქციის მქონე, თითქის იდენტურ სცენებს გადმოგვცემს[23]. ანანურისა და საგარეჯოს ეკლესიათა მუზარადისებრ შეესრული, ხამოთხის წიალად გაპრეული, მცენარეული ორნამენტით (ეკერძისა და გირჩების მიტევებით) დაფარული ტიმპანის ფორმას მორგებული „უფლის დიდების“ კომპოზიციაში უფალი და მისი მადიდებელი ანგელოზები (ნახევარფიგურებით გად-

18 – რამეთუ ერმა ითმა ნეფესა ძე, და მოგუეცა ნეფ, რომლისა მოავრობაჲ იქმნა მეჴარსა ზედა მისსა და ერქჳან სახელი მისი – დიდისა განიზრახვისა ანგელოზი, საკვირველი თანგანიზრახი, ღმერთი ძლიერი, ჴელმწიფე, მთავარი მშვიდობისა, მამა მერმეთა საუკუნისა“

19 დაბადარული წარწერები. II ტ. (ქართული წარწერების კორპუსი, დასავ. საქართველოს წარწერები. ნარკვევები 1 (9-13 სს.). შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ვ.სილოგავამ) თბ. 1980, გვ. 35-36.

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

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

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

23 ბ. კვაჭატაძე, „ვიანი შუა საუკუნეების ხაფასადო სკულპტურა (ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ყინცვისის „გიგოს საყდრის“ რელიეფები)“, დისერტაცია, თბ. 2005.

მიცემული) ერთი ლერწიდან ამოზრდილი მცენარეული ელიერტის სამ წრიულ მარეკეთებრ ფოთოლებში (ანუ მედალიონებში) არიან განთავსებულნი. ანგელოზთაგან უფლის დიდების ეს კომპოზიციები რიგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით, ერთგვარად, განვლილებული ჯვრის ალეგორიასაც ქმნის, ჯვრისა, რომელიც თავად არის ქრისტეს სიმბოლო. „აგიოს ხელფრის“ ტიმპანის ანალოგიურ კომპოზიციაში ეს იდეა კიდევ უფრო მეტადაა გამახვილებული. აქ უფალი თავად გვევლინება განვლილებული სახით წარმოდგენილი, მისი ნახევარფიგურა უშუალოდ ფოთლოვანი გაშლილი ელიერტიდან ამოიზრდება. ამ შემთხვევაში მედალიონებში მხოლოდ ანგელოზები[24] ისახებიან. კომპოზიციათა თავისებურ არქაულ იკონოგრაფიულ რემინისცენციაზე მეტყველებს ფიგურების მედალიონებში წარმოდგენა. მედალიონში – თუ წრეში, ქრისტეს (აგრეთვე მთავარანგელოზების), გამოსახვა მაცხოვრის უძველეს იკონოგრაფიულ ტიპს განეკუთვნება, რისი წარმოშობლობაც ხიმპერატორი იკონოგრაფიას (ე. წ. imago clipeata) უკავშირდება: მედალიონი იმპერატორის გამოსახულებით, რომელსაც ორი ფრთოსანი ვიქტორია მიაფრენს.[25] მაცხოვრის იკონოგრაფიაში განკაცებული უფლის თეოფანიის, მისი დვთაებრივობის გამოვლენის ერთ-ერთ სახეობან ელემენტად მისი ნახევარფიგურად გამოსახვაცაა მიჩნეული.[26] ეს ასრი, მით უფრო მისი წრეში მოთავსებით ძლიერდება, რადგან წრე, ვითარცა მარადიულობისა და დაუსაბამობის სიმბოლო, უფლის ზეკამერ სუფევას, მეუფებას მიანიშნებს. აღსანიშნავია, რომ ბიზანტიაში მედალიონში მოქცეული უფლის გამოსახულებები ხატმებრძოლეობის შემდგომ ხანამდე შემორჩა; აქ, ამ დროისათვის წრიული ხატები ლიგოსის განხორციელების იდეის მატარებელნი იყვნენ.[27]

ამ სამივე ხვენაში (საერთოდ, ამ კომპოზიციის ძველთა უმეტესობაში) ქრისტეს ხელთ დახერული წიგნი უპყრია, ალბათ, სახარება (ახალი ადიქმის დასაბამი), რიგორც ღვთის დაბეჭდული ჭეშმარიტი მცნება, სიტყვა (რომელიც თავად ქრისტეა - „პირველად იყო სიტყვა“)[28] მეორედ მოსვლის ჟამს გაცხადება („და იქადაგოს სახარებაჲ ესე სასუფეველისაჲ ყოველსა სოფელსა საწამებელად ყოველთა წარმართთა, და მაშინ მოიწიოს აღსასრული“ - მათე 24, 14). ცნობილია, აგრეთვე ისიც, რომ Maiestas Domini –ის ზოგიერთ ხვენებში ქრისტეს ოთვანეს აპოკალიფსისის ხან დახერული, ხან კი გახსნილი წიგნი უპყრია.[29] შესანიშნია მთავარანგელოზთა აბრიბეტიკაც: ანანერსა და საგარეჯოში მათ ხელთ გრაგნილები აქვთ, რაც აგრეთვე პარუსიის ერთ-ერთი სიმბოლოა.[30]

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

---

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

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

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

27 ზ. ხხარტლაძე, VIII-IX სს. ქართული მინიმენტური ფერწერის ძირითადი საკითხები 2003 წ. (დისერტაციის ხელნაწერთმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად) გვ. 49.

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

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

30 LCI, B. 2, 1994, გვ. 337-338.

ქრისტეს ცხოვრების ერთ-ერთი ეპიზოდი, არამედ განსაზღვრელ მნიშვნელობას იძენს, როგორც ქრისტეს მარადიული დიდების გამოხატულება, დაკავშირებული მის მეორედ მოსვლასა და ადამიანთა განკითხვასთან".[31] ამგვარად, ქრისტეს ამაღლება უფლის მეორედ მოვლინების იდეის (წინასწარ მაუწყებელი) მიმცველია. „ესე იესო, რომელი აღმაღლდა თქვენგან ზეცად, ეგრეთვე მოვიდეს, ვითარცა იხილეთ აღმავალი ზეცად" (საქმე I, 11); „ამაღლდა მეუფე ესი ზეციასად ძლევითა თჳსითა", „რამეთუ ბჭენი, რომელ საუკუნითგან დახშულ იყვნეს, განეხუნეს ამაღლებასა მას".[32] ამ სიტყვების დირსშესანიშნავი იდეტრაციაა, მაგ., სალოცავშენის ჭედური ლაბიტონის (XI ს.) „უფლის ამაღლების" კომპოზიციაა, სადაც მანდორლის ნათლით მოსილი უფალი ორი ანგელოზის მიერაა ზეცად ამაღლებული, ხოლო ზედა რეგისტრში წარმოდგენილ სხვა ორ ანგელოზს, უშუალოდ ცის კამარის ფონზე ხელთ კარები უჭირიათ (თანმხლები წარწერაც ამას გვაცნობს).

მხატვრობისგან განსხვავებით, რელიეფურ ქანდაკებაში „ქრისტეს ამაღლების" სცენის შემოკლებული ვერსია გვხდება, ანუ მხოლოდ ზედა, ზეციური რეგისტრი - უშუალოდ ანგელოზთაგან უფლის განდიდების სცენა. ამგვარი კომპოზიციაა ასახული **ქვემო ბოლნისის** ეკლესიის მთავარი შესასვლელის არქიტრავის რელიეფზეც (VI ს.), სადაც საყდარზე მჯდომ, წრიული ნათელში ჩაწერილ მაცხოვარს ორი ანგელოზი აღამაღლებს. ხანდისის ანალოგიური კომპოზიციის მსგავსად, ქრისტე აქაც ორივე მხარეთის თანხლებით გამოსახება. საყურადღებოა ისიც, რომ ქვემო ბოლნისში ქრისტეს ამაღლების გვერდით, მცირე შესასვლელის არქიტრავზე აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის ანგელოზთაგან განდიდების სცენასაცაა გამოკვეთილი. უფლის ამაღლების უფრო დაკვმშული რედაქციაა წარმოდგენილი **მცხეთის ჯვრის** (VI-VII სს.) მცირე შესასვლელის თავზე სწორკუთხედად წაგრძელებულ ნარნიში მოქცეულ კომპოზიციაში, სადაც ქრისტე, ნახევარფიგურის სახით მედალიონშია ჩაწერილი, მას ორი ანგელოზი აღამაღლებს. **ბრდაძორის სტელაზე** (VIს.), ისევე როგორც **მარტვილის ტაძრის** დასავლეთ ფასადზე (VII ს.) ოვალურ მანდორლაში მოქცეული, აღსაყდრებული ქრისტე ოთხი ანგელოზის მიერაა ზეცად ამაღლებული. უფლისა და ღმრთისმშობლის დიდების თემის ასახვას, ზემოთ აღნიშნული ხანდისის სტელისა და ქვემო ბოლნისის არქიტრავის გარდა, ბრდაძორის სტელაზეც ვხვდებით: ქრისტეს ამაღლებას ეწყვილება ღმრთისმშობლის ხელის ამაღლების კომპოზიცია.[33] უფლის ამაღლების ორიგინალური რედაქციაა წარმოდგენილი **ხოჟორნის** ეკლესიის სამხრეთი პასტოფორიუმის ორ კაპიტელზე (ქრისტეს ამაღლების ორი, თითქმის, იდენტური კომპოზიცია) (VI-VII სს.)[34]. სცენის თავისებურებას ქმნის ის, რომ ოვალური მანდორლით მოსილი უფლის ამამაღლებელი თითქოს არა ფრენით, არამედ ფეხზე მდგომი ორი ანგელოზი წარმოგვიდგება. კაპიტელის ფორმას ესადაგება ანგელოზთა თავს შემოვლებული, ზემოთ აბრეხილი ფრთების მოძვანილობაც. სცენის ეკონოგრაფიული ვარიაციად გვესახება

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

32 იოანე იერუსალიმი, ამაღლებისა უფლისა სვენისა. კლარჯული მრავალთავი..1991, გვ. 302.

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

34 ბ. გაგოშიძე. ხოჟორნის გუმბათიანი ეკლესიის კედლებში ნაშენებული ადრეული შუა საუკუნეების ქვასვეტები. ნარკვევები, V, თბ. 1999, გვ. 60-71.

ზედაზენის რელიეფური ფილის კომპოზიცია, სადაც „ეფესელის ამაღლების“ კომპოზიციაში (VII ს., ძალზე დაზიანებული სახით შემორჩენილი) სახელიერი და ხაერი პირები არიან მრავლად ჩართულნი. **ნიკორწმინდის** (XI ს.) ტაძრის სამხ. ფასადის ფრიზონში მოთავსებული მეორედ მოსვლის სცენა (მისი აღმნიშვნელი თანმხლები წარწერით), ფაქტობრივად, კომპოზიციური თვალსაზრისით ქრისტეს ამაღლების სახითაა გაგებული. საყდარზე დაბრძანებული ეფესელი აქ ოთხი ანგელოზის მიერ ამაღლდება. საყურადღებოა, კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, მესაყვირე ანგელოზებს შორის მაკურთხეველი მარჯვენის გამოსახვა, რაც, ვფიქრობთ, ამაღლების (სულთმოფენობის ღვთიერ მოვლენასთან სინთეზში) სცენის ნაწილი უნდა იყოს: „მარჯვენითა უფლისა მოსულ-ია ამაღლდა და აღიქმაჲ სულისა წმიდისაჲ მოიღო მამისაგან და მოჰფინა, რომელსა-ესე ა[ნ] თქენ ხედავთ და გესმის“ (საქმ. 2,33). მაცხოვრის ამაღლების, აგრეთვე უცნაურ და სემანტიკურად მრავალმხრივ დატვირთულ კომპოზიციას გვთავაზობს საკმაოდ დაზიანებული კანკელის რელიეფური ფილა სოფ. გოგნის (თერჯოლის რაიონი) კარუგლებლის წმ. გიორგის ეკლესიიდან (XI ს., ქუთაისის მუზეუმი) (სურ. 11), სადაც გადმოცემულია აღსაყდრებული ეფესელი, რომელსაც ადამიანებს ოთხი ფეხზე მდგომი, სტატიკურად გადმოცემული ანგელოზი, რომელნიც ჯაჭვისებრ მანდილს არიან ჩაჭიდებულნი. კომპოზიციის ზედა ნაწილში სამდიობიანი თაღედია გამოკვეთილი, ძნელია დაბეჯითებით თქვას თუ ვისი თაგვია მარჯვენა და მარცხენა თაღებში გამოსახული.[35] მათ იდენტიფიცირებაში, ვფიქრობთ, თვით თემის შინაარსი შეიძლება დაგეხმაროს და ფრთხილი მოსაზრება გვთავაზობს: შესაძლოა, აქ ბიბლიო ვამის წინასწარმეტყველნი: ეზეკიელ და ელია არიან გამოსახულნი, როგორც ხორცეულად ამაღლებული, ქრისტეს მეორედ მოსვლის მქადაგებელი წინასწარმეტყველნი.

ეფესელის ამაღლების თემის განხილვისას უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ „ჯვრის ამაღლების“ კომპოზიციაც, რომელიც სალვთისმეტყველო არსით, ქრისტეს ამაღლებას უკავშირდება და მასთან გაიგივებულია კიდეც, ვითარცა ჯვართან, როგორც მაცხოვრის უზენაესს, უნივერსალურ ხიმბოლოსთან და, ამდენად, იგი ღვთისმსახურებას (თეოფანიას – წმ. სამების ღვთაებრივ გამოცხადებას), მისი ტრიუმფით, დიდებით გამოსახვებას გულისხმობს. საქართველოში „ჯვრის ამაღლების“ კომპოზიცია აღრექრისტიანული ხანიდანვეა ძალზე გავრცელებული და, თანაც, მას ქართული ხელოვნებაში (რელიეფი, მხატვრობა) ოთოქმის მთელი შვა საუკუნეების მანძილზე - VI ს.-დან XVII საუკუნემდე გაედევნება თვალი.

ამგვარად, შვა საუკუნეების ქართული სკულპტურაში ეფესელის დიდების კომპოზიციათა ზოგადი თვალის გადაგლებითაც ნათლად ვლინდება ქართული ოსტატთა ამ თემისადმი დიდი ინტერესი და მხატვრული ცოდნა-გამოცდილებაც, რაც ადექვატურად ასახა კიდეც სცენათა ოკონოგრაფიულმა და სახისმეტყველებითი ვარიაციების მრავალფეროვნებაშიც.

35 ნ. ხარაგა, კანკელის ფილა -"მაცხოვრის ამაღლების" კომპოზიციით. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები. XIII, 2013, გვ.197-203. ავტორი, ოკონოგრაფიული თავისებურებების მიხედვით, თავებს წმ. პეტრეს და წმ. პავლეს გამოსახულებებად მიიჩნევს.

Catherine Kvachatadze

"Maiestas Domini~ in the Medieval Georgian Sculpture

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

სურ. 1. ხანდისის სტელა

სურ. 2. წებელდის კანკელი

სურ. 3. შავი სოფლის ნასოფლარი, ეკლესიის თავსართი

სურ. 4. ტიმპანი ბორჯომიდან

სურ. 5. სვეტიცხოვცელი, დასავლეთი ფრონტონი

სურ. 6. სვეტიცხოველი, კანკელი

სურ. 7. ნიკორწმინდა, დასავლეთი ფრონტონი

სურ. 8. ანანური, სამხ. ტიმპანი

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

სურ. 10. ყინცვისი, გიგოს საყდარი, ტიმპანი

სურ. 11. შორაპანი, კანკელი

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

საკურთხevლისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის (მასალები და შენიშვნები)

შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების გამართულობის ერთ თავისებურებად საკურთხevლის წინ აღმართული დიდი ჯვრებია მიჩნეული. სადღეისოდ ისინი უფრო მეტად დასავლეთ საქართველოში შემოგვრჩა, მეტადრე სვანეთში, სადაც ბარის პატარა სოფლებში (მაგ., სპეთის სედა მაცხოვარი ომერეთში). მაგრამ უთუოა, რომ ძველად ისინი დიდ ტაძრებშიც მდგარა და საქართველოს სხვა კუთხეებშიც. ასე, 1650-იან წლებში რუსმა ელჩებმა გელათის დმრთისმშობლის შობის ტაძარში ნახეს მარჯვნივ (ე.ი. სამხრეთით, სამწუხაროდ, უფრო დაზუსტებით აღგილი მითითებული არ არის) ორთოდ მ-ის სიმაღლის ჯვარი[1]. დადასტურებულია იგი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან (ინაურის ეკლესია, VIII-IX სს.)[2] და დაბლობ მხარეებშიც (XI ს-ის ჯვარი ქვემო ჭალადან)[3] და ა.შ. აღმოსავლეთ საქრისტიანოში ამგვარი ჯვრები ამჟამად ადარსად ჩანს და ამიტომ ქართველები საგანგებოთ უმაგალითოდ გამოთიერებოდა კიდეც[4]. ნეტენებურნი კი უმრავლესად ჭეღურობითაა მორთული[5] და ამის გამო ისინი, ჩვეულებრივ, ქართული ლითონმქანდაკებლობის ისტორიასთან დაკავშირებით განიხილება ხოლმე[6]. შედარებით ნაკლები ყურადღება დაეთმო მათ პირვანდელ დანიშნულებასა თუ მნიშვნელობას. ეს არც არის გასაკვირი – ჩვენ არ მოგვეპოვება ისეთი წყაროები, რომელნიც მოგვაწვდიდეს მყარ საბუთს ამ საკითხთა გამოსარკვევად. ეს, რაღა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ საკურთხevლისწინა ჯვრების ფუნქციასა და სიხრისზე საერთოდ არაფერი იცოს ნათქვამი – გარკვეული მოსაზრებანი დიახაც გამოთქმულა, პირველ ყოვლისა, გიორგი წებელიანიშვილის მიერ.

საკურთხevლის წინ დადგმული ჯვრების რელიგიური აზრის დასად-

---

1 ალექსი იევლევის 1650-1652 წწ. ომერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა („მეხლოიბრივი აღწერილობა"). რუსული ტექსტი, ხელნაწერების მიმოხილვით და ქართული თარგმანით გამოსაცემად მოამზადა ი. ციცკიძემ, თბ., 1963, გვ. 53.

2 Р. Меписашвили, В. Цинцадзе. *Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шида – Картли*. Тб., 1975, გვ. 40, სურ. 29 – თავდამბრეველი მოორთულობისგან განმარცული ჯვარი აქ პირვანდელ ადგილას, საგანგებო დაბალ „ტაფულზე", ნრდ-ის მხარეს დგას.

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

4 იხ. მაგ., იქვე, გვ.449.

5 თემცა გვაქვს მოსაზრული საკურთხevლისწინა ჯვრის ნიმუშებიც – წვირმის მაცხოვრის ეკლესიის XII-XIII სს-ის ჯვარი (ნ. ალადაშვილი, ა. ვოლსკაია, საკურთხevლისწინა ჯვარი ზემო სვანეთიდან, „ძეგლის მეგობარი", 22, თბ., 1970, გვ. 3-11). ანდა ნაგაშის მაცხოვრის ეკლესიის ჯვარი (რ. ეგნია, ვ. სიდოგავა, უშგული, თბ., 1986, გვ. 95, ტაბ. 66). ბოლო დროს გამოსინდა მოსაზული ჯვარი ზედ ჯვარცმული იესოს გამოსახულებით ქვათახევიდან (სავარაუდოდ, XVI ს-ის).

6 იხ. გ. წებელიანიშვილის დასახ. ნაშრომი, ასევე რ. ეგნიას, თ. ხაფარელიძის შრომები და სხვ.

გენად ამოსაგალი გ. ჩუბინაშვილისთვის VI-VII საუკუნეთა მიჯნის მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის შუაგულში მოქცეული ჯვარი გახლდათ, რომლის თაობაზეც ძველ მწერლობაში მოსაცემები, ასე თუ ისე, მოგვეპოვება. ახლა, როგორც ცნობილია, მეტ-ნაკლებად ძველი ჯვარი თავის ადგილზე ადარ დგას[7] და რვაწახნაგა კვარცხლბეკადაა დარჩენილი, მასში ნაკვეთილი ფოსოთი. გ. ჩუბინაშვილს მიაჩნდა,[8] რომ არც მას აქვს შერჩენილი თავდაპირველი სახე. გადაკეთების კვალი მასზე და საიმედოდ (ნაშრომი 1920-30-იან წლებში იწერებოდა) სხვა ქვეყნების ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლთაგან ცნობილი მასალა აფიქრებინებდა მეცნიერს, რომ თავდან აქ რვაკუთხა დაბალი ხლეტე იქნებოდა, კუთხეებში დაბალიეკ (გადანაკეთებში აქამდე შემონახული) ხვეტებითა და ბოსანტიური ხელობის მარმარილოს, ჯვრებიანი ფილებით მათ შორის, რომელთაგან ერთერთი აღმოჩნდა კიდეც ტაძრის შეკეთებისას[9] შემორაგული მონაკვეთის შუაში, დაახლოებით 1 მ-ის სიმაღლის დასადგმელზე ქართლის ერისმთავრთა მიძღვნითი წარწერით, მოთავსებული იყო თვით ჯვარი – საიმედოდ უკვე დიდრონი შთასასვენებელი, მასში წმ. ნინოსეული ხის ჯვრის ნაწილებით. ასე წარმოდგენილი, მცხეთის წმ. ჯვარი თავსდება ზოგიერთ ეკლესიისერსა (ეფესის საფლავი, ამაღლების ტაძარი) და კონსტანტინოპოლურ ხაწმინდათა მწკრივში, რომელნიც ასევე შენობის შუა ადგილას იყო განთავსებული, გარშემო კი მოაჯირი ჰქონდათ შემოვლებული. ასეთი განლაგება იმით უნდა ეოფილიყო გამოწვეული, რომ მლოცველებს შესძლებოდათ მათთან მიმოხვევა და პატივმოგება, რაც ვერ მოხერხდებოდა, უკეთუ სათაყვანო ადგილები თუ რელიქვიები საკერთხევლის შიგნით ეოფილიყო შეტანილი. ივარაუდება, რომ სწორედ მცხეთისა და, ეგების სხვა, ასევე წმ. ნინოსად ცნობილი ჯვრები (მაგ., უჯარმოსა) იქნებოდა მიგვეანი საკერთხევლისწინა ჯვრების წინამორბედ. ამ მოსაზრებას ისიც უმკერს მხარს, რომ ამ უკანასკნელთა ეწ. „ქუდები" სანაწილევია ხილმე, ზოგიერთ მათგანს კი საწმიდის შესალაგი ტანში აქვს (მაგ., XI ს-ის კაცხის[10] ან კიდევ სადგერის – იგივე ნხარის – XVI ს-ის[11] ცნობილ ჯვრებში). დასაბამიერად რელიქვიათა შესანახი იყო, ითხოვ ბრაუნის შეხედულებით, ის მოზრდილი ჯვრებიც, რომელნიც დასავლეთ ევროპის ტაძართა შუაში, მაგ., მთავარი ნავისა და ტრანსეპტის გადაკვეთაზე, იდგმებოდა (ისინი საბოლოოდ XVI ს-ში მოაშორეს) და მათთან ტრაპეზიც ყოფილა ხილმე გამართული, „ჯვრის ტრაპეზად" (Kreuzaltar) წოდებული. ეს უკანასკნელი გარემოება, თავის მხრივ,

---

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

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

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

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

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

საგულვებელსაჭეოფს, რომ ჩვენშიც საკურთხეველისწინა ჯვრებთან მცირე-რამ მსახურებანი აღესრულებოდა[12].

არქიტექტურულ-ისტორიული თვალთახედვით იმხანად ამის მეტი ვერა ორკვეოდა რა. მას მერე კი ქართული მეცნიერება ამ საკითხთა კვლევას არ მიბრუნებია და, შესაბამისად, დღესაც არსებითად ესდა ვიცით. ამას ემატება მხოლოდ რდინე შმერლინგის ფრთად საგულისხმო დაკვირვებანი. სვანეთის ეკლესიებში მან დაამოწმა ჯვრის საკურთხეველისკენ გადაადგილება, მისი ცენტრიდან მარცხნივ თუ მარჯვნივ დაძვრისა ან კანკელზე შედგმის შემთხვევები და ზოგანაც ეკლესიაში რამდენიმე ჯვრის არსებობა[13]. ამასთანავე, 1940-ნი წლების მიწურულიდან დასავლურ მეცნიერებაში გამახვილდა ყურადღება საქრისტიანო ადმოსავლეთის, სახელდობრ, ბრდილოეთ სირიის ეკლესიებში მთავარ, მლოცველთა სივრცეში მოწყობილ შემაღლებათა ხერეთმოძღვრებასა და სამღვდელთმსახური მოსახლეობაზე (მათ შესახებ მალევე მექნება საუბარი). ამის კვალად გ. ჩუბინაშვილმა კახეთის ტაძრებზე მსჯელობისას გაკვრით გამოთქვა ხერვილი საქართველოს ძველ ტაძრებში (მაგ., ნინოწმინდაში, ლექართში) გათხრები თუ გაწმენდა ნატარებელიყო – ვინძლო რომ ამგვარი ჩვენშიც ყოფილიყო[14]. კაცმა რომ თქვას, ეს სხვა არაფერია, თუ არა იმავე მცხეთის წმ. ჯვრის აღსამართი ადგილის მოწყობისა და, ამდენად, მთელი შესაბამისი ტრადიციის შესახებ ჩვენ წარმოდგენათა კვლავ შემოწმების, ახალ მონაცემებთან მათი შეჯერების მოთხოვნა. წინამდებარე ნაშრომის მიზანიც ამ მუშაობის წამოწყებაა, ზოგიერთი საკითხის წამოჭრა და რამდენიმე წინასწარული აზრის გაზიარება.

ჩვენი მსჯელობის საწყის წერტილად, ვგონებ, გამოდგება ერწო-თიანეთში, ჟალეთის ეკლესიაში 1950-ნი წლების გასულს მიკვლეული ექვსწახნაგა შემაღლება, რომელიც მისმა გამოთხრელ-გამომკვლეველმა, ნიკოლოზ ქადეიშვილმა გააზრა რიგორც ამბიონი მასზე შედგმული ჯვრით, და ის მცხეთის წმ. ჯვრის ანალოგიადაც ჩათვალა[15]. ექვსკუთხა მოცულობა აქ რიყის ქვით ნაგები და ზედაპირგალესილია; კუთხეებში აქაც, მცხეთის წმ. ჯვრის კვარცხლბეკის მსგავსად, შირიმის ნახევარსვეტებია ჩადგმული. სხვადასხვა მასალის ხმარება და მოცულობითი გადაწყვეტის ოგივეობა ახლოვე სვამს კითხვას: ხომ არ არის აქაც დღევანდელი სახე პირვანდელი თუ არა (ნ. ქადეიშვილი, ეჭვობა, სწორედ ამას ვარაუდობს "ეიქმელად), საკმაოდ ძველი, IX ხუკუნეზე ძველი მაინც? ეგზომ სათაყვანო „ნიმუშის" წაბაძვა – გამეორება მართლაც სრულებით ბუნებრივი და გასაგები იქნებოდა... ასე ფიქრის საფუძველს კი შემდეგი გარემოებაც გვაძლევს: შემაღლების შუაში აქაც ფოსოა ამოჭრილი, რომელშიც "ეთუოდ ჯვარი

12 ერთგან (*Архитектура Кахетии*, გვ.598) გ. ჩუბინაშვილი დაბეჯითებით აღნიშნავს, ჯვრებთან დამაგებითი ტრაქტი იყოო გამართული. საგულისხმოა, რომ ამგვარი ჯვრის ტრაქტი ეკლესიის შუაში ერთ "ეახლეს გამოკვლევაში „ჩვეულებრივად" მოიხსენიება (A. Doig, Liturgy and Architecture from Early Church to the Middle Ages, 2009, გვ. 144).

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

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

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

იქნებოდა ნადგმული[16]. აღმოსავლეთიდან და დასავლეთიდან ექვსკუთხა კიბეები აქვს მიდგმული; ამათგან აღმოსავლეთისა გადაბმულია ბაქანთან, რომელიც, თავის მხრივ, აღსავალში გადადის. ეს მიცურული ნაგებობა ნაგებობის ბერჯების აღმოსავლეთ წყვილს შორისაა მიქცეული, ისე, რომ მის აქეთ-იქეთ მცირე გასასვლელებია რჩება – მათი სიგანე 1 მ-ს კი არ აღწევს. მიეყანილობით ეალეთის ჰექსაგონი უეჭველად ამბიონებს ჰგავს. ადრექრისტიანულსა და ადრებიზანტიურ ხანაში, სხვა ტიპებთან ერთად, რეალურ და ექვსკუთხა საქადაგეებიც მოიმოვება. VI საუკუნის შუა ხანიდან კი ორკიბიანი ამბიონი ყველა სხვაზე მეტად გავრცელებულიც კი ჩანს[17] და მაინც, სათუოა ეალეთის ექვსკუთხა ამბიონი იყოს. ჯერ ერთი, აქ თითქოს არ ჩანს საკვეთრივ კათედრის ან კიდევ მოაჯირისა თუ ნარდახის კვალი, რომელიც უნდა ყოფილიყო, უკეთუ იგი მქადაგებლის დასადგომად იყო გათვალისწინებული. შემდგომ კი, განურჩევლად მისი მდებარეობისა (მთავარი ნაგის შუაშია ის თუ გვერდულად, გადაბმულია თუ არა საკურთხეველის სავალი „ბილიკით") ამბიონი სვეტებრივ პატარაა ტაძრის სივრცესთან შედარებით, არათუ ავსებს მას, არამედ რაც შეიძლება მცირე ზომისა კეთდება[18]. ნაგთან ზომათა ფარდობით ეალეთის შემადგენება სწორედ გ. ჩუბინაშვილის მიერ გაკვრით ნახსენებ ჩრდილო-სირიულ ნიმუშებს, ე.წ. „სირიულ ამბიონებს" ენათესავება.

ეს თავისებური ნაგებობანი, ადგილობრივ, ე.ი. სირიაში „ბემად" წოდებული, სწორკუთხა ან ტრაპეცოელი, მოგრძო, დასავლეთისაკენ მიმრგვალებული, აღმოსავლეთით კი სწორი პირით. აქედანვე (ან კიდევ გვერდებიდან) აქვს მას ასასვლელი; ზემით ხამმრივ დასაჯდომებია, დასავლეთით – ხაყდარი (თუმც ძალზე მცირე), შეიძლება იყოს მოწყობილი ნაშები, შუაში კი ხალხინებელი იდგეს[19]. ამგვარ „ბემათა" ნაშთები დადასტურებულია ეკლესიათა ნანგრევებში რომელნიც IV საუკუნის ბოლოდან ვიდრე VII საუკუნემდე, ე.ი. ისლამის გავრცელებამდე შეალეწეთ თარიღდება[20]. მაგრამ წერილობითი მონაცემებით, სირიელი ნესტორიანების (მათ „ქალდეველებადაც" მოიხსენიებენ) და, შესაძლოა, მონოფიზიტების ტაძრებში ამგვარი მოწყობილობა მოგვიანებითაც არსებულა – უდაოდ XIV საუკუნემდე[21] და იქნებ მერეც – XVI თუ ლამისაა XVIII-მდე[22]. ეამისწორეა'ში სირიული „ბემის" ადგილის განსასაზღვრავად, როგორც წესი, მიმართავენ IX საუკუნის ნესტორიანულ თხზულებას „ეკლესიის მსახურებათა გარდამოცემა" აქ მოთხრობილია, რომ იგი კათაკმეველთა ლიტურგიის

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

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

18 იქვე, გვ. 127-128; 130.

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

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

21 J. Danvillier, L'ambon en bema dans les textes de l'eglise chaldèenne et de l'eglise syrienne an Moyen Age. *Cahiers Archèologiques*, *VI*, 1952, გვ. 25, 29.

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

დრის სამლვდელოების ადგილსამყოფელ-დასაჯდომი ეიფოლა, საკერთხევლ'ში კი მ'ერველნი მხოლოდ მართალთა ლიტ'ურგიისას გადადიოდნენ – აფსიდ'ში მლვდელთმსახ'ერთა მერხები ბერძ'ული ''ესიასამებრ არ არის,(გამოხაელისია ბი-'ანტი'ური რიგით გამართული კალათ-სემანი და რესაფა); ტრაპე'ი შეიძლებო-და „ბემა'ს'ც" მდგარიყო, მაგრამ აქ ესისხლი მსხვერპლი კი არ შეიწ'ირვებოდა. არამედ ოთხთავი ესვენა; სახარება ანდა ხატი შეიძლებოდა ეიფოლიყო დასაგ-ლეთ საყდარ'ს'ც[23]. შესაძლებელია, ტაძრების მთელი აღმოსავლეთი მოხაკვეთი მარტოოდენ სამლვდელოებისთვის ეიფოლიყო განკუთვნილი, გვერდითი ნაგების შესაბამის მოხაკვეთებ'ში კი იქნებ კრეტსაბმელები იყო ნამოკიდებული[24]. იმავე ''ყარის მეოხებით ცნობილია „ხორ'ული ამბიონის" სიმბოლიკაც, რომელსაც ეკუთვნება ეამის''ირვის ამგვარი განგება. ტაძარი მთელი ქვეყნიერების სახეა. „ბემა" კი მისი შეაგ'ულის, იერუსალიმისა, მისი ტაძრითურთ (ამიტომაც ეპის-კოპოსი აქ აარონის სახეა), აფსიდი ''ეცაა, მას'ში მდგომი ტრაპეზი კი – საყ-დარი ''ეფლისა[25] ამდენად, თუმც გამოყოფილი, ლიტ'ურგიის პირველ მოხაკვეთ'ში მლვდელთმსახ'ერთა ადგილი,,ბემა" მაინც დედამიწ'ას, სააქაოს ეკუთვნის, აფსიდი კი, სადაც ტარდება ეამის''ირვის ძირითადი ნაწ'ილი და აღესრ'ულება საღვთო საიდუმლო, მას იერარქიულად აღემატება.

თუ ამ მოხაკვეთებს ეალეთის შეკუბირისპირებთ, ცხადია, არაერთმნიშ-ვნელოვან ხერაოს მივიღებთ. ერთი მხრივ, ეალეთის „ამბიონიც" ავსებს შეა ნაგს და გამოყოფს ეკლესიის აღმოსავლეთ ნაწ'ილს, ასე ვთქვათ, „მრევლის ხორცისგან" იგი, ამასთან, გადაბმ'ულია აფსიდს და მათ შორის ''ემჭიდროესი ურთიერთკავშირია საგ'ულვებელი. ყველა'ზე საყურადღებო კი ის უნდა იყოს, რომ, ''ერილობითი ''ყაროების მიხედვით, შეასაკუნოვან ხორ'ულ-მესოპოტა-მიერ ნესტორიანელ ტაძრებ'ში „ამბიონ"-„ბემა'ს'" ჯვრები მდგარა. ეს კიდევ მეტად ა'ს'ესებდა ამ შემადლების სა'ხრისს ვითარცა ქვეყნიერების შეაგ'ულის ხატისას – იგი ხომ, ამჯერად, ბოლოთა გამოდის, დედამიწ'ის საკუთრივ შეა ''ერტილი, რაც მიანიშნებდა მაცხოვრის ვნების კოსმიერობას, ჯვარს კი საყ-ოველთაო ხსნის ნიშნად ''არმოაჩენდა[26]. მეორე მხრივ, ნანს საკმაოდ არსებითი სხვაობანი. ჯერ ერთი, საგსებით განსხვავებ'ულია ეალეთისა და ხორ'ული „ამბი-ონების" ფორმა. შემდგომ, ეალეთის ''ექსაგონ'ს'ე არა მარტო საქადაგოს კვალი არ ნანს, არამედ ნამოსაჯდომებისაც და ეი. არაფერი მიანიშნებს, რომ ლიტ'ურ-გიის ნახევარი აქ აღესრ'ულებოდა. ამასთან დაკავ'შირებით, ''ერიგი არ იქნება ისიც ვახსენოთ, რომ მარტივად და ცალსახად ვერც ხორ'ული „ბემის" ფ'ენ'ქციის საკითხი ''ყდება, რაც ნინებ'ულად აქვს კიდევ ნახევნები რიბერტ ტაფთის[27] ერთი, რომ აღმოსავლეთ-ხორ'ული ნესტორიანელი ''ერილობითი ''ყაროები არა მხ-ოლოდ ხერეთმოძღვრულ ნომ'ენ'ებ'ს მიგვიანია, მათ ამ მხარეში თითქმის არა-ნაირი ნიეთიერი ნა'�თი შეესაბამება (ცნობილია, მარტოოდენ აღ პირის XI ს-ის

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

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

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

26 K. Mc Vey, დასახ. ნაშრ. გვ. 103.

27 იხ. მისი დასახ. ნაშრ.

ეკლესია მესოპოტამიაში)[28]. პირიქით, დასავლეთ სირიაში, თუმც მხოლოდ-ძლს ჩრდილოეთ მონაკვეთში „ბემათა“ ნანგრევები მრავლად მოიპოვება. მართალია, ასეთი ყველა ეკლესიაში რიდი გვხვდება, მაგრამ ესეც შეიძლება იმით აიხსნებოდეს, რომ ხშირად ასეთი ხისგან იქნებოდა ნაგები. სამაგიეროდ, მხოლოდ ერთ არანესტორიანულ თხზულებაში (სავარაუდოდ, VI ს-ა) შეიძლება ამოვიკითხოთ ეპისკოპოსის ნესტორიანულ წყაროებში აღწერილი მსვლელობა; და ბოლოს, რაც მთავარია, შემორჩენილი ნაგებობანი, ზუსტად არ ემთხვევა წერილობით ცნობებს. ასე მაგ., არსად ჩანს „ბემას“ საკერთხეველთან შემაერთებელი, განგებით ნაგულისხმები ბილიკი; დასავლეთი მხარე – როგორც ითქვა – მორკალულია და არა სწორხაზოვანი, როგორც ნესტორიანებს აქვთ; შვა ლერძზე საფსალმუნეა მოწყობილი; დასავლეთ ბოლოში საეპისკოპოსო დასაჯდომი კი არ არის, როგორც ნესტორიანული წესი მოითხოვს, არამედ მკირე რამ საყდარი, რომელზედაც წიგნი თუ დაიდებოდა, რაც მას ქრისტეს დასაბრძანებლის სახედ აქცევდა – ე.ი. „განმზადებულ საყდრად“[29]. ჩვენთვის ყველაზე არსებითი ისაა, რომ არსადაა დამოწმებული გოლგოთა – ჯვარი. ე.ი. ნიშანდობლივ ის, რაც ქალეთისა და მცხეთის წმ. ჯვრის კვარცხლბეკია უმთავრესი ნიშანია. ყველაფერ ამის მიუხედავად, რ. ტაფთი მაინც ფიქრობს, რომ ჩრდილო-დასავლეთ სირიის IV–VII საუკუნეების „ბემები“ (თუმც ეს ცნებაც მრავალმნიშვნელოვანი ყოფილა და შეიძლება „უბრალოდ“ ამბიონსაც აღნიშნავდეს) დაახლოებით იმგვარად გამოიყენებოდა, როგორც გვიანდელი მწერლები გვიმოწმებენ. მეტიც, ეს ფორმა სწორედ დასავლეთ სირიაში უნდა იყოს წარმოშობილი და აქ მიეწყებული, ოღონ მხოლოდდა აღმოსავლეთ-სირიელ ნესტორიანებსა და მონოფიზიტთა ნაწილს შერჩა.

მართალი უნდა იყოს ეს მეცნიერი, როდესაც ხერეთმოძღვრების ისტორიკოსთა წყარეთა არაზუსტ, დრო-სივრცის ანგარიშგაუწევლად მოშველიებას საყვედურობს. მაგრამ ისიც – თუმც ლიტურგიის მკვლევარის თვალსაზრისით ოღონ ალბათ სხვაგვარად ვერც იფიქრებდა, – მეტისმეტად ამარტივებს ვითარებას, როდესაც, მაგ., ამბობს: „ჩვენთვის დასავლეთ-სირიულ ტრადიციაში ბემასთან დაკავშირებით უმთავრესი შემდეგი საკითხია: ისხდნენ თუ არა მასზე ლიტურგიის დროს ეპისკოპოსი და მღვდლები?... თუ ეს უბრალოდ დიდრონი ამბიონი იყო, სადაც მგალობელნი რჩებოდნენ ლიტურგიული საგალობლების სამღერლად, და სადაც დიაკვნები და დაბალი ხარისხის მღვდელთმსახურნი აღვიდოდნენ ხოლმე ლიოვების, მიმართვათა, შეწყობათა, საკითხავების საოქმელად თუ სხვა „მეორეხარისხოვანი“ მსახურებათათვის? თუ ასეა, მაშინ დასავლეთ-სირიული ბემის ლიტურგიკულ გამოყენებაში არაფერია საგულისხმო. ამაზე მიზნებს ემსახურებოდა ბიზანტიური ამბიონიც და ჩვენი განსახილველი ბემას თავისებურება <u>მხოლოდდა ხიმა და მოყვანილობა გამოდის</u> (ხაზი ჩემია. დ.თ.)“[30]. ასეთი მსჯელობისას, ვფიქრობ, იხქმალება ხერეთმოძღვრული ფორმისა და მისი ფუნქციის – ჩვენს შემთხვევაში სამღვდელთმსახური დანიშნულების – ურთიერთდამოკიდებულების მთელი არასწორხაზოვნება. თუკი მსგავსი, მეტიც,

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

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

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

თითქმის რომ ერთი და იგივე არქიტექტურული ელემენტი სხვადასხვანაირად შეიძლებოდა მიეხმარათ, გამოსარიცხია მათ შორის მარტივი მიხვ'ს-შედეგობრივი მიმართება და უფრო მრავალსახა, ერთიერთ'შეპირიბებისა და ერთმანეთ'ზე ზეგავლენის გულდაგულ ამოსაცნობი ხერხთა საგარაუდებელი. ამას მხარს უჭერს ჩვენი, ქართული ნიმ'უშებიც. მათ სირიასთან მხოლოდდა ზომა – შესაბამისად, ტაძრის გეგმარებაში მათი ადგილი – აკავ'შირებს; თვით მოქანილობაც კი თუ VI საუკუნის ბოლოს არა, IX-X საუკუნეების გასაყარ'ზე ხომ მაინც, ბერძნული სამყაროდან მოუსესხებიათ. ასე რომ, არა მარტო ფორმა და ფუნქციაა, რიგორც ფუ. დაიხმანი იტყოდა, შეფარდებით დამოუკიდებელი „ცალადნი", ფორმის სხვადასხვა შემადგენელნიც კი.

არადა, გინდა ხერითმოძღვრების, გინდა ლიტურგიის, გინდაც კულტურულისტორიული თვალთახედვით კავ'შირურთიერთობათა ამგვარი სირთულის გათვალისწ'ინებამაც, ეგების, არცთუ უმნი'შვნელი კვალ'ზე დაგვაყენოს. ასეა ზოგადადაც და ასეა ჩვენს სამსჯელო საგანთან დაკავ'შირებითაც. აქ ასე მგონია, საგანგებო ყურადღების ღირსია ედესის კათედრალი, რომლის შუანა შემაღლება ჩვეულებრივ „სირიელ ბემად" მიიჩნეოდა, რ. ტაფთის ა'ზრით კი – ალბათ მართებულად – „ჩვეულებრივი" ამბიონი იყო, ვინაიდან მწ'ირველთა დასაჯდომი აქ აფსიდ'ში იყო მოთავსებული[31]. რიგორც ცნობილია, ედესას 543-554 წ'ლებ'ში აგებული წ'მ. სოფიას მართლმადიდებელთა კათედრალის შესახებ ჩვენ წ'�arად მთი სატყ'ურებისთვის შეთხ'ხული სირიული ჰიმნი გვაქვს[32]. ამ გუმბათიანი ტაძრის ცენტრ'ში „ბემა" მდგარა, მის უკან კი სკამი ზედ ჯვრით – იგი გიდგოთადაა განმარტებული (სტრ. 15-16). თუმცა, რიგორც ითქვა, იგი ძნელად თუ შეიძლება წ'არმოეიდგინით სამღვდელოების გასაჩერებლად, მაგრამ მას ჰიმნ'ში სული წ'მიდის გარდამოსვლის ადგილიც ეთქმის, რაც ისევ და ისევ „სირიული ბემის" ერთ სიმბოლ'ურ სა'ზრისთაგანია,[33] ან'ე ფუნქციის სხვადასხვაობა არც ნადებული ა'ზრის იგივეობას გამორიცხავს თ'ურმე. ჩვენთვის საგანგებოდ ეკარგადსადებია, რომ უდასაჯდომებო „ნაგებობას" ჯვარი ახლავს, ისევე, რიგორც ჩვენებ'ურ მრავალწ'ახნაგებს. განსხვავება კი ისაა, რომ ჯვარი შემაღლება'ზე კი არა, მის გვერდით დგას. ეს, იქნებ, ედესური ამბიონის ხერითმოძღვრების გამოც იყოს ასე – იგი საგალობელ'ში 11 სტროფ'ზე დამყარებ'ულადაა აღწ'ერილი და ვინ იცის, შესაძლოა, მ'შენებლები მიეროდნენ ამგვარი კონსტრუქციის მინ'ეშენ'ური ჯვრით დამძიმებას.. ტექსტის მიხედვით გადაწ'ყვეტით ვერც ის თქმის, გუმბათის წ'ვერის ნამისწ'ვრივ თუ რა ხვდებოდა – ჯვარი თუ ამბიონი – ეგების ნაგებობა იქაც, მცხეთის წ'მ. ჯვრის ტაძრისა არ იყოს, შეა ღერძიდან ოდნავ დაძრ'ულიც იყო? ერთი კი არის უეჭველი: შემაღლებისა და ჯვრის თანაყოფნა ედესის ამბიონს მიგვიანი ნესტორიან'ულ „ბემებსაც" აახლოებს და ქართულ მაგალითებსაც. აკი ა. გრაბარსაც მის ერთ-ერთ ანალოგად მცხეთის წ'მ. ჯვარი მოაგონდა[34]. გავიხსენოთ ახლა, რომ თავისთავად შემაღლებული ადგილი

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

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

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

34 A. Grabar, დასახ. ნაშრ., გვ. 64.

ეკლესიის შუაში – იმხანად ეპისკოპოსის დასაბრძანებელი – ანტიოქიაში III საუკუნეში უნდა იყოს განთავსებული[35], ხოლო IV საუკუნიდან დადასტურებულია კიდეც. ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჩრდილოეთ სირიის, ედესის, საქართველოს ეკლესიათა „ამბიონებში" ერთი და იმავე ამოსავალი ფორმის ისტორიული გარდასახვის, განვითარ, ისტორიული სახეცვლის გზაა დაკვლეული? იგი – რაღა თქმა უნდა, სრულიად პირობითად, – თუნდაც ასე შეიძლება დავსახოთ: ანტიოქიაში შექმნილი „საეკლესიო ამაღლებული" IV საუკუნის ბოლოდან ეამის წირვისას საჯარო, ეკლესიის კრებულის სამყოფელი გახდა და ეურესალიმად იქნა მიაჩნეული; VI საუკუნეში, ედესაში ან კიდევ სხვაგან ეს ფორმა (ფიფელ შემთხვევაში, ხიმა-მიცვალება) და სიმბოლური აზრი ამბიონზე ინაცვლებს, მას კი შინაგანად ლოგიკურად ერთვის ჯვარი – გოლგოთა; ეს მით ემეტეს, რომ ამ-ბიონზე, თურმე, ჯვრის ამაღლება-აღმართვა იდღესასწაულებოდა[36]; მოგვიანებით საჩრდილთა ერთგვარობა – მცხეთის წმ. ჯვრი ხომ გოლგოთაა მცხეთის „სალვთო ტიპიკონიაში"[37] – და თავად ჯვრის არსებობა შესაძლებელსაყოფს ჯვარა-ღმართული დიდრონი ამბიონის ფორმის სხვაგვარი მსახურებისთვის მოხმობას, მაშინ როდესაც მოახლოვებით VII საუკუნეში ხორეული ნესტორიანები ამბიონის შეწყვეტილებულ ჯვარს უკვე ტრადიციულ ჩრდილო-ხორეულ „ბემაზე" ამკვიდრებენ...

იქნებ ხანამდეილე ასეთი ხელაც არ ეოფილა. ერთი კი თითქმის დანამ-დვილებით შეიძლება ითქვას: მიტანილი მასალა უნდა გვახსოვდეს საკურთხევ-ლისწინა ჯვრების შინაარსობრივი დატვირთვის კიდევ ერთ შესაძლო წახნაგს. ისინი, ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სხვა ყველაფერთან ერთად გოლგოთასაც უნდა წარმოგვიდგენდეს, ისტორიულსაც – ეფლის ენების ადგილს – და კოს-მიერსაც – ღვრის მსოფლიოსას. ამის კიდევ ერთი, არაპირდაპირი საბუთია ის, ზევით უკვე ნახსენები დასავლური ჯვრების სიმბოლიკა, ძველად იქაურ ტაძ-რებშიც საკურთხევლის გარეთ რომ იდგმებოდა. ერთი მათგანი, კაროლინგური არდენნის ჯვარი, ვიქტორ ელბერნის სიტყვისამებრ, თავისი მორთულობით გვიმხ-ელს, რომ იგი „სამოთხისა და ცხოვრების ხეა, რომელიც ქვეყნიერების შუაგუ-ლად გაიაზრებოდა"[38] – ეს. ჯვარი = ხე ცხოვრებისა, „ძველი ცხოველი"

ხავსებით დაბეჯითებით მტკიცების უფლება ჩვენ, მართალია, მაინც არა გვაქვს – თუნდაც იმიტომ, რომ მცხეთის წმ. ჯვარ–ეალვთის „ამბიონები" თუ ბაქნები ჯერჯერობით გამონაკლისია. ეს შეიძლება ისტორიული ბედუკუღმარ-თობის ბრალი იყოს, მაგრამ იქნებ ისინი ჩვენში იმთავითვეც აშენებულად, თითო-ერთეული მო

კი კვლავაც ბევრი უნდა იყოს. ამის მიმანიშნებელია თუნდაც მუკუზნის ხვეტ-იცხოვლის ეკლესია. ეს გვიანა შუა საუკუნეების ცალნავიანი ტაძარია, რომლის გრძივი კედლები ძველი ბაზილიკის ნავთგამყოფ თაღებზეა შემოშენებული. აქაც შუაში რადაც შემაღლების ნარჩენებია. სამწუხაროდ, არც ეს უკანასკნელი და არც თავად ეკლესია არაა ჯეროვნად შესწავლილი – ნანს ის (1980-ნი წწ-ის რესტავრაციის დაწყებამდე) მთლიანად არც კი გაუხსნიათ და დღეს ჩვენ პირველი ნაგებობის თარიღიც კი არ ვიცით[40]. ამიტომაც ახლანდელ ვითარებაში ვერც იმას განსაზღვრავ, იგივ ვალეთი რადაც ხანგრძლივი ტრადიციის ერთერთი ბოლო გამოცლინებაა თუ ძველი ნიმუშებისადმი შეგნებული მიბრუნება. ასეთი აზრი შეიძლება აღძრას ვალეთის ბაზილიკის უდაო არქაიზმმა – მასში სანათლავის არსებობამ. როგორც გამოარკვია რ. გვერდწითელმა[41], V-VI საუკუნეების ტაძართაგან ზოგიერთში (ბოლნისის სიონი, თბილისის „ანჩისხატი" ჭერემის „წვერი დაბალი") შენიბის სამხრეთ-აღმოსავლეთის კუთხეში ბაპტისტერიუმია მოქცეული. არის ასეთი სადგომი ვალეთშიც და მასთან ემბაზიც აღმოჩნდა, თანაც – ესეც დამაფიქრებელია! – თვით ტაძარზე გვარიანად ძველი – VI-VII საუკუნეთა[42]. რაკიდა ვალეთის გეგმარების ამ კუთხით არც თანადროული ნაგებობებში ეძებნება ანალოგები და თითქოს არც დროით უშუალოდ წინსწრებულში, დასაშვებია, რომ აქ, რადაც ჩვენთვის უცნობი მიზეზით, ძველი ფორმა შეგნებულად მოიშველიეს. ასე თუა, მაშინ ჯვრიანი ქექსაგონიც შეიძლება ძველი ნიმუშის, სახელდობრ, მცხეთის წმ. ჯვრის შეგნებულივე გამეორება იყოს. მაგრამ ასევე შესაძლებელია არსებულიყო მრავალი, დაკარგული ან ჯერხანობით მიუკვლეველი (ვალეთის „ამბიონიც" ხომ მიწასა და ნამონაქცევში იყო ჩამარხული!) შეალედური ნაგებობა, რომელთა გარეშე ჩვენთვის ცნობილი ნიმუშები ჯაჭვის გაფანტული რგოლებივითაა. მაგრამ ეს ვარაუდებია, რომელთა შემოწმება ჩვენ ამჟამად არ გვძალგვიძს – იმედია, მომავალ მკვლევართ მეტი ხელმისაწვდომი და გზისგამკვალავი მონაცემი აღმოაჩნდებათ.

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

---

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

40 ეს მით უფრო დასანანია, რომ 1990-იანი წლების ბოლოს ეს ამაღლება მრეკლის დაეფიქრებელ გულმხურვალეს შეეწირა და ანაზომის ამოდადა ვართ...

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

42 პირველად ეს თარიღი წამოაყენა ნ. ჩუბინაშვილმა: „*Хановеи*" Тб.,1972.

ური მოხატულობების დათარიღების პრობლემასთან კავშირში მიკვლეული ჭეარიები. მიაგნო რა კუნძულ იკარიაზე 1103-4 წლების წმ. პავლეს ეკლესიის ანიკონურ მხატვრობას, მან დაასკვნა – გვიქრობ, ხაგსებით დამაჯერებლად – რომ ანიკონურობა ყოველთვის რიდი უკავშირდება ხატმებრძოლეთა შეხედულებების გაზიარებას და, ამიტომაც ვერც ყველა არასახეით-ნიშნური ფერწერის ხატმებრძოლეობისა თუ მისი ახლო ხანებისად მიჩნევა უნდა იყოს სწორი. ამასთან დაკავშირებით ის განიხილავს იმ კაპადოკიურ მოხატულობებს, სადაც მაცხოვარი, ღმრთისმშობელი, წმინდანები თუ წინასწარმეტყველნი, თანმხლები წარწერებით სახელდებულნი, ჯვრებად წარმოგვიდგებიან – ე.ი. დახატულია ჯვარი და წარწერილია – ესა და ეს არისი (მაგ., სინასოსის პაგოის ბასილეოსში ჯვრები გვი–ხატ–აევნ ისაკს, იაკობსა და აბრაამს, ალ ოდა'ში (ისაერიაში) – დედა ღვთისას). დ. პალლასის შეხედულებით აქ, პირველ ყოველისა, მიქმედებს ქრისტიანობის პირველი საუკუნეებიდან გადმონარჩენებული წესჩვეულება, რომელიც შემოინახა – კონსტანტინოპოლურ – „დედაქალაქური" წრისგან განსხვავებით – მცირე აზიის შიდა მხარეთა „სოფლურმა" ყოფამ[43]. ბერძენი მეცნიერის ეს მოსაზრება ზოგადად, ასევე მისეული, ოდნავ ქედმაღლური ახსნაც, არც იმ მკვლევართათვისაა მიუღებელი, რომელნიც ხატმებრძოლეობის საუკუნეებს ეფრი მეტ მოხატულობას მიაკუთვნებენ – ამის დასტურია თუნდაც ნ. ტიერის ერთ-ერთი წერილი[44]. ჩვენთვის კი საგანგებოდ ყურადსაღები დ. პალლასის მიერ ბიზანტიელ მწერლების, მიქელ ფსელლოსისა (XIს.) და იოანე სტავრაკიოსის (XIIIს.) ნაწერებში ამოკითხული ცნობებია. პირველი მათგანის თხზულებაში „წმ. მიქელ მთაეარანგელოზის სასწაულნი" ოსნეობა წმ. მიქელის სახელზე მისდამი მიძღვნილ ეკლესიაში ვითომც ქრაკლე კეისრისაგან აღმართული ჯვარი ხოფ. ხიკეთთან, ანკორას მხარეში. კაპადოკიაში, დრაკონტიანაში წმ. დემეტრეს ტაძარშიც, იოანე სტავრაკიოსის თანახმად, მისი სახელობის ჯვარი მდგარა. დ. პალლასი ფიქრობს, რომ ეს მონაცემები იძლევა გასაღებს წმინდანთა გამოსახულებებს ჩანაცვლებული ფერწერული ჯვრების არსებობის გასაგებად – ჯვარი ცვლის საკუთრივ ხატს. არის პირუკუ შენაცვლების საბუთიც: წმ. თეოდორე სიკეოტელის „ცხოვრებაში" მოთხრობილია თურმე, რიგორ შეუცვლია ხეკოინში VI საუკუნის შუა ხანაში ჯვარი მაცხოვრის ხატით – ასე რომ, ჯვარი ხატის პატივდების წინ ესწრებს, მასზე არქაულია[45] ეს მოსაზრებანი ეთუოდ გასათვალისწინებელი და დასაფიქრებელია, თუმც, ჩემის აზრით, ქართული ხინამდვილე კიდევ ეფრი რთული, არაერთმნიშვნელოვან ვითარების გვინვენებს.

ერთი მხრივ, ჯვრები – ქვაჯვარებიცა და საკერთხევლისწინაც (ეს გარკვეით ჩანს თუნდაც ხადგერის ჯვრის ე.წ. „ოდა'ში") წმინდანთა სახელობაზე იქმნება: ჯვარი ჩვენ'ში, იმავ „ოდის" პირდაპირი ჩვენებით – „ხატად" გაიაზრება[46]. მაგრამ ჩვენთან არ ჩანს ხატ-გამოსახულებისა და ჯვრის (ან ჯვარი – ან გამოსახულება) დაპირისპირება, რაც მცირე აზიაში არსებული – თუკი, რასაკვირვე-

43 D. Pallas, Une note sur la dècoration de la chapelle de Hagios Basilios de Sinasos. *Byzantion, XLVIII*, 1978, გვ. 208-228.

44 N. Thierry, L'iconoclasme en Cappadoce d'après les sources archèologiques, Origines et modalitès. *Rayonnements Grecues. Hommages á Charles Delvoye*, Bruxelles, 1982, გვ. 389-403.

45 D. Pallas, დას. ნაშრ., გვ. 221-224.

46 შდრ. თ. ხაფარელიძე, XIV–XIX საუკუნეების... გვ. 40.

ლია, ეს ამპარტავნებით შიბილი ხერელე შთაბეჭდილება არ არის სწავლულ ბიზანტიელთა, რომელნიც სწორად, „ნორმალურად“ მარტოოდენ საეხანტოებში მიდებელს რაცხდნენ და არად ჩააგდეს მათთვის ეცხო „სიფლერი“ (თანე სტავრაკიოსთან გამკრთალა ეს ხიტყვაც) ღვთისმოსაობის ფორმები. ეადრესი ჩვენში შემორჩენილი დიდრონი ჯვრებიც გამოსახულებებიანია, და აქ ის წმინდანებიცაა გამოხატული, ვისაც ისინი მიეძღვნა; ვიცით იმგვარი ჯვრებიც, რომლებზედაც „ცხორების“ მთელი ციკლია წარმოდგენილი (მესტიის (XIს.), სადგერისა და გორისჯვრის ჯვრები (XVIს.)). არც ხატის მიერ ჯვრის ჩანაცვლება და მით ეფერი, გამოდგება დასტურდება. მოახლოებით VIII საუკუნეში ზარზმის მონასტერში, რომლის ტაძარში (ეს მეორე იქაური, ხავანის დამფუძნებლის, წმ. ხერაპიონის აღსრულების შემდეგ აგებული ეკლესიაა) ფერისცვალების ხატი ესვენა. ამ ეკლესიისვე „შტიში“ (ე.ი. ეგვტერში) დამაარსებლის ნეშთის ახალ შთასახვენებელზე კი აღმართეს წმ. თიანე წინამორბედის სახელობის ჯვარი[47] აქედან გამომდინარე, ხატი და ჯვარი არათუ თანაარსებობს, უკანასკნელი პირველზე მიგვიანიცაა. ეს სხვა მაგალითებითაც ჩანს – საქართველოში არის წარწერებით წმინდანებად სახელდებული ჯვრის სახებანი – მაგრამ მათგან ეადრესი ჯავახეთში, პატარა სამსარის ნამონასტრალზეა ნაჩახი და X საუკუნის დასაწყისისაა, უმრავლესად ამავ ასწლეულისაა სხვა ნიმუშებიც (ოშკი, ქუთაისის კათედრალი)[48], მაშინ რიდესაც მაცხოვრის და წმინდანების გამოსახვა ჩვენში V-ში თუ არა, VI საუკუნის დასაწყისში ფეხმოკიდებული ჩანს ამასთან კი, არც წმ. ხერაპიონ ზარზმელის „ცხორებაში“ და არც საზოგადოდ ქართული სინამდვილეში ხატმებრძოლეობის ნიშანწყალიც არ არის.

სამაგიეროდ, ზარზმის დამფუძნებლის ცხორების“ ეს ცნობა კიდევ ერთ გარემოებაზე დაგვაყოლებს. დ. ჰალლასი, როგორც ეტყობა, ყოველ ტაძარში ერთ, მისი მფარველ-პატრონის სახელზე დადგმულ ჯვარს გულისხმობს. ეს საქართველოშიც ძირითადად ასეა – ჯვარი რომ ეკლესიის მოსახელეა, ამას ეერადღება გ. ნებინაშვილმა მიაქცია და ისიც მიუთითა, რომ ჯვრის წინა (ე.ი. დასავლეთ) პირზე გამოსახულებანი წმ. პატრონს ეკავშირდებოდა,[49] ხოლო რუსეთან ეენიას დაკვირვებით, საკუთრივ მისი „ხატი“ ზომითაც არის ხოლმე გამორჩეული[50]. ზარზმაში კი ჯვარი საფლავზეა დადგმული და წმ. თიანე ნათლისმცემელს. ბასილი ზარზმელით, თითქოსდა ის ეძღვნეს და არა ეგვტერი. თუმცა სრული დაბეჯითებით ამას ვერ ვიტყვით, მაგრამ არაა ეთუო, რომ ჯვრისა და ხამლიცველის სახელობანი აქ თანხვედრილი იყოს. აქვე შეიძლება მივიტანოთ აბუსერიძე ტბელის ასეთი მონაცემი: ახლანდელ აჭარაში, შეარტელის წმ. გიორგის ეკლესიაში XIII საუკუნის დასაწყისში შეუტანიათ მანამდე გარეთ მდგარი ალაევერდის წმ. გიორგის ჯვარი[51]. აქ წმინდანი კი ერთია, მაგრამ ჯვარი

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

48 ამ მიეძღვნის შესახებ მასალის თავმოყრას შევეცადე წერილში „სარისხისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში“, კრებული: გზაჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2008, გვ. 140-141.

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

50 რ. ეენია, ნ. ალადაშვილი, ზემო სვანეთი, (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გ.ხამაგლევი, თბ., 2000, გვ. 60.

51 აბუსერიძე ტბელი, ბიბლიკ-ბასილის მშენებლობა შეარტველში და აბუსერიძეთა ხაგერეული მატიანე, გამოსცა ლ. მესხელიშვილმა, თბ., 1941, გვ. 59, 64-65.

ვერ იქნებოდა იქაური თავი-ხატი, ვინაიდან საკმარისად შორეული ალაგებიდან ხახელ'ზეა გამოკვეთილი და, ამდენად, გარკვეულ'ოლად „სხვა“ ("შ. გეორგისაა[52]. ეს ბუნდოვანი მინიშნებები იქნებ ხელაც არ მოგვეტანა, რომ არა ისეთი ეკლესიები სადაც ორი ჯვარი ყოფილა ('ხემოთ ვკვე ნახსენები ტამალა ჯავახეთ'ში, ყვირილის ხეობის ჭაბუკ-მთის და მთა"'მინდის ეკლესიები), სვანეთ'ში კი 'ხოგან კანკელ'ზე ეფრი მეტი რაოდენობის ჯვრებიცაა შემოდგმული. ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ისინი სხვადასხვა "'მინდანის ხახელ'ზე იყო ნაკურთხი? – სხვაფერივ მათი არსებობა საერთოდაც გა'ეგებარია. ასე განსჯის ერთგვარ დასაერდენს გვაძლევს 'ხემოთ მოყვანილი კაპადოკიური მოხატ'ულობანიცა და დასავლ'ური მასალაც – ერთ ორლანდი'ულ ხელნა"'ერში ნახატ'ული მოხასტრის გვგმა'ზე აღნიშ'ნულია ერთ 'ხლ'ედ'ში რვა ჯვარი – ქრისტეს, მოციქულების, ანგელოზთა და ხელი"'მინდის ხახელოებისა[53]. მაგრამ აქ კვლავ ისმის ხამდვილთმ-ხატერი ფუნქციის საკითხი. არა მგონია, ეჭვს ი"'ვევდეს, რომ შუაში დაყენებ'ული დიდი ჯვრები, მით უმეტეს, ხანა"'ოლეებიანი, საგანგებო პატივდების საგანი იყო. ოლონდ ეს ვერაა სრული პასუხი, და ხელაც არა რა, თ'ეკი ჯვარი გვერდ'ზე მოეკვა, ანდა კანკელის ორივ ბოლო'ში თითო-თითო დგას. იქნებ, რამდენიმე ჯვრის განენას მი'ნნად დამატებითი საკ'ერთხევლების, ასე ვთქვათ, „შიდა ეგეტერების“ გამართვა ჰქონდა? ან, ეგებ და, ჯვართა დანი'შნ'ულებაცა და ადგილმდებარეობაც ხა'ხიგადიდ ისტორი'ულად ცვალებადია? რაღა თქმა უნდა, ეოეველგვარ გარდასახვას მყარი, მუდმივი ფუძე უნდა ჰქონოდა: ჯვარი-ნი'შანი 'ეფლის ვნებადადგომის და ე.ი. გამარ"ჯვებისა. აქედან გამომდინარე, იგი შეიძლება იქცეს ხი"'მინდის შესანახადაც, აქედანვე –„ხატად“ სხვადასხვა "'მინდანთა, რომელნიც ქრისტეს შემსგავსებ'ულნი არიან, განდმრთობილნი – ვითარცა მი"'ამეობითა თ'ე მარხვა-ლოცვა-მდეთარებით „სიფლისა მძლეველნი“; დასასრ'ულ – რიგორც ეს დასავლეთ'ში მოხდა – იგი შეიძლება „უბრალოდ“ ჯვარცმა – Crucifix–ად გადაიქცეს. დასავლ'ერმა, კარიოლინგ'ერმა თ'ე მიმდევნი ხანების ნიმ'ე'შებმა შეიძლება ფუნქცია'ზე საკმაოდ ერთგვარი მეგ'ხერობაც გაგვი"'

ის. „ჯვრის ტრაპე'ზი“ შეა ნავის მიახლოებით შეა'ში იდგებოდა, ჯვარი 'ხედ მას'ზე ადიმართებოდა, თ'ემც ჰიდდესაიმის "'შ. მიქაელის XI საუკ'ენის ხახელგანოქმ'ულ ეკლესია'ში ის – ედესას „აია სოფია“-საკით! – მას'ზე მიჯრილ ხვეტ'ზე იდგა; საკ'ერთხევლის სიღრმ'ეში მდგომი მთავარი, ეკლესიის "'შ. პატრონის ხახელ'ზე ნაკ'ერთ, ტრაპე'ზთან მიმართებით ის, ასე ვთქვათ, „მოსაკ'ალებელია“, თან ტაძრის ყითარცა "'მინდა მი"'ის ხატების „საღვთო ტოპოგრაფია'ში“ გოლგოთასაც ადნიშნავს.

52 საგ'ულისხმია ქვემო ქალის ერთ-ერთ ეკლესია'ში მოკვლ'ული ქალ'ური ფრაგმენტები "'შ. გეორგისადმი (ამას გამოსახ'ულებებიც მო"'მიბს და შემ"'ირველია "'არ"'ერაც) მიძღვნილი საკ'ერთხევლის"'ინა ჯვრის მოჯ'ედილობისა – თ'ე ის სამთავისის ტაძრიდან "'არმოსდგება, რიგორც ამას გ. ჩუბინა'შვილი ვარა'ედობს (*Грузинское*..., გვ. 493-499; საფაერიბა'ზე – გვ. 499), მა'შინ ეკლესიის და ჯვრის „პატრონთა“ თვალსაზრისი „აცდენასთან“ გვაქვს საქმე – სამთავისის კათედრალი იდეოგანეკ მაცხოვრის (ალბათ, ძისი ამაღლების) ხახელობისაა (შდრ.: ს. ალექსიძე, მანდილეთი და კერამეთი ძველ ქართ'ელ მ"'ერლობა'ში. *ACADEMIA. 1*, 2001, გვ.9-16. პრინციპ'ულად ბევრი არაფერი იცვლება – ამ მხრივ ! – თ'ე იგი, რიგორც ბოლო ხანს ჩაითვალა, თხოთის "'შ. ჯვრის მორთ'ელობას "'არმოადგენს (ჯვრის ხის „ფ'ული“ საქართველოს ხელოვნების მუ'ზეუმმა საქართველოს საპატრიარქოს გადასცა და IV 2012 იგი თბილისს, "'შ. სამების საპატრიარქო ტაძარ'ში ადიმართა).

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

ლიტურგიული დანიშნულების მხრივაც ის რამ „ხაშეფალია“ ცისა და ქვეყანას, ხიერცის აღმოსავლეთ დაბოლოებასა და მრეცლის ხეიოფელს შორის. თუ მთავარი ტრაპეზი სამდვდელოთა კრებულს „ემსახურებოდა“, „ჯვრის ტრაპეზი“ ერისკაცებს; მასთან ხელის მოსახსენებელი მსახურებაც ტარდებოდა[54]. ამასთან, კიდევ ერთი კვალი მოგვეპოვება – ეგერიას IV საუკუნის ჩანაწერებში, სხვათა შორის, გოლგოთის ჯვრის შესახებ შემდეგს ეკითხულობთ: „დღიური წირვის გამოსვლის შემდეგ ეპისკოპოსი მიდის ანასტასიოდან ჯვრისკენ და ყველა მასთან ერთად მიეშართება. მისვლისას ის ლოცულობს და ლოცავს კათაკმეველთ, მეორე ლოცვის შერე კი ლოცავს მართალთ. ამის შერე ეპისკოპოსი მიდის ჯვრის უკან და ოვოვს აღსრულებენ, რასაც ჯვრის წინ; და ორივეგან ეპისკოპოსი ისევე დაადებს ხელს [ეი. აკურთხებს. დ.თ.], როგორც ანასტასისში ხდებოდა“ ისიც ცნობილი ეოფილა, რომ ამგვარი წესი – ზოგან მაინც – ადრექრისტიანულმა დასავლეთმაც გადაიღო[55]. ასე რომ, დასავლეთში ჯვარს, ეტყობა, პირველად იერუსალიმური სადვთისმსახური წესიც გადმოტყოლია და ის შერედა ნართეს „სვეულებრივი“ დვთისმსახურების მსვლელობაში. საეკლესიოდ ცნობილია, ამავდროულად, რომ საქართველოს ეკლესია საუკუნეების განმავლობაში მისდევდა იერუსალიმურ ტიპიკონს და გასაგებია ერთ-ერთი ეგრეთელი მკვლევარი დაუეჭვებლად რომ წერს: ქართულ ეკლესიებში დიდი ჯვრები იმიტომ აქვთ, „რათა მათთან ad crucem, იერუსალიმური ცერემონიალი აღსრულდებოდეს“-ო[56]. საკურთხეველისწინა,მოთ უმეტეს,მცხეთის წმ. ჯვრის ადგილმდებარეობა დასახეს შეესაბამებოდა ეგერიას აღწერილ მდვდელმოქმედებას – დვთისმსახურს მის „წინაც“ შეუძლია დადგომა და მის „უკანაც“ და ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად იერუსალიმის მიმდევარ ეკლესიაში. მით უფრო, მცხეთურ „გოლგოთაზეც“ ასეთსავე მსახურებას აწარმოებდნენ[57] ეი. იქ კი, სადაც ჯვარი „დაიძრა“ ან „გამრავალკეცდა“, თავისუფლად შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ჩვენთანაც ის – რადაც, ჯვრაც დაუდგენელ დროს,– ლიტურგიაში უმშვენიერეს „შემოსელა“ და მორწმუნეთა ამა თუ იმ ჯგუფს (თუ ერთია,მაგ. – ერისკაცთ, თუ ორია – ცალცალკე მამაკაცებსა და დედაკაცებს) განეკუთ-

54 G. Bandmann, დასახ. ნაშრ. გვ 399, 407-409; ასევე F. Möbius, H. Sciurie, *Symbolwerte der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1984, გვ. 62. ძალდესტაიმის ჯვრის მტვერიანელი ხეები შემორჩენილია და ხელოვნების ისტორიაში „ბერნვარდის ხეებადაა“ ცნობილი – მასზე რომანული ხატოვანი ხეების თარგზე, უფლის ვნებანია გამოქანდაკებული (იხ., მაგ., L. Grodecki, F. Mütherich, J. Tabalon, F. Wormald, *Die Zeit der Ottonen und Salier*, München, 1973, ხერ. 292).

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

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

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

ვნა; კანკელზე კი ჯვრები, ალბათ, მართლაც ხატების ნაცვლად აღემართებოდა. მაგრამ ასე გულდაჯერებით წერისას, იმასაც კი ვეშვებ, რომ შესაძლოა ისიც კვლავ მსჯელობის საგანი გახდეს, არის კი ნამდვილად მცხეთის და ვალეთის ჯვრები უშეალო წინამორბედნი საკვრთხველისწინა ჯვრებისა, თუ მხოლოდდენ მათი უახლოესად მიხათესავენია, შინაარსობრივადაც და ფორმის მხრივაც ძლიერ მსგავსნი და მაინც – პარალელური მოვლენები?

უკანასკნელი საკითხი კვლავ განსახილველი ხდება, ვინაიდან ახლა, სირიელ-შეამდინარელი და მცირეაზიური მასალის გამომზეურების შემდეგ ნათელი შეიქმნა, რომ ქართული და დასავლური „დიდი ჯვრები" განკერძოებული მოვლენები კი არ ყოფილა, არამედ მინარჩენნი მძლავრი, უბირველესად სწორედ საქრისტიანო აღმოსავლეთში არსებული ტრადიციისა. ჩვენ ახლა ვერ ვიმსჯელებთ მისი გაერცელების არეზე – ასე, მაგ., ხიმხეთში, გამოქვეყნებული მასალით მაინც, იგი თითქოს არ ჩანს, მაგრამ ერთიც ვნახოთ, მისი კვალი დაიძებნის უმდიდრეს ხიმხურ საისტორიო მწერლობაში? ერთი კია, იგი არ უნდა სცოდნოდა – ყოველ შემთხვევაში, XI საუკუნისთვის სრულებით გადავიწყებული ჰქონდა, „საკვთრივ" ბიზანტიას, საბერძნეთსა და ბერძნელენოვან სანახებსა და ცენტრებს[58]. ნათელია ისიც, რომ ჩვენმა ქვეყანამ ჯვრის აღმართვის წესს სხვებზე დიდხანს ეერთგული – ჯერ კიდევ XVII საუკუნის შუა წლებში ლიპარიტ დადიანმა ამგვარი ჯვარი შესწირა წალენჯიხის[59] დღეს შეუძლებელია იმის გარკვევა,ჭაველა თუ არა და თუ კი,რა ზომაზე აღმოსავლეთის სხვადასხვა ქვეყნების ჯვრები ერთი მეორეს, საკარაულებელი კი ეფრი ნაირფერეფნებია, რაც, ცხადია, გარკვეულ მსგავსებას დიახაც უშვებს. ეს ზოგადი მდგომარეობიდანაც შეიძლება გამოვეკვანოთ – აკი ვიცით,რარიგ სხვაობს სხვადასხვა ხალხთან თავად ფუნქციერადა და ხიმბოლურად არსობრივად იგივეობრივ ტაძარია ხერეთმოძღვრული სახე. დამახასიათებელია, რომ დასავლური შემორჩენილი აღსამართი ჯვრები ხშირად იმავ ზომისაა, რაც საწინამძღვრო – სალიტანიე ჯვრებია ხილმე, იმგვარადვეა მორთული და მათი დანიშნულება დაზუსტებით ვერც კი ორკვეა. ამას გარდა, ისინიცა და ნამდვილად დიდ-დიდრონიც სულ

58 ამასთანავე,სულ წყარიებით,კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძრისსაკვრთხველში არაერთი „თაყვანისცემა" (поклонные) ჯვარი ყოფილა (А. Лидов, Иеротопия. Создание сокральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования, კრ-ში: Иеротопия. Создание сокральных пространств в Византии и Древней Руси, ред.-сост. А. М. Лидов, Москва, 2006, გვ. 20). მაგრამ ირკვევა, რომ ამგვარი ("devotional") ჯვრები სანაწილეები, წმ. რელიქიის მიმცველი ენდა ყოფილიყო (A.Musin, Byzantine reliquary-crosses from the Territory of the Turkey in the archeological context, კრ-ში: Proceeding of the 22th International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011, Sofia, 2011, vol. II, გვ. 171-172). საგულისხმო მეთხია, ამ საკითხის სარკვევად, მოგეთანილ რუსული ძველი – პატრიარქ ნიკონის 1656 წ-ლდაარსებული ეთს წმ. ჯვრის მონასტრისთვის დაემზადებათ დიდი...ქრისტეს ჯვრის სახელად", ჯვარი (310X132 სმ), რომელშიც, ჯერ ერთი, ასოებით რელიქია ფეხაწყობილი, შემდგომ კი ის ეკონოსტასში ოვი ნაფილებული,ადგილობრივ ხატად მაცხოვრის ხატის გვერდით (С. В. Гнутова, К. А. Щедрина, Кийский крест, Крестный монастырь и преображение сакрального пространства в эпоху патриарха Никона, კრ-ში: Иеротопия. Создание... გვ. 683-684, 688-692, სურ. 2; ლირსშესანიშნავია, რომ 1917 წლის რევოლუციის ეროვნულის შემდგომ, ის ახლა მოსკოვს ლირსი სერგის კრამვნიკის კვლესიაში – преподобного Сергия в Крапивниках - საკვრთხველის წინ დგას – იქვე, გვ. 683, შენ. 10, სურ. 3).

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

სხვაგვარადაა დამუშავებული ან თვლებითაა გაწყობილი, ან დაჩუქურთმებულია ანდა კიდევ ჯვარცმას გადმოსცემს[60]. ესეც მიგვითითებს იმ „ერთიანობაში მრავალფეროვნებას", რაც ახასიათებდა ჯერაც განუყოფელ, აღმოსავლეთად და დასავლეთად გაყოფილ საქრისტიანოს, სადაც ერთიან ძირს ეს-ახლოვრი მრავალსახოვნება აღმოცენდებოდა. ისიც განსასაზღვრელია – რა წარმოშობს ამ ერთიანობას ყველა ცალკეულ, მათ შორის, ჩვენს შემთხვევაშიც – ზოგადად აღებული გვიანანტიკური კულტურა, სარწმუნოება, აღმსარებლობა (თუმცა კი ზემომოტანილი მასალა გვიდასტურებს ერთი კონფესიიდან მეორეში ფორმათა გადასვლასა და დამკვიდრებას – სირიელი „ბემა" ხომ ჯერ ერთიან ეკლესიაში ჩნდება, გვიან კი მას ნესტორიანები ინარჩუნებენ; ჯვრიანი „გოლგოთაც" მათთან, ეგებ ედესელი მართლმადიდებლებისგან შედის, მაგრამ ჯვარი თანადროულად მართლმადიდებელმა კაპადოკიელებმა და ქართველებმაც გადმოითვისეს[61], თუ რომელიღაც კონკრეტული კერიდან მიმოფენა (რაც მონუმენტურ ჯვრებს შეეხება თითქოს დასაშვებია ჩვენკენ მათი განსახოვნების ფორმა ხრდილოეთ მესოპოტამიის გზით – ედესა გავიხსენოთ! – იყოს მოსული). რადაცაგვარი კავშირი იქაურობასთან საქართველოს – ქართლს ხომ მაინც – ენდა ქქონოდა: ეფიქრობ, სწორედ შეამდინარეულია გორგასლისეული სვეტიცხოვლის გრძივი კედლების გაყოლებით კამარიანი უბეების ჩამწკრივების იდეაც. მაგრამ თუ აღმოსავლეთ-დასავლეთში დიდი ჯვრების გავრცელების ერთი ამოსავალის ძებნას შევედგებით, ალბათ უპირველესად იმ ბილიკებს ენდა დაეებნა, რომელნიც ეგებ წმ. ჯვრის თაყვანისცემის სათავესთან, წმინდა ქალაქთან, იერუსალიმთანა და ისტორიულ გოლგოთასთან მიგვიყვანს. საამისო მინიშნებად გამოდგეს, იქნებ, წმ. ნიკოს სინელის ოლიმპიოდორე ეპარქოსისადმი ეპისტოლეს მითითება – ყველა ეკლესიაში პატიოსანი ჯვარი ენდა აღიმართოსო[62]. წმინდა მიწასთან დაკავშირებული ეს დარიგება შესაძლოა საგანგებო კვლევა-ძიების საწყისადაც გამოდგეს.

---

60 იხ. V. Elbern, დასახ. ნაშრ., გვ. 120-124; საგულისხმოა, რომ არდენნის ჯვარი, რომელსაც ეს მეცნიერი „ორმაგი ხასიათის" – საწინამძღვრო ან სატრაპეზო ჯვრად მიიჩნევს, სხვა გამოცემაში საწინამძღვროდაა სახელდებული – J. Hubert, J. Porcher, WF. Volbach, Die Kunst der Karolinger, München, 1969, გვ.362. მომცრო საკურთხევლისწინა თუ უბრალოდ დასადგმელი ჯვრები, თუმცაღა, ჩვენშიც მოიპოვება. მათი შესაძლო დანიშნულების გამოსარკვევად იქნებ საყურადღებო იყოს ომერეთში რუსული ელჩობის ანგარიშის ცნობა, რომ სადღაც მარჯვნივ, ბერჯის პირისპირ ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის ხატებს შორის იდგა 2 მ-ის სიმაღლის ჯვარცმა ძელი ქუშმარიტის ნაწილებით (ალექსი იველაშვილის..., გვ.60). იტალიაში ეოფილა დიდი, თვით ქვის ჩუქურთმიანი ჯვრებიც კი (E. Doberer, Die ornamentale Steinskulptur in der karolingischen Kirchenansstattung. In: Karl der Grosse... Bd. III.,გვ. 231). სხვათა შორის, თუკი კაპადოკიურ მოხატულობათა ჯვრები ნამდვილად არსებული გადმოსცემს, მაშინ ისინიც ეფრი დასავლურია მსგავსი ფიფილა – ასევე მოთავსებულ-ორნამენტირებული.

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

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

Dimitri Tumanishvili

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

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

ირინე ელიზბარაშვილი
გნებინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძველთა დაცვის ეროვნული ცენტრი,
აქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

კვარშას (ყვარშა) ეკლესია ჯავახეთში

ნახიფლარი კვარშა (ნახ. 1), ახალქალაქის ბლატის სამხრეთ-დასავლეთ კიდეში, ხერთვისის თავზეა აღმართული. გრანდიოზული, რეინიზირებული ნამოსახლარი ზეგანის მოსწორებულ ბაქანს ფართო ზოლად მოეკვრება. შემორჩენილი ქვისთა ქსელი, საცხოვრებელი უჯრედები, სამეურნეო ნაგებობები, ხარიები, კალოები და ძველი საფლავის ქვები – ნამოსახლარის მრავალფეროვანი, მკაფიოდ გამოკვეთილი გეგმარებითი სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილებია.[1]

უცნაურია ტოპონიმი „კვარშა" სპეციალისტების აზრით, ეს სახელი, ჯავახეთის მთელ რიგ დასახლებათა ტოპონიმებთან ერთად (ჭობარეთი, ტოლოშა, მირაშხანი, ბერნაშეთი, ბარალეთი, შალოშეთი, ნუნნხა, ოლოდა და სხვა..) ავლენს კავშირს უძველეს ზანურ სახელწოდებებთან.[2] ამ რეგიონის არქაულობა არამხოლოდ დასახელებებში ვლინდება. ეს მხარე უმდიდრესია არქეოლოგიური მემკვიდრეობისა და ქრისტიანული კულტურის თვალსაზრისითაც.

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

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

---

1 ხიფელ კვარშაზე ცნობები გურჯისტანის ვილაეთის დიდ დავთარში არის მოცემული, რომლის მიხედვით, XVI საუკუნის ოსმალური ადმინისტრაციული დაყოფით, იგი ხერთვისის ლივაში შედიოდა და აქ რვა კომლი ქრისტიანი ქართველი ცხოვრობდა. ხიფელი XX საუკუნეში გაუკაცრიელებულა. (ლ.ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ვანნეიშვილი, ც.ნანიჩენაშვილი, ჯავახეთი, ისტორიული-გეოგრაფიული გზამკვლევი, თბ. 2000, გვ.95.)

2 გ.მაისურაძე, ქართველ-ხიმხური ურთიერთობის ისტორიოგრაფიიდან, თბ.2006, გვ.258.

3 И.П. Ростомов, Ахалкалакский уъздъ въ археологическомъ отношении, Тифлисъ, 1898, გვ. 72-75.

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

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

6 ეკლესიის გეგმა გაიზომა 1943 წელს ნიკო ნებინაშვილის მიერ, რესურსან გვერწოველისა და თინათინ ქარუმიძის მონაწილეობით. შედარებით ხრული ანაზომი შესრულდა 1944 წელს (ნ.ნებინაშვილი, გ.გაბაშვილი, ვ.ნანიკა). 2012 წელს კვარშის

კვარშის ეკლესია დარბაზული ტიპისაა. მისი გეგმის კომპოზიციას გარეულებელია მინაშენებით – ჩრდილოეთით (ნახ. 1) გამოყოფილი მოკლე სათაფსი-პასტოფორიუმით და სამხრეთი სტოათი, რომელიც დასავლეთით გრძელდება და დარბაზს (სურ. 1), მთელ სიგანეზე მოეკვეთება.

ეკლესიის ძალიან მაღალი, ზევითკენ შევიწროებული, ატეორცხილი კედლები სამხრეთისა და დასავლეთის ფასადებზე შეკავებული იყო მინაშენებით, რომელნიც ამჟამად ნანგრევების სახით არის ჩვენამდე მოღწეული. მინაშენებით გარშემორტყმული, ძირში გაფართოებული ეკლესიის აზიდული მოცულობა მდგრადობის და მონუმენტობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ეკლესია გარედან, სხვადასხვა დონეზე განთავსებული, განსხვავებული მოცულობების ერთიანობას წარმოადგენს. შერეული წყობით შეკრული ფასადებიდან თითეული დამოუკიდებლად აღიქმება.

აღმოსავლეთი ფასადი (სურ. 2 ყველაზე სრულად არის შემორჩენილი. სწორედ აქ იკითხება მინაშენებით ფლანკირებული დარბაზის სამივე მოცულობა. ფასადის ბაზილიკური სილუეტი შემსებელია საკურთხევლის გამომეფეი განიერი და ღრმა სამკუთხა ნიშებით. გაწოსწორებულ-კლასიკური აღმოსავლეთი ფასადისგან განსხვავებით, დანარჩენი ფასადები სხვადასხვა დონეზე განთავსებულ მოცულობათა ცოცხალ სურათს ქმნის.

ორ დონეზე განვითარებული ჩრდილოეთი ფასადი (სურ. 5) ასიმეტრიულია და ორი სხვადასხვა სიგრძე-სიმაღლის მოცულობისგან შედგება – დარბაზის და მოკლე ჩრდილოეთი პასტოფორიუმისგან; ეს უკანასკნელი ეკლესიის ძირითად მოცულობის ერთ მესამედს მოიცავს.

სამხრეთი და დასავლეთი ფასადების (სურ. 3, 4) კომპოზიციაც სხვადასხვა ზომის მოცულობათა ერთიანობას წარმოადგენს. სამხრეთი ფასადი ორ დონედ იკითხებოდა. თავდაპირველად, დარბაზული მოცულობის თითქმის ორ მესამედს მინაშენი ფარავდა. ამჟამად მისგან გეგმა და აფსიდის ფრაგმენტია შემორჩენილი. დასავლეთი ფასადი უფრო მოძრავი და დინამიკური იყო. აქ, გარდა დღეისთვის აღარარსებული მინაშენისა, რომელიც თავის დროზე დარბაზს ბოლომდე მოეკვეთებოდა, ფასადის ჩრდილოეთ კიდეში, სიღრმეში, პასტოფორიუმის მოკლე დასავლეთი კედელიც იკითხება.

ამგვარად, შენობის ყველა ფასადი განსხვავებულია. ერთ სიბრტყეშია განვითარებული მხოლოდ ბაზილიკური სილუეტის მქონე აღმოსავლეთი ფასადი. ყველა დანარჩენი სხვადასხვა სიგრძე-სიმაღლეზე განთავსებულ მოცულობებისგან შედგენილ კომპაქტურ, მონუმენტურ კომპოზიციას ქმნის.

ბაზალტის ქვით ნაგები ეკლესიის აღმოსავლეთი კედლების წყობა გარედან ცოცხალი და დინამიკურია. ქვადა რიგების გრანდიოზული ქვები განსხვავებული ზომის და მოხაზულობისაა. გვხვდება სწორკუთხა, უშველებელი კვადრები, რომლებითაც ძირითადად შენობის კუთხეებია შეკრული. ასევე დიდი ზომის, არასწორი, თავისებური მოხაზულობის პირმოსწორებული ქვები ავსებს საფასადო სიბრტყის ცენტრალურ ნაწილს, ძირითადად იმ მონაკვეთებს, რომელნიც თავდაპირველად მინაშენით იყო დაფარული. ხილი ზედა რიგებში, წყობის ხასიათი უფრო მოწესრიგებული ხდება, რიგების ჰორიზონტალობა დაცულია,

ეკლესიაზე კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს მიერ დამუშავდა რესტავრაციის პროექტი (არქიტექტორ-რესტავრატორი გ. კოტეტიშვილი).

ქვებიც ეფერი მკირე და შედარებით ერთი ხიმისაა.

ეკლესიის მადალი, აზიდული პროპორციები და ცოცხალი, განსხვავებული ხასიათის შერეული წყობის ერთიბლითება, შეკრული მძლავრი კუთხის ქვებით, თავშეკავებული დინამიზმის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ფასადების სადა, მინიმალისტურ გაფორმებას ქმნის კედლის ზედაპირზე მოკრძალებული, მარტივი პროფილის სარკმლის თავსართი ქვების არსებობა, რომელთა ზედაპირზე ბრტყელი რელიეფური წარბია გამოკვეთილი: აღმოსავლეთ ფასადზე (სურ. 6) – თავსართის ცენტრში ამოზიდული სწორმკლავა ჯვრით, ხოლო ფერი მოკლე უხეში და კუთხოვანი წარბით – სამხრეთ ფასადზე. სარკმლის ღიობების თავზე ეს თავშეკავებული დეკორი მსუბუქ აქცენტებად აღიქმება.

გაფორმების კიდევ ერთი ელემენტია კვარშას ეკლესიის ფასადების მთელ პერიმეტრზე გაბნეული მრავალი წარწერაც.

შინაარსობრივად ყველა წარწერა ერთგვაროვანია. ეს არის ახ. წ. I ათასწლეულის ბოლოსთვის, მეორედ მოსვლის მოლოდინში ლოცვით ხსნის იდეით გამსჭვალული, ეკლესიის მშენებლობასთან დაკავშირებული, სხვადასხვა სიცოცხლური ფენის ადამიანთა, ალბათ მშენებელთა მოკლე შეწყალების ვედრება. ვედრების თემა მოიცავს მთლიანად ტაძრის სხეულს, ეკლება ფასადებს და იჭრება ინტერიერში.

აღმოსავლეთ ფასადზე, კუთხის სამხრეთ-აღმოსავლეთ, გრანდიოზულ ქვაზე იკითხება არასრული ტექსტი: „ამის ეკლესიის...“; ჩრდილოეთ ფასადზე: „ქრისტე, შეიწყალე გაბრიელი“, „ქრისტე, შეიწყალე მიქელ ცოდვილი“; დასავლეთ კედელზე (სურ. 7) კარის თავზე: „ქრისტე, შეიწყალე ერისთავ-ერისთავი ივანე“, იმავე კედლის სარკმლის თავზე: „ქრისტე შეიწყალე ლლ შეუნდეს ცოდვანი“; სამხრეთ ფასადზე, კარის თავზე: „ ქრისტე, შეიწყალე ნათანიელ, შეუნდეს ცოდვანი“ ინტერიერში – აფსიდში: „ქრისტე, შეიწყალე თოვანე ნძლ“, ჩრდილოეთ კედელზე (სურ. 8) – „ქრისტე, შეიწყალე პეტრე“ წყობას შეწყმულნი, ეს წარწერები ამძაფრებენ შინაგან მფლობის და ემოციურ მუხტს, რაც ამ სიმაღლეზე, გარინდულ, უკაცრიელ გარემოში აგებულ ეკლესიას მეტ მისტიკურობას სძენს.

ეკლესიის აბეორცნილი სხეული თარო კარნიზით სრულდება. ვინაიდან გადახურვა შემორჩენილი არ არის, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ მკაცრ, ალბიერ სიხნაში, ეკლესიის საბურავად ლოორფინი იქნებოდა გამოყენებული.

ინტერიერი (სურ. 9), ექსტერიერის მსგავსად, მადალი და აბეორცნილია. ზედოკენ შეიეწროებული, ენთავისებიანი კედლები მეტ სიმსუბუქეს სძენს სივრცეს. წყობა კომბინირებულია. კედლები ძირითადად მკირე ზომის პირმოსწორებული ქვებით არის ამოყვანილი და შელესილი (ნალესობა ფრაგმენტულად არის შემორჩენილი). კონსტრუქციულ ნაწილებში (პილასტრები, ღიობების მოხარხვება, კონქი) თლილი ქვაა გამოყენებული. გამონაკლისს კედლის თაღები წარმოადგენს, რომელიც ინტერიერის კედლების მსგავსად, რადიალურად ნაწყობილი, მკირე ზომის დაუმუშავებელი ქვებით არის გადაყვანილი (სურ. 10, 11).

კვარშას ეკლესიის ბეგმის კომპოზიციაა წარმოადგენს გრძელ დარბაზს, რომელიც აღმოსავლეთით ღრმა და ვიწრო, ოდნავ ნალისებრი მოხაზულობის აფსიდით სრულდება. ნალისებრივე კონქი (სურ. 9) შესანიშნავად თლილი ქვით არის ამოყვანილი. ერთი წყვილი ორსაფეხურიანი მადალი, თხელი პილასტრი დარბაზს ორ არათანაბარ ნაწილად ჰყოფს. კამარის საბჯენი თაღის საყრდენი.

პილასტრის წინა საფეხური, სიმაღლეში მნიშვნელოვნად აღემატება უკანასკნელ-ლიდანაც სხვადასხვა მოხაზულობის კედლის თაღებია გადასრულილი. გრძივი კედლების აღმოსავლეთი თაღები ოდნავ შეწყვეტილია, დასავლეთისა კი – ნახევარწრიული. პილასტრის შიდა საფეხური სრულდება სადა, თხელი თარიკაპიტელით. კედლის თაღები საკმაოდ რელიეფურია, მათ გარკვეული არქიტექტურობა შემოიქცეთ სივრცის პლასტიკაში, თუმცა გადასვლა ერთი ფორმიდან მეორეზე რბილია.

დარბაზის დასავლეთი კედლის კუთხეში ორმაგი ნაოთხალი პილასტრია მოცემული, რომლიდანაც გრძივი და განივი მიმართულებით კედლის თაღებია გადაქვანილი. საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი დასავლეთი კედლის კომპოზიცია: ვერტიკალურ ღერძს აცდენილი მაღალი, ვიწრო კარი, უფრო სამხრეთით არის გაჭრილი, ხოლო სარკმელი, მის თავზე კედლის ცენტრშია მოცემული. ორივე ღიობი მოქცეულია მკვეთრად შეწყვეტილი კედლის თაღის ქვეშ, რომელიც შემოსაზღვრავს ამ კედლის სიმაღლის ორ მესამედს, თაღის ზედა ნაწილი, მაღალი შებლის ასოციაციას იწვევს.

ეკლესიას ორი შესასვლელი ჰქონდა (ამჟამად ორივე ამოქოლილია). ერთი დასავლეთი კედლის ცენტრშია გაჭრილი, მეორე, სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია მოცემული. კარის ფორმა იდენტურია – გარედან არქიტრავით სრულდება, ინტერიერის მხრიდან, კი თაღით. სამწუხაროდ, დღეს ეკლესიაში აღმოსავლეთით, XX საუკუნეში გაჭრილი კარის მეშვეობით ვხვდებით.

ეკლესიის მბეჭავი განათება ამძაფრებს მისტიკურობის შეგრძნებას, რაც განპირობებული იყო ღიობების სიმცირით. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ დარბაზში მინაშენის გაკლით ვხვდებით, გასაკვირი არ არის, რომ ორივე შესასვლელი განათების თვალსაზრისით ბევრს არაფერს მატებს დარბაზის სივრცეს. აქედან გამომდინარე, ერთადერთ სინათლის წყაროს სარკმლები წარმოადგენს. დარბაზს სულ სამი – საკურთხეველის, დასავლეთისა და სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში გაჭრილი სარკმელი ანათებს.

დარბაზის ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ კიდეში, საკურთხეველთან გაჭრილი მაღალი და ვიწრო შესასვლელიდან, ოხილორებულ პასტოფორიუმში ვხვდებით. დანარჩენი შესასვლელების მსგავსად, ეს კარიც დარბაზის მხრიდან თაღით, ხოლო შიგნიდან – არქიტრავით არის დასრულებული. სათაფი-პასტოფორიუმი აღმოსავლეთით, კვერცხისებრი აფსიდით სრულდება. სადა, მკვეთრად შეკრული თარიკ-კაპიტელი კონქის საყრდენად არის გამოყენებული.

ეკლესიის ინტერიერი მოხატული იყო. მის ჩრდილოეთ კედელზე წმინდა მხედრების ჰერალდიკური გამოსახულებაა დაცული.

ნაგებობის შემორჩენილი ნაწილები საკმაოდ მდგრადია. ფასადების ზედა მონაკვეთები გადაწყობილია, რაზედაც ჩრდილოეთ ფასადზე შებრუნებულად ჩასმული წარწერიანი ქვები მეტყველებს.

ეკლესიის მაღალი, ასიდული პროპორციები, არათანაბარი განათება, სხვადასხვა მოხაზულობის თაღების თანაარსებობა, დასავლეთი კედლის ასიმეტრიული კომპოზიცია, ფასადების განსხვავებული გადაწყვეტა, შერეული ხასიათის წყობა, სადა, თაღშეკავებული გაფორმება აახლოებს მას ე.წ. „გარდამავალი ხანის" ბოლო ეტაპის, კერძოდ, X საუკუნის პირველი ნახევრის ნიმუშებთან.

ბეგმის განვითარებული კომპოზიცია, აღეორცნილი პილასტრები, რომელთა წინა საფეხური დიდად ცილდება კედლის თაღების სიმაღლეს, ანა-

ლოგიას ბოლოს IX–X საუკუნეების ისეთ ძეგლებში რიგითრიცაა მადარის კარის ეკლესია (XI ს.),[7] ეალეთის ბაზილიკა (IX–X სს.),[8] ახალდაბის ღვთისმშობლის ეკლესია (XI ს.)[9]

დასავლეთ კედლის კომპოზიციაც ვერტიკალურ ღერძს თანაც აცლენილი ლილვებით, რბილი, მსუბუქი მინაშენებით ასიმეტრიულობაზე, ასიცოიციას სწორედ X საუკუნის დასაწყისის მხატვრულ გადაწყვეტასთან აკავშირებს (ტაბაწყურის წითელი ხიდარი XI ს.,[10] ფარავნის[11] და ხანდოს X ს-ის ეკლესიები[12]).

ეკლესიის ფასადების წყობის ხასიათი, რომელიც ქვედა რიგებში არასწორი მოხაზულობის დიდი ზომის ქვებით, ხოლო ზედა ნაწილებში ქვათა შემცირებითა და რიგების მეტ-ნაკლები რეგულარობით ხასიათდება მსგავსებას ბოლოს მის მეზობლად, ორთოდე კოლომეტრში აღმართულ, ამავე დროის (XI ს.) ქილდის ეკლესიის ფასადებთან.[13]

კვარშას ეკლესიას ნ. წუბინაშვილი პირობითად, მოსაზრების დონეზე VIII საუკუნით ათარიღებს, თარიღის ძირითად საყრდენად აღმოსავლეთ ფასადის ღრმა სამკუთხა ნიშების და გვერდითა, სამხრეთ მოცულობის ე.წ. „სამლოცველო-სასანთლეს"არსებობას ასახელებს. ღრმა ნიშების არსებობა ნ.წუბინაშვილის აზრით, აახლოებს კვარშას წრიმი-რკონი-სამშვილდის ეკლესიებთან. თუმცა იგი იქვე აღნიშნავს, რომ განვითარების თვალსაზრისით, კვარშას ეკლესიის გეგმა ამ ნიმუშებთან მიმართებით პროგრესულობით გამოირჩევა.[14]

ქართულ ეგზემპლარი ნაგებობებში აღმოსავლეთის ფასადზე ნიშების არსებობა იშვიათობას წარმოადგენს, თუ გავითვალისწინებთ კვარშას ეკლესიის მხატვრული-სივრცითი კომპოზიციის განსაკუთრებულობას და იმ გარემოებას, რომ ჯავახეთის ხუროთმოძღვრება ზოგადად არქაულობით გამოირჩევა. საკმაოდ დასაშვები ხდება ამგვარი სიღრმე-სიგანის ნიშების უფრო მოგვიანო დროშიც. კერძოდ, X საუკუნის დასაწყისშიც გამოყენების შესაძლებლობა. მით უფრო, რომ მსგავსი გადაწყვეტა სწორედ სამხრეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრებაში. კერძოდ X–XI საუკუნეების ისეთ ნიმუშებში გვხვდება, რიგითრიცაა ზედა თმოგვის ბაზილიკა (XII ს.)[15], ერთას ბაზილიკა (XI ს.),[16] ერაკლის აგარა (XI ს.)[17] და

---

7 საქათველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, თბ., 2004, ტ. II გვ. 272.
8 იქვე, გვ.411.
9 იქვე, გვ 47.
10 ი.ელიზბარაშვილი,წითელი ხიდარი ტაბაწყურში. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საამმართველო, წელიწდეული, 1996, №1, გვ. 30-40.
11 დ.ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ფანჯიშვილი, ც.სანიხუნაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 12.
12 იქვე, გვ.59.
13 ი.ელიზბარაშვილი, ქილდის წმ. გიორგის ეკლესია. ძეგლის მეგობარი, 1986, №1, გვ. 28-31.
14 Н.Чубинашвили,დასახ. ნაშრ., გვ. 89-90.
15 დ.ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ფანჯიშვილი, ც.სანიხუნაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 114, ტაბ. 347
16 ი.გიფეიაშვილი, ი.ლომლიტაძე, ტაო-ქლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 28, ტაბ.2.
17 В.Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети,თბ., 1981, გვ.39, ნახ.2-7.

ფექრაშენი (X–XIსს)[18].

რაც შეეხება სამხრეთის ე.წ. „სამლოცველო-სახანთლეს", 2012 წელს, ეკლესიის გაწმენდის დროს აღმოჩნდა, რომ ეს სამხრეთი მიხაშენია და არა ხეთლიშის ეკლესიის მსგავსი თაღით გახსნილი მოკლე მოცულობა, რამაც გამორიცხა ამ მიმართულებით მსჯელობის საჭიროება.

ამგვარად, ამ უკანასკნელ წლებში გამოიკვეთა ეკლესიის სტრუქტურა. დადგინდა, რომ იგი წარმოდგენს დარბაზულ ნაგებობას სამხრეთი და დასავლეთი მიხაშენებითა და გამოყოფილი ხრდილოეთი პასტოფორიუმით. ასევე დაზუსტდა მისი აღშენების თარიღიც.

კვარშას ეკლესია თავისი მხატვრულ-სივრცითი გადაწყვეტით გამორჩეულია ამ რეგიონის არქიტექტურისგან. X საუკუნის ჯავახეთის დარბაზული ეკლესიების უმეტესობა უფრო დამჯდარი პროპორციებით ხასიათდება (ბაერის,[19] ფარავნის,[20] ქილდის,[21] დინკალის[22] ეკლესიები). გამონაკლისს X საუკუნისაგან ხოსპიის და XI საუკუნის პირველი ნახევრის ზედა თმოგვის ეკლესიები წარმოადგენს, რომელთა პროპორციები ზემოთ ჩამოთვლილ ნიმუშებისგან განსხვავებით უფრო ამაღლებულ-აზიდულია.

საოცარია, რომ ამ მკაცრ, „არქაულ-ბიბლიურ", ასეთ ტიპურ ჯავახურ გარემოში, კვარშას ეკლესიაში შესვლისთანავე კახური არქიტექტურის ასოციაცია გებადება. კახეთის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი პროპორციები, სივრცის პლასტიკა – განსაკუთრებულად სადა, აზეორცხილ-აზიდული, ფორმათა მოხაზულობით მეტყველი. „სიმკაცრე-სიმსებუქით, სიმარტივე-პლასტიკურობით, სესწრაფულობით კვარშის შიდა სახე „ჯავახურსე" მეტად „კახური" ხერეთმოძღვრული სკოლის სივრცითი განცდის მაჩვენებელია."[23]

გარდა სივრცის ზოგადი ხასიათისა, კვარშას ეკლესიის ინტერიერის „კახურობის" შეგრძნებას ამძაფრებს დაუმუშავებელი, მკირე ზომის ქვებით რადიალურად ჩაწყობილ-ჩაწოკილებული კედლის თაღების არსებობა, რაც კახური არქიტექტურული სკოლის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. ჯავახეთში ყველა თაღი თლილი ქვით არის გადაყვანილი. შესაძლოა ამან განაპირობა ამ რეგიონში, ადრეულ ქრისტიანობიერ მონაკვეთში (VII–XI საუკუნეებში) შეწყვეტილი თაღის აშენებად გამოყენება.[24]

კახეთის ხერეთმოძღვრებაში, მსგავსი მოხაზულობის თაღ-კამარების არსებობის დიაპაზონი დიდია. შეწყვეტილობა აშენებად, თუმცა მაინც გვხვდება ადრეულ ნიმუშებში. VII საუკუნის ზეგანის ყველაწმინდის დასავლეთი პატრონიკეს საბჯენ კედლის თაღი და კამარა სწორედ მსგავსი მოხაზულობისაა.[25]

---

18 В.Берилзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 44, ნახ. 8.

19 დ.ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ფანეიშვილი, ც.ინანიჩენაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 54.

20 იქვე, გვ. 12.

21 ი.ელიზბარაშვილი, ქილდის წმ. გიორგის ეკლესია, გვ. 29.

22 ი.ელიზბარაშვილი, დინკალის ეკლესია. ძეგლის მეგობარი, 1993, №1, გვ. 17-21.

23 .ბერძენიშვილი, ი.ელიზბარაშვილი, ნ.ფანეიშვილი, ც.ინანიჩენაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 95.

24 შეწყვეტილი თაღის ერთადერთ მაგალითის XI საუკუნის დასაწყისის ასყარას ეკლესიის ინტერიერში, სამხრეთ-დასავლეთი კედლის თაღი წარმოადგენს.

25 Г.Н.Чубинашвили.Архитектура Кахетии, თბ., 1959, გვ. 168.

ე.წ. „გარდამავალ ხანაში", ეს არქიტექტურული ელემენტი მეტი ინტენსივობით არის გამოყენებული და, კვარშას ეკლესიის მსგავსად, სხვა მოხაზულობის თაღებთან თანაარსებობს. ამის მაგალითები მრავლად მოგვეპოვება, მათ შორის: ძველი გავაზის ეკლესიის (VI ს-ის დასაწყისი) მოგვიანო, VIII-IX საუკუნეების გარშემოსავლელის თაღები,[26] ამავე დროის გურჯაანის ყველაწმინდის ნავთა გამყოფი დასავლეთის ორი თაღი,[27] ასევე, IX საუკუნის ვაჩნაძიანის ყველაწმინდისა[28] და ე.წ. „ბარცანას"[29] ეკლესიების თაღების ნაწილი და სხვა.

კვარშას ეკლესია ჯავახურ-ქახური მხატვრული ხედვა-აზროვნების შესანიშნავი ნაზავია. რიგორც ვნახეთ, მისი გამორჩეული სიერცით-კომპოზიციური გადაწყვეტა განსხვავდება ადგილობრივი ხერითმოძღვრული სკოლისგან, რაც გარკვეულ ვარაუდებს ბადებს.

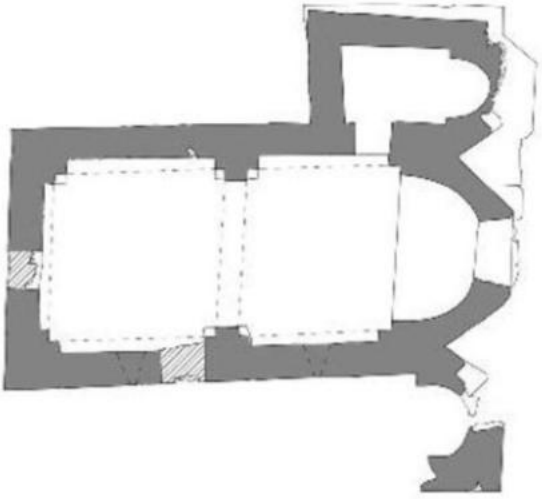
ისტორიულად, საუკუნეთა მანძილზე, ამ ორ რეგიონს შორის მჭიდრო კავშირი იკვეთება. ჯავახეთი კახეთისთვის მნიშვნელოვანი სეზონური საძოვარი იყო. „ამის დადასტურება წყაროებშიც არაერთი მოიპოვება. ამასთან ერთად საყურადღებოა საძოვრებთან შემორჩენილი სამეურნეო ნამოსახლართა ნაშთები. აქ არის საქონლის ღია სადგომები, მშრალი წყობით ნაგები და მესაქონლეთა ქოხ-სახლები."[30] კახელ მესაქონლეთა ნაწილი საკმაოდ დიდ დროს ატარებდა ამ ქვეყანაში. ბევრიც იქვე იმარხებოდა, რაზეც ჯავახეთის ტერიტორიაზე არსებული ტიმთა ბელადების საფლავებიც მეტყველებს.[31] ზემოდთქმულიდან გამომდინარე, რატომ არ შეიძლება დავუშვათ, რომ დარჩენილ-დამკვიდრებულნი ეკლესიასაც აშენებდნენ?! კვარშას ეკლესიის სიერცის აღქმისას გამოვლენილი მძაფრი და ძლიერი კახური მუხტი, მაძლევს საფუძველიან საბაბს, ვიქონიო ეჭვი – ხომ არ იყო კვარშას ხერითმოძღვარი წარმომავლობით კახელი?!

26 Г.Н.Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 219.
27 იქვე, გვ. 279.
28 იქვე, გვ. 295, 296.
29 იქვე, გვ. 351.
30 დ.ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, ზემო ქართლი, თბილისი, ჯავახეთი, თბ., 1985, გვ. 73.
31 იქვე, გვ. 73.

Irine Elizbarashvili

Kvarsha Church in Javakheti

The church is erected on a village-site (Akhalkalaki district, historical Javakheti, southern Georgia). This is an aisless vaulted church with the projecting north pastophorium and (almost ruined) south-west annex. Three triangular niches are arranged on the east facade, east and south windows are adorned with the window terminations, numerous inscriptions also function as a kind of decoration; interior is articulated by means of a pair of pilasters and blind arches. High proportions of the church, simultaneous use of varied-shaped arches (lancet-like; semicircular), asymmetric arrangement of the windows on the west facade, all point to the first half of the 10th c.; the same is evidenced by the proportions and projection of the pilasters (Magaroskari, Akhaldaba church of the Virgin 10th c., Zhaleti 9th-10th cc.), stone masonry with regular courses of large (in the lower part) and small (in the upper part) stones (Kilda, 10th c.), artistic solution of the facade niches (Urta, Agara in Uraveli gorge – 10th c., Pekrasheni – 10th-11th cc., Upper Tmogvi – 11th c.). Among Javakheti churches, Kvarsha church is more reminiscent of Kakheti (eastern Georgia) architecture, thanks to its proportions, character of its inner space and radial courses of its blind arches masonry; it seems likely that the architect of Kvarsha church might have come from Kakheti, all the more that historical ties of Javakheti and Kakheti are well confirmed over the centuries – e.g., the cattle was brought here on the pastures and Kakhetian cattle-breeders even used to settle in Javakheti.



ნახ. 1. კვარშა. გეგმა. ნახ. გ. კოტეტიშვილის

სურ. 1. ნამოსახლარი კვარშა

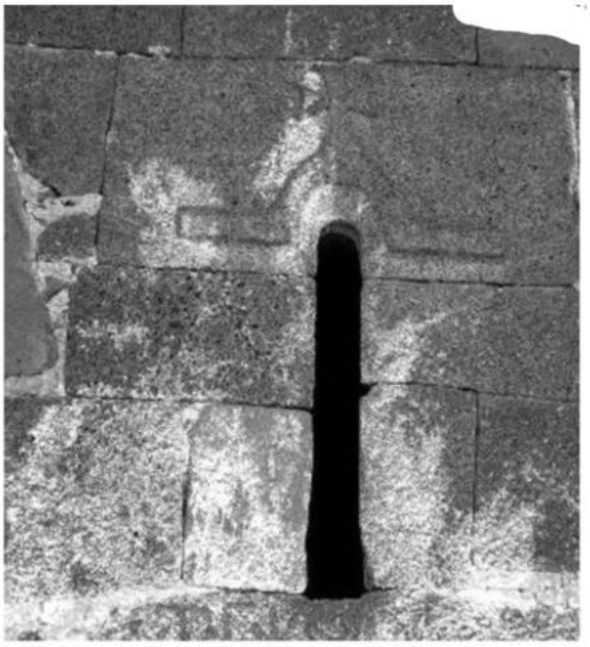
სურ. 2. კვარშა. ეკლესია

სურ. 3. კვარშა, ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან

სურ. 4. კვარშა. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან

სურ. 5. კვარშა. დასავლეთი ფასადი

სურ. 6, კვარშა. ხედი ჩრდილო-დასავ-ლეთიდან



სურ. 7. სარკმელი აღმოსავლეთი

სურ. 8. კვარშა. წარწერები დასავლეთ ფასადზე

სურ. 9. კვარშა. წარწერები ჩრდილოეთ ფასადზე

სურ. 10. კვარშა. საკურთხეველი

სურ. 11. კვარშა. ინტერიერი, სამხრეთი კედელი

სურ. 12. კვარშა. ინტერიერი, დასავლეთი კედელი

კიტი მარიბელი
გ. წერეთელი-შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ბიზანტიური მოდელი და ქართული რეპლიკები

ბიზანტიის იმპერიის ისტორიის ყოველ ეტაპზე კონსტანტინოპოლი კულტურის ყველა სფეროში სამაგალითო იყო მთელი ქრისტიანული სამყაროისთვის. ბიზანტიის დედაქალაქში იმპერიის საუკეთესო შემოქმედებითი ძალები იყრიდა თავს. მონუმენტური ხელოვნების ქმნილებებთან ერთად კონსტანტინოპოლის სახელოსნოებში შექმნილი ე.წ. გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების ნაწარმოებები განაპირობებდა სხვა მართლმადიდებელ ქვეყნებში ამ დარგთა განვითარების მთავარ გეზსა და გვარობას. საეკლესიოდ იყო ცნობილი ბიზანტიის დედაქალაქის ოქრომჭედლობა, ხბილის ძვლის ოსტატთა, მინანქრის ხელოსანთა ქმნილებები. სახელგანთქმული იყო ასევე დედაქალაქის ვერცხლის ნაკეთობები. კონსტანტინოპოლში მთელი უბანი (არგირიპრატეის) საოქრომჭედლო სახელოსნოებს (ერგასტერიებს) ეკავა. აქ შექმნილი ძვირფას ლითონთა ქმნილებები (ხატები, სანაწილეები, სახარების ყდების მოჭედილობები, სალვთისმსახურო ნივთები და სხვ.) სხვადასხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში იგზავნებოდა. ბიზანტიურ წერილობით წყაროებში მოითხრობილია ძვირფასი ლითონის ნაკეთობებით ტაძრებისა და საიმპერატორო სასახლეების შემკობის შესახებ: პავლე სილენციარიუსი (VII ს.) აღწერს აია სოფიას ტაძრის შემკობას იუსტინიანეს მიერ, რომელმაც „არ დაზოგა უხვი ვერცხლი" ტაძრისათვის.[1] ასევეა შემკული ბასილი I მიერ 880 წელს აგებული ნეა ეკლესია და მის მიერვე აგებული საიმპერატორო სასახლის მაცხოვრის სამლოცველო.[2] კონსტანტინე VII პორფიროგენეტის თხზულება საიმპერატორო კარის ზღვარს გადახელილი ფუფუნების შესახებ მოგვითხრობს. მასში აღწერილია იმპერატორის სასახლისა და დედაქალაქის ტაძრების შემამკობელი ოქროსა და ვერცხლის მადალმხატვრული ნივთები, რომლებიც ბიზანტიური ექსპორტის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენდა.[3] ძვირფასი ლითონის ოქროსა და ვერცხლის ნაკეთობები დედაქალაქის სახელოსნოებში იქმნებოდა როგორც სამეფო კარისა და დიდებულთათვის, მონასტრთა საგანძურებისათვის, ასევე დიპლომატიური სანექრებისთვისაც. ბიზანტიური საეკლესიო ნივთები ქრისტიანული სამყაროს შორეულ კუთხეებამდე აღწევდა. კონსტანტინოპოლში შექმნილ ნაირგვარ მხატვრულ ნაწარმს, მისი მაღალი ესთეტიკურ-ტექნიკური დონისებობისა და ფუნქციონალური ხედვით, პრაქტიკული დანიშნულების გარდა, ადგილობრივი ოსტატებისთვის ნიმუშების მნიშვნელობა ჰქონდა. დიდი იყო მოთხოვნა პირადი ლვთისმოსაობისთვის განკუთვნილ ძვირფასი ლითონის ნივთებზე, რომლებიც მასიობრივად მზადდებოდა. ცნობილია, რომ ბიზანტიაში სხვადასხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში გასაგზავნად საგანგებოდ იქმნებოდა განსაკუთრებით თაყვანისცემის ან სასწაულმოქმედი ოქროსა და ვერცხლის ხატების ასლები, ადგილებზე მათი პირების შესაქმნელად. ამ ნაკეთობათა მეშვეობით ბიზანტიური იკონოგრაფია ყველა ქრისტიანულ ქვეყანაში ერცელდებოდა.

ბიზანტიის დედაქალაქის მხატვრული ქმნილებების მნიშვნელობა ქრის-

1 Paulus Silenciarius, Deser.S. Sophiae: The Art of Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents, Toronto, 2000, გვ. 194.

2 Vita Basilii, pp. 321 ff.: The Art of the Byzanine Empire, გვ. 194.

3 Constantine Porphyrogenet, De cerem. II, 12: H. Belting, Image et culte, Paris, 1998, გვ. 684-685.

ტაძრული ადმოსავლეთისა და ლათინური დასავლეთის ქვეყნების ხელოვნების ფორმირება'ში საკმაოდ კარგად არის შესწავლილი. მე შეგხვდები ერთ კონკრეტული მაგალითზე, რომელიც თვალნათლივ გვიჩვენებს ბიზანტიური ნიმუშის მნიშვნელობას და იმ რიგს, რომელსაც თამაშობდა იმპერიის დედაქალაქში გენერირებული მხატვრული კონცეფციები და ეზოვალური სქემები სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნება'ში. მხედველობა'ში მაქვს ამგვარი პრაქტიკის ორმაგი მაგალითი საქართველო'ში: მარტვილის მონასტერ'ში შემონახული დმრთისმშობლის ორი პატარა ხატი (X-XI სს. მიჯნა), რომელთაგან ერთი ბიზანტიური ბრინჯაოს მოიერული ხატია, მეორე კი ოქროსაგან შექმნილი მისი ადგილობრივი ასლი (ორივე ხატი ამჟამად საქართველოს ეროვნულ მუზეუმ'შია დაცული). ერთ მონასტერ'ში ბიზანტიური ორიგინალისა და მისი ადგილობრივი ასლის არსებობა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ნ. კონდაკოვის მოსა'ზრება, რომ „საქართველოს უძველესი ქვეყანა თაყვანისცემა და სასწაულმოქმედი ხატი, ისევე, როგორც მის ტაძრებსა და მონასტრებ'ში აქამდე დაცული ხატები, უფრო ახლო და უფრო ზუსტ მონაცემებს გვთავაზობს ბიზანტიური ორიგინალების შესახებ, ვიდრე მათი გვიან-ბერძნული ასლები" ამ შემთხვევა'ში მყარ საფუძველს იძენს.[4]

მარტვილის ხატებ'ზე ჩვილადი დმრთისმშობელი ყეხ'ზე მდგომი ოდიგიტრიის იკონოგრაფიული ტიპით არის წარმოდგენილი. ბიზანტიურ ხელოვნება'ში ამ ტიპის დმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის გამოსახულებები არც თუ ისე ბევრია შემორჩენილი. მონუმენტურ ხელოვნება'ში ამგვარი გამოსახულების გამორჩეული მაგალითია ტორჩელოს Santa Maria Assunta-ს კათედრალის აფსიდის მოზაიკა (ვენეცია, XII ს.).[5] არსებობს მოსა'ზრება, რომ ბიზანტიური ხელოვნების სხვადასხვა დარგ'ში დმრთისმშობლის იკონოგაფიული ტიპები კონსტანტინოპოლის ტაძრებ'ში ოდესღაც არსებული სახელგანთქმული, განსაკუთრებულად თაყვანისცემა ხატების რეპლიკებს წარმოადგენდა.[6] ამის გათვალისწინებით, ტორჩელოს საკურთხეველ'ში დმრთისმშობლის ამ იკონოგრაფიული ტიპით გამოსახვა უეჭველ იმით იყო განპირობებული, რომ დმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ხატი კონსტანტინოპოლის მფარველად იყო ცნობილი და ვენეციის ტაძარ'ში მისი გამოსახვით ამ ქალაქსაც მისი წმინდა სახე შემწედ და მფარველად მოეფლინებოდა.

ყეხ'ზე მდგომი ჩვილადი დმრთისმშობელი-ოდიგიტრია ბიზანტიურ საიმპერატორო საბეჭდავებ'ზე 695-720 წლებ'ში და ნიკეის საეკლესიო კრების შემდეგ (787-813) გვხვდება. XI საუკუნე'ში ეს იკონოგრაფიული ტიპი ყართოდ გავრცელდა საიმპერატორო და საპატრიარქო საბეჭდავებ'ზე.[7]

განსაკუთრებით საყურადღებოა მთელი ტანით წარმოდგენილი ოდიგიტრიის რელიეფური გამოსახულებები ბიზანტიური სპილოს ძვლის ტრიპტიქების ცენტრალურ არეებ'ზე. საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ ოდიგიტრიის ამ იკონოგრაფიული ტიპის ბრწყინვალე გამოსახულება უტრეხტის ტრიპტიქის ცენტრალურ ნაწილ'ზე (XI ს. უტრეხტი, არქიეპისკოპოსის მუზეუმი).[8] ეს ჯარმოსილი, ნაცოფი რელიეფი რამდენიმე ანალოგიურ სპილოს ძვლის რელიეფთან ერთად ერთიან ჯგუფს ქმნის, სადაც დმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ეს იკონოგრაფიული ტიპი

4 Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, С. Петербург, I-II, 1911-1915, გვ. 32.

5 Mother of God, Representation of the Virgin in byzantine Art, Athens, 2000, გვ. 103. ტაბ. 57.

6 A. Grabar, L'Odigitria et l'Eleusa: Зборник за ликовне уметности, 10, Нови Сад, 1974, გვ. 4.

7 Mother of God, გვ. 377.

8 A. Goldschmidt-K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, B. II, Berlin, 1979 (Cat. n. 46, ტაბ. XX, გვ. 39).

თითქმის ზუსტად მეორდება. ესენია სპილოს ძვლის ტრიპტიქების ცენტრალური ნაწილები ლიეჟედან (XI.არქეპის,კიპოსის სახახლე), მეტროპოლიტენ მუზეუმიდან (XI.) და ჰამბურგიდან (XI. ხელოვნების მუზეუმი).[9] სპილოს ძვლის რელიეფების ამ ჯგუფს ე.წ. „რომანოზის ჯგუფს" მიაკუთვნებენ.

გასული საუკუნის დასაწყისში ნიკოდიმე კონდაკოვმა ქართველ ეკლესია-მონასტრებში დაცული მხატვრული საგანძურის აღწერის დროს მარტვილის მონასტერში ყურადღება მიაქცია ღმრთისმშობლის სემოხსენებელ ხატებს და განსაზღვრა მათი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა: „მთელი ტანით გამოსახული ღმრთისმშობლის ფიგურა თავისი დახვეწილობით,ტიპის დიდებულებით, სახის მადალი სტილით,პოზით,დრაპირებით ჯერ კიდევ X საუკუნეს მიეკუთვნება და იგი შეიძლება მიეთვალოთ ნიმუშად მარმარილოს ამ მშვენიერი და მოხდენილი ბიზანტიური ბარელიეფებისთვისაც კი, რომლებიც ეუნეცოის სან მარკის ტაძრის კედლებში ინახება... ჩვენ გვაქვს ღმრთისმშობელი ოდიგიტრიის მშვენიერი, შესაძლოა ერთ-ერთი საუკეთესო ტიპი."[10] საინტერესოა, რომ ბიზანტიური ხელოვნების ცნობილმა მკვლევარმა ასეთი მადალი შეფასება მისცა მარტვილის ღმრთისმშობლის ამ ხატს, რომელიც ბიზანტიური ორიგინალის ქართული ასლი უნდა იყოს. მარტვილის ამ ხატების ურთიერთმიმართება ღრმად გამოიკვლია გ. ჩუბინაშვილმა ნაშრომში ქართული ჭედურობის შესახებ. მან გამოავლინა ის უნიკალური ნიუანსები, რომლებიც ქართულ ჭედურ ქმნილებას ბიზანტიურისაგან განასხვავებს.[11] ამ ხატების განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე ის გარემოება მიანიშნებს, რომ X საუკუნის ბოლოს შექმნილი ეს წმინდა სახეები საუკუნეების განმავლობაში ინარჩუნებდნენ თავის მნიშვნელობას და განსაკუთრებული პატივისცემის ნიშნად XVII-XVIII საუკუნეებში ისინი საგანგებოდ შემკული ძვირფას კარედებში ნაბრძანეს. ორივე ხატი ნართულია მოგვიანო ხანის რთული ჭედურ ანსამბლებში, რომელთა ბრწყინვალება და სიმდიდრე ხატების გამორჩეულობასა და მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მეტყველებს.

ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის აღნიშნული ორი ხატის იკონოგრაფიის კვლევა გ. ჩუბინაშვილის მხატვრულ-სტილური ანალიზის დასკვნებს ეფუძნება. დავიწყებ ღმრთისმშობლის ამ ხატიდან, რომელიც ბიზანტიურ ორიგინალს წარმოადგენს.[12] ბრინჯაოს პატარა ოქროფერილ ხატზე (სიმაღლე 22,4სმ.) ღმრთისმშობელი ძვირფასი თვლებით შემკული სადგამზე მთელი ტანით არის გამოსახული. მარცხენა მკლავზე მას ყრმა იესო უზის, მკერდთან მიტანილი მარჯვენა ხელით იგი თავის ძუნზე მიეთითებს. იესოს მარჯვენა ხელში პიროსნიტალურად მიმართული გრაგნილი უკავია, მარცხენა ხელი დედისკენ აქვს გაწვდილი. ღმრთისმშობლის ფიგურა სადგამიანად პირგანდელი ხატიდან კოპტურის მიხედვით არის ამოჭრილი და სადგმული „ეესეს ხის" გამოსახულებიან XVIII საუკუნის ჭედურ ხატში, რომელიც თავის მხრივ ჩასვენებულია დიდ ტრიპტიქში, რომელიც 1644 წელს შეიქმნა მარტვილის მიტროპოლიტის, ქეთევანდელ ეკლემონ აფაქიძის შეკვეთით. ღმრთისმშობლის ფიგურას შემოწერს გრეხილით მოხარხლებული გრძელი ფირფიტების მწკრივი, რომლებშიც ხამ-ხამი ძვირფასი თვალია ჩასმული.

---

9 იქვე, Cat. nn. 47, 48, 49, Abb. 20, გვ. 40, ტაბ. XX. უტრეხტის რელიეფის ანალოგიერია სადგამის ორნამენტის თალიანი მოტივი.

10 Н. П. Кондаков, Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии,

С. Петербург, 1890, გვ. 72, 75.

11 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, გვ. 319- 324.

12 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. Альбом, Тбилиси, 1957, ტაბ.197-198.

ასეთივე ძვირფასი ქვებით არის დამშვენებული ღმრთისმშობლის შარაგანდი, რომელსაც დახვეწილი მცენარეული ორნამენტის ხიდი შემოუკვეცია. იესეს ხის კომპოზიციანი ხატის ზედა ნაწილში ღმრთისმშობლის თავის დონეზე ახიმთავრული დაქარაგმებული წარწერაა „დედაი ღმრთისაი».

ღმრთისმშობლის ამ ხატის თაყვანისცემის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციაზე მეტყველებს ის, რომ ხატის შექმნიდან საუკუნეთა განვლის შემდეგ მას საგანგებო პატივი მიაგეს ძვირფას ტრიპტიქში ჩასვენებით. ხატის ისტორიაში მისი კულტის მნიშვნელობა და მისი სულიერი ძალის უდიდესი რწმენაა ასახული. ამას ადასტურებს ხატისადმი მიმართვა 1644 წლის წარწერაში: „საშინელი და პატიოსანი მარტუელთა ღმრთის მშობელი.»[13]

განსაკუთრებით საყურადღებოა ღმრთისმშობლის ხატის ჩართვა იესეს ხის კომპოზიციაში. ქრისტეს გენეალოგიის ამსახველი ამ თემის წყარო ძველი ალიქმის წინასწარმეტყველებებია («და გამოვიდეს კუერთხი ძირისაგან იესესსა და ყუავილი ძირისაგან ადმოხდეს...», ესაია, 11:1). ლუკა მახარებელი იესოს გენეალოგიას ადამიდან იწყებს (ლუკა, 3:23-38), მათეს სახარება იესოს გენეალოგიით იწყება («წიგნი შობისა იესო ქრისტესი, ძისა დავითისი, ძისა აბრაჰამისი" (მათე, 1:1). ამ თემისა და მისი სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებ უკვე ადრექრისტიანული ეპოქის ავტორები წერდნენ (ტერტულიანე, წმ. იერონიმე). მათი აზრით, ხის ძირი და ტანი წაგვმართავს ქრისტესკენ, ტოტები და ყლორტები – ღმრთისმშობლისკენ. იესეს ხის თემა განსაკუთრებით გავრცელებული იყო ბიზანტიურ და დასავლურ (რომანელ-გოთიკურ) ხელოვნებაში (მინიატიურები, ვიტრაჟები, არქიტექტურის პლასტიკური დეკორი). არ შეუძლებელი ამ იკონოგრაფიული თემის განხილვას, აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ იესეს ხის კომპოზიციაში ხშირად ქრისტესა და ღმრთისმშობლის ფიგურებია ჩართული.

ამ კომპოზიციასთან დაკავშირებით ეთეთ უნდა ვახსენოთ ქართული ხატწერის გამორჩეული ქმნილება – უბისის ფერწერული ტრიპტიქი (XIVს.). რომლის ცენტრალურ ხატზე იესეს ხის საკმაოდ ობვიათი თემაა წარმოდგენილი.[14] ტრიპტიქის ფრთებზე ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი სცენებია გამოსახული. მარტვილის იესეს ხის დიდი ჭედური ხატის სიმბოლურ კომპოზიციაში დედა ღვთისას გამოსახულება ქრისტიანული იკონოგრაფიის ყველა კანონის დაცვით არის ჩართული. ქართველმა ოსტატმა ღმრთისმშობლის წმინდა სახის ჩართვით ხატის საერთო იდეურ კონტექსტში თავისებურად გააღრმავა ამ განსაკუთრებით თაყვანისცემი ხატის სულიერი მნიშვნელობა.

ღმრთისმშობლის ფრონტალური ფიგურა იერატიული და დიდებულია. მცირე ზომების მიუხედავად (სიმაღლე 21სმ. შეფარდება 1:7,5) იგი საკმაოდ მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენს. ღმრთისმშობელი მდიდრულად შემკულ მაფორიუმშია გახვეული. ხელებზე გადაფენილი მაფორიუმის კალთებს ნაქარგობა ამშვენებს. მარცხენა ხელში მას ორნამენტით შემკული „ხელმანდილი" უკავია, რომელიც მაფორიუმის ნაკეცების პარალელურად ეშვება. ჭარბი დრაპირების ნაკეცები ზესტად არ მიუყვება სხეულის ფორმებს (იხ. ფეხების სტრუქტურის გადმოცემა, მკერდზე ნაკეცთა განლაგების სიბრტყეებრივი ხასიათი) და ერთგვარად სქემატურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. სახის მოცულობითი ფორმები მიკლებულია გამომსახველობას და თავისუფალია რაიმე გრძნობისაგან. ერთი შეხედვით, ღმრთისმშობლის სახეს ერთგვარად სტანდარტული იერი აქვს.

---

13 ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები, II, თბილისი, 1914, გვ. 50, 60.

14 G. Alibegasvili, A. Volskaja… Ikone, Belgrad, 1998, გვ. 92, ტაბ. 122; T. Velmans, Un triptyque avec l'arbre de Jessé et deux autres images mobiles conservées en Géorgie: L'art médieval de l'orient chrétien, Sofia, 2002, გვ.. 325-332.

მარტვილის ღმრთისმშობლის ქართული პატარა ოქრის ხატიც (27,6x45,4სმ. ღმრთისმშობლის ფიგურა 20,8სმ.) რთული ჭედური ანსამბლის ნაწილია. იგი XVII-XVIII საუკუნეებში ნართის მინანქრებით დამშვენებულ ხატში, რომელიც დიდი ტრიპტიქის ცენტრალურ ნაწილშია ნადგმული. ტრიპტიქი XVIII საუკუნეში ჭეთნდიდელი მიტროპოლიტის გაბრიელის, ბეჟან დადიანის ძის, შეკვეთით საგანგებოდ შეიქმნა ღმრთისმშობლის ამ ოქრის ხატისა და „ვედრების" მინანქრიანი ტრიპტიქისათვის (VIII-IXსს.)[15] ხატის ნართვა ახალ სტრუქტურაში მისდამი განსაკუთრებული პატივისცემის ნიშანია. დიდი ხატი, რომელშიც ღმრთისმშობლის ხატია ნაბრძანებული, დახვეწილი მცენარეული ორნამენტითა და მინანქრის მედალიონებით არის დამშვენებული. ხატის ოქროს ფირფიტაზე ღმრთისმშობლის გვერდებზე სიმეტრიულად დამაგრებულია ორი ოქროს ზიდი, რომელიც ზემით მაღალ თაღად იკვრება. ეს „თაღი" საგანგებოდაა შემკული ძვირფასი თვალ-მარგალიტისაგან შედგენილი სათუალური კომპოზიციით: მარგალიტები ნასმულია ორნამენტის ვარდულებში და მარგალიტების მწკრივი შემოწერს ძვირფას ქვებს, რომლებიც თაღის საერდენ ნაწილებს ამშვენებს. ღმრთისმშობლის ფიგურის ფეხი სალუელის მიხედვით პატიოსანი თვლებით არის შემოწერილი (საფირონი, ფირუზი, ლალი, ტოპაზიონი).

ღმრთისმშობლის ქართული ხატის კომპოზიცია ზუსტად იმეორებს ბიზანტიურ ორიგინალს, ერთნაირია ყოვლადწმინდას იკონოგრაფიული ტიპი. ემთხვევა არა მხოლოდ ფიგურების ზომები, მათი სტრუქტურა, არამედ დეტალები (ღმრთისმშობლის მაფორიუმის დეკორი, დრაპირების ნახატი, ორნამენტული მანდილი მის ხელში). მეორდება ღმრთისმშობლისა და იესოს პიზები, ეესტები. ორივე ხატზე ქრისტეს გრაგნილი უსვეელოდ მარჯვენა ხელით უკავია, მარცხენათი კი დედის მკერდს ეხება. თუმცა ქართული ხატი ზუსტად იმეორებს ბიზანტიურ ორიგინალს, ოქროს ხატი გარკვეული თავისებურებებით გამოირჩევა. ქართველმა ოსტატმა თავის ქმნილებაში განსხვავებული ემოციური მუხტი, საკუთარი, ინდივიდუალური მხატვრული ხედვა შეიტანა. უფრო ინდივიდუალურია ნატიფად მოდელირებული სახეები, სამოსლის ნაკეცების ქვეშ უფრო რელიეფურად გამოიყოფა სხეულის ნაკვთები. ქართველმა ოქრომჭედველმა განსაკუთრებული დეკორატიული ალღო გამოამჟღავნა, სამოსლის ზედაპირი დამატებით მდიდრული ორნამენტით შეამკო. ნაკეცებს შორის პენსიანების ზოლები და გრავირებული მცენარეული ორნამენტია ნართული, რაც ჭედურ გამოსახულებას ხაზგასმულ ცხოველსახეულობას ანიჭებს. ამას ემატება შარავანდების მბივსებური («მარგალიტების») ორნამენტით შემოსაზღვრა და ღმრთისმშობლის შარავანდის ვარდულებით შემკობა. ღმრთისმშობელი ბიზანტიურ ხატზე სადგამზე დგას, ქართულ ხატზე იგი სადგამის გარეშეა გამოსახული.

ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ამ ორ ხატს უშუალოდ უკავშირდება ოდიგიტრიის პატარა ხატი ზემო-კრიხიდან (27x24სმ. ფიგურის სიმაღლე 21სმ.) – მარტვილის ბიზანტიური ბრინჯაოს ხატის კიდევ ერთი ასლი, რომელშიც მარტვილის ასლისგან განსხვავებული მხატვრული ნიშნები იჩენს თავს.[16] ზოგიერთი იკონოგრაფიული ნიშნის მიხედვით იგი უფრო ახლოა ბიზანტიურ ორიგინალთან: ღმრთისმშობლის ფიგურა აქაც ორნამენტული სადგამზეა გამოსახული, მის შარავანდსაც გრავირებული ორნამენტული ზოლი ამკობს. ამასთანავე, ზემო-კრიხის ხატი მარტვილის ოქროს ხატს მხატვრული სტილით უახლოვდება.

---

15 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ფ. 597; Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ. გვ. 72; ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 61-63.

16 Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 324; მისივე, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. ტაბ. 49а.

ეს ნანს სახეთა გადმოცემის მანერაში, მაფორიუმის მიბურვის სახითაში. ორივე ქართულ ხატს ერთნაირი, ბიზანტიური ორიგინალისაგან განსხვავებული მხატვრულ-სტილური ნიშნები ახასიათებს, რაც კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ბიზანტიური ნიმუშების გამოყენებისას ქართველი ოსტატები თავისუფალ შემოქმედებით მიდგომას ავლენდნენ.[17]

ოდიგიტრიის ამ ტიპის ქართული ჭედური ხატების უახლოესი პარალელები ზემოხსენებული ბიზანტიური სპილოს ძვლის ტრიპტიქების ცენტრალური რელიეფური ხატებია, რაც ბიზანტიაში დმრთისმშობლის ამ ტიპის დიდ პოპულარობასა და ფართო გავრცელებაზე მეტყველებს. მარტვილის მონასტერში ბიზანტიის იმპერიაში განსაკუთრებით თაყვანისცემი დმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ამ იკონოგრაფიული ტიპის ხატის არსებობა იმის მანიშნებელია, რომ საქართველოს რელიგიური ცხოვრება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული დიდი ქრისტიანული იმპერიის სულიერ ცენტრებთან, საიდანაც ქვეყანაში თავისი სასწაულმოქმედებით განთქმული წმინდა სახეთა ნიმუშები შემოდიოდა.

მარტვილის ბიზანტიური ბრინჯაოს ხატის კომპოზიციურ სტრუქტურას, იკონოგრაფიას, ფიგურების სახეობას, დეტალებს იმდენად ბევრი რამ აკავშირებს სპილოს ძვლის ტრიპტიქების ოდიგიტრიის რელიეფურ სახეებთან, რომ ცხადია, ისინი ახასიათებენ ბიზანტიის რომელიღაც დიდ ხელოვნურ, რომლის ასლები გრცელდებოდა რიგორც საკუთრივ იმპერიაში, ასევე მთელ მართლმადიდებელ სამყაროში

მარტვილის ხატების სიახლოვე სპილოს ძვლის ტრიპტიქებთან ვლინდება არა მხოლოდ იკონოგრაფიული ტიპის თავისებურებაში, არამედ ფიგურათა ზომებშიც (ეტრეხტის ტრიპტიქი – 25,6x13,6სმ., ლიეჟის – 18x10სმ., პამბურგის – 22,5სმ., მეტროპოლიტენის – 23x17,5სმ.)

სპილოს ძვლის ტრიპტიქებზე ორნამენტებით შემკული სადგამზე მდგომი დმრთისმშობელი თავის ქვეშ არის გამოსახული. მარტვილისა და ზემო-კრიხის ხატებზე დმრთისმშობლის ფიგურას თავისებური მოსარჩიება აქვს შექმნილი, რაც იმის დასტურია, რომ ქართველ ოსტატებს არა მხოლოდ ბრინჯაოს ბიზანტიური ორიგინალი ჰქონდათ ხელთ, არამედ მათთვის ცნობილი იყო ბიზანტიური სპილოს ძვლის ნაკეთობები შესაბამისი წმინდა სახეებით.

მარტვილისა და ზემო-კრიხის ხატების უფრო ღრმა ანალიზისათვის მნიშვნელოვანია მხატვრული სტილის საფუძველზე XI საუკუნის მეორე ნახევრით დათარიღებული კონსტანტინოპოლური წარმოშობის მოოქრული სპილენძის ხატი (21,5x14,5სმ.) ყელზე მდგომი ოდიგიტრიის რელიეფური სახით Victoria and Albert მუზეუმიდან (ლონდონი). ხატზე მოთავსებულ მაუდერებელ წარწერაში ეპისკოპოსი ფილიპე არის მოხსენებული, რაც მკვლევრებს საფუძველს აძლევს ხატი პირადი ლვთისმოსაობის საგნად მიიჩნიონ.[18]

ყირფიტის თაფლაპირველი კონტექსტი გაურკვეველია. შესაძლოა, იგი საკურთხევლის ანსამბლის ნაწილს წარმოადგენდა. ვარაუდობენ აგრეთვე, რომ თაფლაპირველად ძვირფასი თვლებით მოჩარჩოებული ხატი ფიცარზე იქნებოდა დაკრული. ერთ-ერთი ვერსიით, შესაძლოა, იგი ზემოხსენებული სპილოს ძვლის

17 გ. ნებინაშვილის მოსაზრება ბიზანტიური ორიგინალისა და ქართული ასლების მიმართების შესახებ გაზიარებულია მეცნიერთა მიერ (იხ. А. В. Банк, Прикладное искусство Византии IX-XIIвв. Москва, 1978, გვ. 69-70, სურ. 57-58).

18 Mother of God, P. 304, Cat. n.20. ხატის წარწერაში მოხსენებული ფილიპეს იდენტიფიკაცია ვერ მოხერხდა, პალეოგრაფიის მიხედვით იგი XIV საუკუნის ტორნელის ეპისკოპოსის ფილიპესთან არის გაიგივებული (ფირფიტა ქერძი კოლექციაში ტორნელიდან მოხვდა). შესაძლოა, წარწერა მოგვიანებით იყო დამატებული.

რელიეფების მსგავსად, საგანგებო კარედში იყო ჩაბრძანებული.

Victoria and Albert მუზეუმის სპილენძის ხატი განსაკუთრებულად დორებულია ჩვენთვის, რადგან იგი უშუალოდ უკავშირდება მარტვილის ბიზანტიურ ხატს. ანალოგიურია ხატის მასალა, ზომები, ლმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპი. ორივე ხატზე ჩვილადი ლმრთისმშობელი დგას პერსპექტიულად გადმოცემული, ანალოგიური ორნამენტით შემკული სადგამზე (ძვირფასი თვლების იმიტაცია). მაგრამ სრულიად განსხვავებულია ამ ორი ხატის სტილი, მხატვრული დონე. ლონდონის ხატზე ლმრთისმშობლის დაგრძელებული, ნატიფი პროპორციები, ქრისტესკენ სამ შეოთხედში მიბრუნებული სახის ნაკვთების დახვეწილი მოდელირება, დრაპირების ოსტატური გადმოცემა უეჭველებას გვაძლევს ხატი XI საუკუნის მეორე ნახევრის ბიზანტიური ხელოვნების საუკეთესო ქმნილებებს მიეკუთვნოთ. ამაზე მიუთითებს მაფორიუმის ნაკვეთა ელეგანტური ნახატი, თხელი ქსოვილის ქვეშ სხეულის ნაკვთთა მკაფიოდ ჩვენება, რაც დედაქალაქის დაწინაურებულ სახელოსნოში მის დამზადებაზე მეტყველებს. მარტვილის ბიზანტიური ორიგინალის განსხვავებული ხასიათი შეიძლება საიქრიმჭედლო სახელოსნის თავისებურებით ან შესრულების ოსტატობის ხარისხით აიხსნას. არ უნდა გამოვრიცხოთ ის გარემოებაც, რომ მარტვილის ბიზანტიური ბრინჯაოს ხატი იმ საეკლესიო ნივთებს განეკუთვნება, რომლებსაც სერიულად ამზადებდნენ სხვადასხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში გასაგზავნად. ასეთ შემთხვევებში მთავარი მიზანი ყო წმინდა სახის ან სახარების სიუჟეტის იკონოგრაფიული მხარის ზუსტი გადმოცემა.

ლმრთისმშობელი-ოდიგიტრიის ამ რამდენიმე ხატის მაგალითზე ნათლად ჩანს ქართული ქრისტიანული ხელოვნების მჭიდრო კავშირი ბიზანტიასთან, მის კულტურულ ცენტრებთან. ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშების არსებობა საქართველოში და მათდამი განსაკუთრებულად სათუთი დამოკიდებულება. ამასთანავე, ამ ჭედური ხატების შედარებითმა მხატვრულ-სტილურმა ანალიზმა გვისაბუთა, რომ ბიზანტიური ნიმუშების გამოყენებებისას ქართველი ოქრომჭედლები თავის ქმნილებებს ორიგინალურ, ეროვნულ იერს ანიჭებდნენ.

Kitty Machabeli

Byzantine Model and Georgian Replicas

Liturgical objects in varied techniques, produced in the workshops of the Byzantine cities, first and foremost, in its capital, Constantinople were spread all over the Christendom and were of utmost significance for the art of diverse countries. The article discusses two, 10th-11th cc., repoussé icons of the Virgin from Martvili=Chkondidi monastery – one, Byzantine, bronze icon and the other, Georgian, golden icon made according to the former. The author is focused on the interrelation of these images of the standing Hodegetria (far not widespread iconographic type) – changes made by the Georgian craftsman; likewise altered is the Zemo Krikhi icon, executed according to the Byzantine original. At the same time, underlined is the affinity of the Byzantine models with the Byzantine ivory icons and, on the other hand, traces of using Byzantine models in other Georgian icons (their arched framing). It is noteworthy that Martvili icon is embedded in the 18th c. big triptych, while, the first icon is included in the minor triptych (1664), the major image of which `Tree of Jesse~ is theologically well harmonised with the image of Theotokos.

სურ. 1. ღმრთისმშობლის ბიზანტიური ხატი (Xს-ის ბოლო. ბრინჯაო). მარტვილი

სურ. 2. ღმრთისმშობლის ბიზანტიური ხატი, ჩადგმული იესეს ხის ხატის კომპოზიციაში

სურ. 3. ღმრთისმშობლის ქართული ხატი. (XIს-ს დასაწყისი. ოქრო) მარტვილი

სურ. 4. ღმრთისმშობლის ხატი. ვერცხლი. ზემო კრიხი.

სურ. 5. ღმრთისმშობელი. სპილოს ძვლის ტრიპტიქის ცენტრალური ნაწილი. XIს. უტრეხტი

სურ. 6. ღმრთისმშობლის ბიზანტიური ხატი (XIს. ბრინჯაო). Victoria and Albert Museum

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

საფარის მონასტრის წმინდა საბას ტაძრის კანკელი*

საფარის მონასტრის წმინდა საბას ტაძრის (XIII-XIV სს.)[1] ტრაპეზის წყობაში ხელმეორედ იყო გამოყენებული ძველი კანკელის რელიეფურგამოსახულებიანი ფილების ფრაგმენტები[2]. ამჟამად ამ კანკელის სამი ფილის ფრაგმენტი და სხვა დეტალები (მოხატქერთმებული კუბები და ფილათა მოსარჩილების ნამტვრევები) ახალციხის მუზეუმშია გადატანილი, ხოლო შედარებით კარგად შემორჩენილი მეოთხე ფილა ცხენისანი წმინდა გიორგის გამოსახულებითა და ამ კანკელის ერთ-ერთი კუბი, რომელზეც განმარტებითი წარწერის თანახმად, წმინდა საბას "პირტრეტია" წარმოდგენილი, თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული.

საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელს მიკლედ ეხება რენე შმერლინგი. მკვლევარი მხოლოდ ერთ ფილას განიხილავს დანიელ წინასწარმეტყველის გამოსახულებით და ფილის მოსარჩილების სტრუქტურის, ორნამენტების მიხედვით მას XI საუკუნის 20-იანი წლებით ათარიღებს[3]. ამ კანკელის ხვეტის კუბის ფორმის ბაზისის წმ. საბას გამოსახულებასა და სხვა ფრაგმენტების რელიეფებს აგრეთვე მიკლედ იხსენიებს გიორგი გაგოშიძე[4]. საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის ფილათა გამოსახულებების იდენტიფიკაციისა (წინასწარმეტყველი ამბაკუმისა და „ვედრების" კომპოზიციები) და დათარიღების საკითხი განხილულია ნემს საკვალიფიკაციო ნაშრომის ერთ-ერთ პარაგრაფში[5] ფილების რელიეფებს ასევე განიხილავს ნინო იამანიძე თავის წიგნში ქართული ეკლესიების რელიეფურგამოსახულებიანი ლიტურგიკული ნივთების (მოწყობილობა?) შესახებ[6].

საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის ერთ-ერთ დახეთანებული ფილაზე დანიელ წინასწარმეტყველის სასწაულებრივი ხსნის კომპოზიციაა გამოკვეთილი (სურ. 1). ამ ფილაზე შემორჩენილია წინასწარმეტყველისა და ერიო ლიომის ფიგურა და ასევე გამოსახულებათა თანმხლები განმარტებითი ასომთავრული წარწერის დასასრული - „...ჰ(ი)რს(ა) ლ(ი)მთ(ა)სა». ფილის დარჩენილი ნაწილიდანაც ჩანს, რომ „დანიელი ლიომთა ხარეში" ტრადიციული, ლაკონიური,

---

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

1 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება (XIII-XIV სს.), თბ. 1959, გვ. 30-41.

2 Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб.1962, გვ. 155-157.

3 იქვე, გვ. 157.

4 G. Gagoshidze, Georgian Churches Dedicated to St. Sabas the Purified, The Sabaite Heritage in the Orthodox Church from the fifth Century to the Present, Edited by Joseph Patrich, Leuven 2001, (გვ. 363-384), გვ. 373.

5 თ. ხუნდაძეკელი ადოქმის წინასწარმეტყველთა – დანიელის და ათინას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X სს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, საკანდიდატო დისერტაცია, თბ. 2004, გვ. 104-110.

6 N. Iamanidze, Les installations liturgiques sculptee des Eglises de Georgie (VI-XIII siecles), Bobliotheque de L' antiquite tardive-15, Brepols, Belgium, 2010, გვ. 156-163.

ცენტრალურ-სიმეტრიული კომპოზიციის სახით იყო წარმოდგენილი. მინიმალური სახითის, მსხვილი ფიგურები თავისუფლადაა გაშლილ სადა ფონზე. დანიელის ფიგურა ფრონტალურადაა გამოსახული ორანტის პოზაში. მისი მარჯვენა ხელის დიდი ნაწილი ჩამოკვეთილია. შემორჩენილი ზეაპყრობილი მარცხენა ხელის მტევანი პირობითად გადიდებულია ლოცვის მნიშვნელობის ხაზგასასმელად. ასევე გადიდებულია შარავანდმოსილი თავიც, რომლის პროპორციული შეფარდება ტანთან ფერის 1:3ა(3,5). ადრეული შუა საუკუნეებისა და „გარდამავალი ხანის" ქართული სახვითი ხელოვნების მხატვრული ენრიელების დამახასიათებელ პირობითობასთან ერთად – დამჯდარი პროპორციები, თავისა და ხელების ექსპრესიული გადიდება, ყურების ფრონტალურად, ერთ სიბრტყეში გამოსახვა და სხვა, ამ რელიეფში შეიმჩნევა ახალი სტილისტური ნიშნები, კერძოდ, დანიელის ფეხის ტერფების არა პირობითად, აქეთ-იქით პროფილში წარმოდგენა. არამედ ფრონტალურად – ფასში. პატარა შიშველი ტერფები ქვედა მიწარნიეებიზეა მითავსებული, რაც მის პოზას გარკვეულ სიმყარეს ანიჭებს. თუმცა ტერფები ჯერ კიდევ უხერხულად არის გადმოცემული. ისინი თითქმის არ გამოეყოფა ერთიან, ბლოკურ, ბოძებისებრ წვეულებს. დანიელის სამოსი წარმოადგენს მთლიან, წელში გადაკეცილ მოკლე (წვეულებამდე) კაბას, რომელზეც რელიეფურად ალინიშნება მკერდზე გადაჯვარედინებული სარტყელი სამი ბალთით (ერთი – ცენტრში, წელზე, ორი – მკერდზე, სიმეტრიულად).[8] რენე შმერლინგის აზრით, საფარის ფილის დანიელის სამოსზე ალნიშნული სარტყლები პირობითად ორ ნაწილად ყოფენ მის შესამოსელს – შიდა კაბად და ზედა მოკლე მოსასხამად.[9] სამოსს მთელ სიგრძეზე დაუყენებია ქსოვილის ნაკეცების ალმნიშვნელი, გრაფიკულად ნაკრილი, პარალელური ხაზები, სახელოების ნაკეცები კი – საფეხურებრივად ცერად ნაკეთილი რკალებით გადმოიცემა. სამოსის ნაკეცების ამგვარი გადმოცემა პირობით - დეკორატიულ ხასიათის აგებულებს და არ ავლენს მის ქვეშ სხეულის ფორმებს, რაც „გარდამავალი ხანის" მხატვრული სტილის ზოგადი მახასიათებელია.

დანიელის სახე დაზიანებულია, მისი ნაკვთები სანახევროდ გადაფხეკილია, დარჩენილია თავის რელიეფურად ამობურცული მომრგვალებული ფორმა. საგსე თვალი, ფასში გამოსახული ყურები. იგი უწვერული უნდა იყოს. დანიელის სახის ნაკვთებზე მსჯელობა, რომელთა მოხაზულობა გამკრთალებულია, ამ კანკელის სხვა შემორჩენილი გამოსახულებების (რომლებსაც ქვემოთ შეეხებით) მიხედვით შეიძლება. დანიელის გამოსახულებიან ფილის ფრაგმენტზე შემორჩენილი ერთი ლომის ფიგურა წარმოდგენილია პოროზონტალურად. მისი სხეული პროფილშია მოცემული, სახე კი, ტრადიციული პირობითობით - ფასში. ზემოთ

7 ფასში გამოსახული ფეხის ტერფები გვხვდება ბედიის ფილის (X ს.) ორი სასულიერო პირის გამოსახულებაზე, ნიკორწმინდის (XI ს.-ის დას.) დასავლეთ კარის ტიმპანის – მაცხოვრის რელიეფურ ფიგურაზე, Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М. 1977, ტაბ. 147, 156.

8 ამგვარი გადაჯვარედინებული სარტყლები გვხვდება აძიკის რელიეფის (X ს.) ძეტერია (ითხოვე ფიგურაზე) სამოსზე, მხოლოდ ბალთების გარეშე; ეფრო მარტივად გამოვლენილი (ჩაკრილი ხაზებით) – სიფ. გეშბათის რელიეფის (X ს.) დანიელის სამოსის ზედა ნაწილზე. როგორც ჩანს, ასეთი სარტყელი იმ ეპოქის მამაკაცის სამოსის აუცილებელი იყო.

9 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 156.

აბრეხილი კედი ფოთლისებრი ორნამენტით ბოლოვდება[10]. კარგად შემორჩა ლომის სახით ნაკეთები - რელიეფურად გამოყვანილი გრძელი, ბოლოში გაფართოებული ცხვირი, დრმადჩაჭრილგუგეანი მრგვალი თვალები, ოდნავ აწეული წარბები, რაც მის ეერს ემოციურ გამომსახველობას ანიჭებს. ისიც, მსგავსად შეა ხაეკენების ქართველ რელიეფების ლომების გამოსახულებათა ემრავლეობისა, ეფაფრი კატისებრ, ძე ლომს განასახიერებს. თავი მაეურებლისკენ აქვს შემოტრიალებული და დანიელს არ ეხება, მისი მშვიდი პოზა და წინასწარმეტყველისკენ მიმართული გამოეოფილი ენა თითქოს მორჩილებას გამოხატავს.

კანკელის მეორე ფრაგმენტზე შედარებით უკეთესად შემორჩა ფილის გარე და შიდა მოჩარჩოების ნაწილები (სურ. 2), რომელთა ჩექერთმის კვეთა და სახე დანიელის ფილის ოდენტურია. რაც შეეხება გამოსახულებებს, ამ ფილის ფრაგმენტზე მხოლოდ ერთი ფიგურა, ისიც არასრულადაა შემორჩენილი – განირჩევა ამ გამოსახულების თავი, მკერდი და მარცხენა ხელი, რომელიც მკერდთან აქვს მიტანილი (თითქოს მცირე ორანტასავით). მას თავი ოდნავ გვერდზე აქვს გადახრილი, თავს შარავანდის ადმნიშვნელი რკალი დაეკვება. მის სახეზე გრაფიკული, წვრილი ხაზებით წვერი გადმოიცემა. ამ გამოსახულების თავზე შეინიშნება აშკარად სხვა ფიგურის, თითქოს თმაში წავლებული ხელის შემორჩენილი თითები, რამაც გვაფიქრებინა, რომ ეს ფიგურა შესაძლოა, ამბაკუმ წინასწარმეტყველს განასახიერებდეს[11], რომელსაც, ბიბლიის ტექსტის მიხედვით (დან. 14, 32-38), ეფლის მიერ წარგზავნილი ანგელოზი თმით აიყვანს ზეცად და გადააფრენს ბაბილონში დანიელისთვის საჭრდელის მისატანად. ფილის მარჯვენა ნაწილში, სადა ფონზე გამოსახულია ლარნაკის თუ სერის მსგავსი ჭურჭელი, რომელიც უსაერდენოდ „ჰაერშია“ გამოკიდებული. თუ ეს ფიგურა მართლაც ამბაკუმ წინასწარმეტყველს განასახიერებს, მაშინ ეს ჭურჭელი შეიძლება წარმოვიდგინოთ იმ „საჭრდელის“ შემცველად, რომელიც ეფალმა ამბაკუმის ხელით და ანგელოზის დახმარებით გაუგზავნა განსაცდელში მყოფ დანიელს. ამბაკუმის პოზა – მისი მარცხენა ხელის ჟესტი, რომელიც „ხარების“ სცენაში ღმრთისმშობლის შეცბუნების ჟესტს მოგვაგონებს, შეიძლება გამოხატავდეს მომენტს, როცა ეფლის ანგელოზი აუწყებს წინასწარმეტყველ ამბაკუმს, რომ იგი უნდა წავიდეს ბაბილონში დანიელისთვის საჭრდელის მისატანად და ამბაკუმის რეაქციას - გაოცებას ამ დავალების გამო, რადგან მან არ იცის ბაბილონისა და ხარის ადგილმდებარეობა. რა თქმა უნდა, ამ სცენის ოდენტოფიკაცია სათუოა, მაგრამ დანიელის სასწაულებრივი ხსნის კომპოზიციასთან ერთად დანიელის წიგნის ამ ეპიზოდის[12] გამოსახვა არ უნდა იყოს უჩვეულო[13]

10 ასეთი ხრეოლოზებული კედლებით ცხოველთა გამოსახულებები ხშირად გვხვდება X-XI სს-ების ძეგლებში, მაგ., მსგავსი ფორმის კედლები აქვთ ოშკის დასავლეთი ფასადის შეწყვეტილებული სარკმლის საპირის გრიფონებს (X ს.), ნიკორწმინდის (XI ს. დას.) სამხრეთი კარიბჭის კამარის შეწყვეტილებული ლომების და ფასკუნჯის რელიეფურ გამოსახულებებს, სამთავისის ფასკუნჯს (XI ს.), გელათის ჭედური ტიხლის წმ. მამას ლომს (XI ს. დას.) და სხვ. Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 126, 171, 175.

11 თ. ხენდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 109.

12 წინასწარმეტყველ ამბაკუმის ეპიზოდი გვხვდება დანიელის მეორე დასჯის ისტორიაში (დან. 14, 32-38).

13 დანიელის სასწაულებრივი ხსნის ლაკონურ, ცენტრულ-ხომეტრიულ კომპოზიციას ზოგჯერ ემატება ანგელოზისა და ამბაკუმ წინასწარმეტყველის გამოსახულებანი, მაგ. არლის (საფრანგეთი) ხარკოფაგების მუზეუმში დაცულ IV ს.-ის ე.წ. პასკასიას

აღსანიშნავია, რომ დანიელის მიერ ამბაკუმის ხელით ეფესის გამოგზავნილი „სასრდელის“ მიღება ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში გაასრებულია რიგორც ზიარების, ევქარისტიის სიმბოლური გამოსახულება[14] და ამდენად, ლიტურგიკულ სივრცეში - კანკელზე მისი წარმოდგენაც საგსებით ლოგიკურია.

მესამე ფრაგმენტზე შემორჩა მხოლოდ ფილის ერთი ჰორიზონტალურად დაგრძელებული, ვიწრო მონაკვეთი, რომელზეც გამოსახულია ორი შარავანდმოსილი სახე და მესამე შარავანდის მცირე ნაწილი (სურ. 3). კარგად შემორჩა ორივე გამოსახულების დანიელისა და ამბაკუმის მსგავსი მომრგვალებული ფორმის საგსე თვალის სახის ნაკვთები - რელიეფურად გამოვლენილი სწორი ცხვირი, მრგვალი, ნაბერლულგუგეანი გამომსახველი თვალები და პატარა, ხქელი ტუნები. ერთი - თავსაბურავიანი ქალის გამოსახულება ღვთისმშობელს განასახიერებს, რაც დასტურდება მის გვერდით ამოკვეთილი დიდი ზომის, კიდურწაისრული ასომთავრული გრაფემებით შესრულებული, სინგურით დაფერილი დაქარაგმებული წარწერით – „დ(ე)დ(ა)ი ღ(ვთისა)“; მეორე სახე – წვერიანი მამაკაცისა ჯერული შარავანდით (შემორჩენილია შარავანდის ჯვრის მხოლოდ გვერდითა მკლავები), უდაოდ, ქრისტეს გამოსახულებას წარმოადგენს, რასაც ასევე მოწმობს მის ორსავ მხარეს ამოკვეთილი, ძლიერ დაზიანებული გრაფემები და ქარაგმის ხაზები, რომლებშიც იკითხება სიტყვა „მ(ა)ცხ(ოვარ)ი“.[15] ეფესის თაეის გვერდით შემორჩენილი მესამე შარავანდის ფრაგმენტი კი, ლოგიკურად, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ამჟამად განადგურებულ გამოსახულებას ეკუთვნოდა. ეფესელთა აქედან გამომდინარე, ლოგიკურად, ამ ფილაზე „ვედრების“ კომპოზიცია უნდა ეფუძნოდეს გადმოცემული[16]. საეფესლთაო ხსნის იდეის გამომხატველი „ვედრების“ სცენაში ეფესის გამოსახულების მაცხოვრად, სულთა მაცხოვნებლად სახელდება ხასს ესვამს, ამძაფრებს ამ თემის სახითმეტყველებით სასრულს.

საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის მეოთხე ფილაზე გამოსახულია გველეშაპის დამთრგუნველი მხედარი წმინდა გიორგი (სურ. 4)[17]. ფილის ნაწი-

---

სარკოფაგზე, სპილოს ძვლის პიქსიდაზე ბრიტანული მუზეუმიდან, VI საუკუნის (მარმარილოს) რელიეფზე სტამბულის არქეოლოგიური მუზეუმიდან, A.Grabar, Sculptures Byzantienes de Constantinople (IV-X sience), Paris - 1963, ტაბ. XVII; კოსმას ინდიკოპლევსტის მინიატურაზე (VIII ს.) ვატიკანის ბიბლიოთეკიდან, მედალიონზე ვატიკანის მუზეუმიდან, შარლიეს (საფრანგეთი) რომანული ეკლესიის კედელში ნადგმული IX საუკუნის - კაროლინგურ ფილაზე, H.Monot, Charlieu, 1934, გვ. 10-11, ტაბ. I; ახთამარის ტაძრის (XI ს.) რელიეფზე, ოტუნის (საფრანგეთი) წმ. ლაზარეს სახელობის კათედრალის ერთ-ერთი კაპიტელის რელიეფზე (XIII ს.), D.Grivot, La Cathedrale d'Autun, Colmar - 1986, გვ. 35.

14 Dictionnaire d'archeologie chretienne et liturgie. I-VI p.II, Paris -1920, გვ. 1931, ტაბ. 5510, 5511.

15 ნებელებრივ, ეფესის გამოსახულება აღინიშნება ხოლმე წარწერით – „იესო ქრისტე“ თუმცა, არის ი'შვიათი შემთხვევები, როცა ქრისტეს ფიგურას ახლავს წარწერა „მაცხოვარი“ ამის მაგალითია ჯოისებნის ეკლესიის (X ს.) „განკითხვის დღის“ ამსახველი რელიეფის წარწერა, რომლის მნიშვნელობაც (მაცხოვარი - სულთა მხსნელი, მაცხოვნებელი) ხასს ესვამს რელიეფური კომპოზიციის შინაარსს, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 62

16 თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 109

17 ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ნიმუშებში (გვიანი შუა საუკუნეებამდე) წმ. გიორგი ეპიტეტსწილად, წარმართი იმპერატორ დიოკლეტიანეს დამთრგუნველად გვევლინება, (მაგ. მარტვილის, წებელდის, ვალეს, ჯოისებნის, ჯავახეთის ახალქალაქის, ნიკორწმინდის, მრავალთაღის, ბედიის, ერთხეთის, სათხეს და სხვა რელიეფები; ხარხინისის,

ლი, ცხენის თავითა და წინა კიდურებით ჩამომტვრეულია. ეს კომპოზიცია თავისი მხატვრული გადაწყვეტით კარკელის სხვა ფიცრათა გამოსახულებების მსგავსია – ფილის ცენტრში, სადა ფონზე თავისუფლად გაშლილი. წმ. გიორგის ფიგურაც დამჯდარი პრიპორციით, გადიდებული თავითა და მოკლე სხეულით ხასიათდება. ფიგურა ფრონტალურად, სიბრტყეებრივადაა მოცემული. ცხენი კი, უფრო მოცულობითად, დინამიურადაა გადმოცემული. მხედარს მარცხენა ხელით აღვირი უჭირავს, მარჯვენათი კი - შუბი. მოსავს აბჯარი, რომელიც ღრმადჩაკვეთილი სახეებითაა გადმოცემული. წმინდანის გარეგნობა – უწყვრელი, ხუჭუჭთმიანი, წმ. გიორგის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ ტიპს იმეორებს.

ამგვარად, საყარის წმ. საბას ეკლესიის კარკელის ოთხივე ფილის ფრაგმენტის გამოსახულებათა იდენტიფიკაცია ხერხდება, რის მიხედვითაც შეიძლება მიახლოებით წარმოვიდგინოთ კარკელის პროგრამა. ორ ფილაზე გამოკვეთილია ძველი აღთქმის სიუჟეტურად ერთიერთდაკავშირებული ორი სცენა, რომლებიც ხსნის, აღდგომის, ზიარების ძველადთქმისეულ წინასახეებს წარმოგვიდგენენ. ყოველი მათგანი თავდაპირველად, სავარაუდოდ, აღსავლის კარის ერთ მხარეს უნდა ყოფილიყო მოთავსებული; მეორე მხარეს კი, უშუალოდ ქრისტიანული თემატიკის – სულის ხსნისა და მეოხების გამომხატველი „ვედრებისა" და მოწამეობრივი გზით ბოროტების დამორგუნველი, სულიერად გამარჯვებული ქრისტეშემოსილი დიდმოწამე წმინდა გიორგის გამოსახულებიანი ფილები განლაგდებოდა.

რიგორც აღინიშნა, კარკელის ფილების ფრაგმენტებთან ერთად, შემორჩა ამავე კარკელის კუბის ფორმის ორნამენტული კვეთით დამშვენებული რამდენიმე დეტალიც (სურ. 5). მათ შორის აღსანიშნავია კუბი წმ. საბას მკერდამდე გამოსახულებით (სურ. 6), რომელიც იდენტიფიცირებულია მის ორსავ მხარეს ღრმად ამოკვეთილი მსხვილ გრაფემებიანი ასომთავრული წარწერით – „წ(მ) ი(და) ს(ა)ბა".[18] დაზიანების მიუხედავად მთლიანობაში მაინც კარგად აღიქმება შარავანდმოსილი გადიდებული თავი, ფრონტალურად გამოსახული ეკრები, წარბების მოხაზულობა, გრაფიკულად ჩაჭრილი ხასებით გადმოცემული თმა, შესამოსელის საყელო და ჯვრის მკლავების მოხაზულობა, რომელიც წმინდანის მარჯვენაში უნდა სჭერიდა. ეს გამოსახულება თავისი საერთო ხასიათით, მკაცრი ფრონტალობით წმ. საბას ქვის ხატია, რომელიც კარკელზე მლოცველისთვის აღსაქმელ ადგილას უნდა ყოფილიყო განთავსებული.

რიგორც ცნობილია, ამგვარი, ძირითადად ორნამენტული კვეთით გაფორმებული კუბები, ემეტესწილად კარკელის სვეტების ბაზისებს წარმოადგენენ (მაგ., სპეთის, ხაგანეს, პატარა ინის, შუამთის და სხვა კარკელები)[19]. საყარაულია, რომ წმ. საბას გამოსახულებიანი კუბი აღსავლის კარის მიმდებარე ერთ-ერთი სვეტის ბაზისი იქნებოდა და შესაბამისად, მრევლისთვის ახლო მანძილიდან

საკეის, წვირმი ჩიბენის, ლაბეკინის და სხვა ჭედური ხატები), გველეშაპის მლახვრელად იგი მხოლოდ VI ს.-ის სამ ქვაჯვარაზე (ბრდაძორის დიდი და მცირე და აღეგის) წარმოგვიდგება. ამ საკითხზე იხ. თ. დადიანის წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII სს), საქართველოს სიძველენი № 12, თბ. 2008, გვ. 316-337 და მისივე წმ. მხედრების იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს), საქართველოს სიძველენი № 15, თბ. 2012, გვ. 131-143

18 G. Gagoshidze, დასახ. ნაშრ. გვ. 373-374, სურ. 13.

19 Р. Шмерлинг; Алтарные преграды в Грузии, ქართული ხელოვნება 3, თბილისი, 1950, გვ. 172, ნახ. 16, 17.

ალიქმებიდა.

რაც შეეხება საყარის წმ ხაბას ტაძრის კანკელის მხატვრულ-სტილურ გადაწყვეტას, მასზე გამოკვეთილ რელიეფებზე აშკარად ჩანს ფიგურათა პლასტიკურ-მოცულობითი ფორმებით გადმოცემის ინტერესი. რელიეფი მაღალი არ არის (1,05 სმ.), მაგრამ ფორმები ფონიდან ამობურცულადაა ამოყვანილი, რელიეფის ზედაპირიც მიმრგვალებულია, რომელზეც პარალელურ ხედებად დაშრეულია სახის ნაკვთები და სამოსის დეტალები. სხეული ერთიანი, ბლოკური, ნაკლებად დიფერენცირებული ფორმებით გადმოიცემა, არ არის გამოყვლენილი კისერი, ფეხის ტერფებიც კოჭის სახსრის გამოყვლენის გარეშე ებმის მსხვილ, ერთიანი სხელის, ბოძისებრ წვეტებს. ცხოველთა (დანიელის ლომის და წმ. გიორგის ცხენის) ფიგურებიც ზოგადი, გაბერილი ფორმებით გადმოიცემა. არის მცდელობა გადმოიცეს ცხოველთა კიდურების სახსრებში მოხრა და მოძრაობა. ფიგურათა შემომსაზღვრელი ხელუნტი მიმრგვალებული, მოქნილი, პლასტიკურია, რაც ფონიდან მიმრგვალებულად ამოყვანილ, ამობურცულ ფორმებთან ერთად ქმნის მოცულობითობის შთაბეჭდილებას. გარკვეული ხელრმის გადმოცემას ემსახურება ფორმათა საყეხერებრივად, სხვადასხვა დონეზე რელიეფური ამოწყება. მაგ., შარავანდები დაბალი რელიეფითაა მოცემული, ოდნავ მასზე ამაღლებულია ყურები, უფრო მაღალი რელიეფით გადმოიცემა თავი, მასზე კი სახის ნაკვთები. მხატვრულ-ტექნიკური გადაწყვეტის ეს ხერხი X საუკუნის II ნახევრის რელიეფებში - ფეტიბანის, ვალეს (ერთი ნაწილი), ზარზმის წყარის, ბედიის კანკელისა და სხვა ნიმუშებში ისევს თავს.

რაც შეეხება ფილების მოზარზეებას, იგი წარმოადგენს რთულ, ორმაგ სარტყელს, რომელიც წნელი ორნამენტით დაფარული მსხვილი ლილვის – შიდა, გამოსახულებათა მომსაზღვრელ ჩარჩოსა და ფოთლოვან-სახიანი ბუქერომით შემკული გარეთა, ფართო, ბრტყელი მოზარზეებისაგან შედგება, ერთმანეთის ისინი სადა, დამრეცი მონაკვეთით გამოეყოფა. რენე შმერლინგი აღნიშნავს, რომ ჩარჩოსა და ორნამენტის გადაწყვეტით ეს ფილები XI საუკუნის I ნახევრის ქვაზე კვეთის ნიმუშებთან ისევს მსგავსებას, ხოლო ადამიანის ფიგურის გადმოცემაში იგრძნობა მაარქაიზებელი მიდგომა, რითიც ის X საუკუნის რელიეფებს ეხმიანება. ამ კანკელის დათარიღებას XI საუკუნით რენე შმერლინგი არსებითად ჩარჩოს გადაწყვეტით განსაზღვრავს, რომელსაც XI საუკუნისთვის დამახასიათებელი დასრულებული სახე აქვს. მკვლევარი თვლის, რომ XI საუკუნის მეორე ათწლეულში საყარის მონასტერში ორი ოსტატი მუშაობდა: პირველი – ძველი თაობის ოსტატი, რომელმაც შექმნა წმ. ხაბას ეკლესიის კანკელი, მეორე კი – პროგრესული, ახალგაზრდა, რომელსაც მიძინების ეკლესიის კანკელი ეკუთვნის.[20]

ვფიქრობ, რომ ამ ორი კანკელის გამოსახულებათა მხატვრული გადაწყვეტა სრულიად განსხვავებულ ფორმათაშეგრძნებას, განსხვავებულ ეპოქალურ გემოვნებას გამოხატავს. საყარის მიძინების ეკლესიის კანკელის, ისევე როგორც XI საუკუნის I ნახევრის სხვა კანკელთა – შოთმღვიმის, ერთხვის, ხიფლეს და სხვა გამოსახულებანი (3/4-ში წარმოდგენილი ფიგურები) ხასიათდება განვითარებული პლასტიკურობით, დაგრძელებული პროპორციებით, თავისუფალი მოძრაობებით, უხვად დრაპირებული სამოსით, რომელიც სხეულთა ძირითად ფორმებს აველენს; ამ კომპოზიციათა ფონი ხშირად შევსებულია არქიტექტურული და მცენარეული მოტივებით; კომპოზიციები ხასიათდება ერთგვარი ნარატიულობით, თხრობითობით, რაც ზოგჯერ დამატებითი გამოსახულებებისა თუ დეტალების

20 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 156-157.

ნართვით გადმოიცემა (ეს ტენდენცია ზოგადად დამახასიათებელია XI-ს.-ის ახლო მანძილიდან აღსაქმელი ნიმუშებისთვის – კანკელები, ქედური ხატები და სხვ.). საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელის გამოსახულებებში კი, ჯერ კიდევ ძლიერია X საუკუნის სკულპტურის ნიშნები - ბლიკერობა, სტატიკურობა, დისპრიპორციია (ჯმეხი, დიდთავა ფიგურები), ერთ სიბრტყეში გაშლილი ფორმები, კომპოზიციური აგების ლაკონიურობა, რეპრეზენტაციულობა, ფრონტალურობა და ფონების სისადავე. სამოსის თუ სხვა დეტალების გრაფიკული დამუშავება. (ამგვარი სტილისტური გადაწყვეტის გამოსახულებანი XI საუკუნის კანკელთა რელიეფებში, რამდენადაც ვვნოთვის ცნობილია, არ გვხვდება). გარკვეული სხვაობა ჩანს ორნამენტების გადაწყვეტაშიც – მიძინების ეკლესიის კანკელის, ისევე, როგორც XI საუკუნის სხვა კანკელთა ჩარჩოების ორნამენტები უფრო თხელი, წვრილსახიანი, რთულხვეულიანია, კვეთა უფრო წვრილი, თხელია და მაქმანის შთაბეჭდილებას ქმნის. ერთხვის კანკელის ფოთლოვანი ჩუქურთმის სახეები, რომლებიც წმ. საბას კანკელის ორნამენტის მსგავსია, უფრო წაგრძელებული ფორმისაა და ეპასუხება ამ კანკელის ფიგურათა პროპორციებს. წმ. საბას კანკელის ჩუქურთმები კი შედარებით მსხვილსახიანია, მომრგვალებული ფორმებისა და წრეებშია ნასმელი, მათი კვეთაც უფრო მსხვილია, რითაც გამოსახულებათა მსხვილ, მონუმენტურ ფორმებს ეხმიანება.

საგულისხმოა ისიც, რომ თავად რენე შმერლინგი წმ. საბას ეკლესიის კანკელის ჩარჩოს ორნამენტულ წნელს, მკირე მედალიონების გადაბმის ხერხით, ბაგრატის ტაძრის (XI ს. დასაწყისი) ჩრდილოეთი ფასადის აღმოსავლეთი მხარის სარკმლის საპირის და ხიბის დეთისმშობლის X საუკუნის ბოლო ხანებით დათარიღებული ხატის ქედური მოსარჩიების ორნამენტებს ამსგავსებს.[21]

ზემოთქმულიდან გამომდინარე და იმის გათვალისწინებით, რომ ეს კანკელი შეიქმნა საფარის მოსახლეობაში – მნიშვნელოვან სელიერ-კულტურულ ცენტრში, სადაც XI საუკუნის 20-30-იან წლებში იქმნება ისეთი მაღალმხატვრული ნაწარმოები, როგორიცაა დმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის კანკელი,[22] შეიძლება თვი უფრო ადრეული პერიოდით, X ს.-ის ბოლო ხანებით, ან X-XI საუკუნეების მიჯნით დავათარიღოთ და გამოსახულებათა შესრულების მიხედვით – არქაულ, ხოლო ორნამენტული მოსარჩიების გადაწყვეტის მხრივ - ახალი ფორმათიების ადრეული ეტაპის ძეგლად მივიჩნიოთ[23]. ამ დათარიღების ეთანხმება კანკელის ფილებზე შემორჩენილი წარწერების პალეოგრაფიული ნიშნებიც - მსხვილი მრგვლოვანი, მკაფიო, კიდურწაისრული ლრმადჩაკვეთილი და სიღრმით დაფერილი გრაფემები, რომელთა მოზრდილი ზომები და მომრგვალებული ფორმები შეესაბამება ფიგურათა მოცულობით, მონუმენტურ ფორმებს. (XI ს.-ის წარწერები უფრო დეკორატიულ-ორნამენტული ხასიათისაა, დაგრძელებული ფორმის და ხშირად ერთმანეთზე გადაბმული გრაფემებით, მაგ., ნიკორწმინდის ტაძრის წარწერები და სხვ.).

კანკელის დათარიღების თვალსაზრისით, საინტერესოა გეორგი გაგოშიძის მოსაზრება წმ. საბას ამჟამინდელი - XIII საუკუნის ტაძრის ადგილას უფრო ადრეული, X-XI საუკუნეების მიჯნის დიდი ზომის ეკლესიის არსებობის შესახებ,[24] რომელსაც სავარაუდოდ, თავდაპირველად ამ ფილებისგან შედგენილი

21 იქვე, გვ. 156.

22 იქვე, გვ. 123-135.

23 თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 108.

24 G. Gagoshidze, Georgian Churches Dedicated to St. Sabas the Purified, The Sabaite Heritage in the

კანკელი ამშენებდა. ეფიქრობ, რომ თავდაპირველი ტაძარიც წმ. საბას სახელობისა უნდა ყოფილიყო, რადგან სწორედ ამ წმინდანის გამოსახულება ამშვენებს კანკელის ერთ-ერთ კუბურ ბაზისს.

საფარის მონასტრის წმ. საბას ტაძრის კანკელის ფრაგმენტების არსებობამ საშუალება მისცა არქიტექტორის რესტავრაციორთა და მოქანდაკეთა შემოქმედებით ჯგუფს განეხორციელებინა ამ კანკელის აღდგენა-რეკონსტრუქციის პროექტი[25] რესტავრაციორთა მიერ შემორჩენილი ფილებისა და სხვა ფრაგმენტების (სურ. 7) ზომების მიხედვით განსაზღვრული ძველი კანკელის საგარაუდო სიგრძე ზუსტად ემთხვევა ტაძრის საკურთხეველის სიგანეს. როგორც ვნახეთ, ყველა არსებული ფრაგმენტი კანკელის ქვედა ნაწილს ეკუთვნის, ამიტომ კანკელის ზედა ნაწილის შემადგენელი ელემენტები – სვეტები, თაღები, კაპიტელები, კარნიზი პროექტის ავტორის (რ. გურამიშვილი) მიერ შესრულდა X-XI სს-ების ქართული კანკელების საერთო მახასიათებლების გათვალისწინებით, თუმცა უფრო გამარტივებული და სადა ფორმებით. კანკელის სიმაღლეც ამ ეპოქის კანკელების სიმაღლის მიხედვით განისაზღვრა. კანკელის ქვედა ნაწილში ფილების განაწილება მოხდა კომპოზიციათა შინაარსობრივი გააზრებისა და ფიგურათა განლაგების მიხედვით (სურ. 8). უშუალოდ აღსავლის კარის გვერდებში – vedreba – და დანიელი (ცენტრალ-სიმეტრიული კომპოზიციები), „ვედრების“ გვერდით, მისკენ მიმართული წმ. გიორგი, ხიელი, დანიელის მხარეს. შინაარსობრივად მასთან დაკავშირებული ამბაკუმის სცენა. სათანადო ადგილი მიეძებნა წმ. საბას გამოსახულებიან კუბსაც, რომელიც აღსავლის კარის მიმდებარე, მარჯვენა სვეტის ქვეშ განთავსდა (სურ. 9). ახალი კანკელის რელიეფური გამოსახულებები და ორნამენტული მოტივები შესრულდა თაბაშირით. შემორჩენილი ძველი ქვებიდან აღებული ასლებით, ხიელი ნაკლული ადგილები აღდგა არსებულის მიხედვით. პროექტის მიხედვით განსაზღვრული იყო ძველის ასლები – აღდგენილი ნაწილებისაგან გამოეთვალიყო განსხვავებული ფერით ან მათ შორის სადემარკაციო ხაზით, ისე, რომ კომპოზიციათა საერთო აღქმას ხელი არ შეშლოდა. თუმცა, კანკელის საბოლოო ფერსაღებისთვის ეს გადაწყვეტილება შეიცვალა, რადგან მომქმედ ტაძარში მრევლისთვის საკრალურ გამოსახულებათა ამგვარი დანაწევრება ძნელი აღსაქმელი იქნებოდა. ამის გათვალისწინებით, ახალ კანკელზე ყველა კომპოზიცია თუ გამოსახულება სრულად იკითხება (სურ. 10). რამდენადაც ნემთვის ცნობილია, ეს იყო ძველი კანკელის მიხედვით, (ფაქტიურად მისი ასლით) ახლის შექმნისა და მისი ლიტურგიაში ჩართვის პირველი ცდა. უნდა ითქვას, რომ კანკელი თავისი ზომითა და დეკორით კარგად ეწერება ტაძრის ინტერიერში და არ არღვევს შიდა სივრცის მთლიანობას. ამგვარად, წმ. საბას ტაძარს დედანთან მიახლოებული ასლის სახით დაუბრუნდა თავისი კანკელი, რომელმაც ახალი სიცოცხლე შეიძინა. ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ შეა საუკუნეების ერთ-ერთი მადალმხატვრული

Orthodox Church from the fifth Century to the Present, Edited by Joseph Patrich, Leuven 2001, გვ. 373.

25 პროექტი შესრულდა და პრაქტიკულად განხორციელდა 2004 წელს ახალციხისა და ტაო-კლარჯეთის ეპარქიის მიტროპოლიტის – მეუფე თეოდორეს (ჯუყა) დაკვეთით. პროექტის მთავარი არქიტექტორი – თამარ ნემსაძე, პროექტის ავტორი – რესტავრატორი გურამიშვილი, პროექტის კომპიუტერული ვერსია შეასრულა არქიტექტორმა – გელა ოთრდანიშვილმა, ახალი კანკელის რელიეფები შეასრულეს მოქანდაკეებმა – ლევან ხალუაშვილმა, ლადო გორგაძემ, ბესო გოგუაძემ, ზურაბ ქერდიანმა და კახა არონიშვილმა. მადლობას ვუხდი მათ ნახატების და ფოტოების მოწოდებისათვის.

გაფორმებისა და ორიგინალური შინაარსიბრივი პროგრამის მქონე კანკელის, რომლის დამტვრეული ფრაგმენტებიც სხვადასხვა მუზეუმების ექსპოზიციებსა და საცავებშია მიმოფანტული, ამ ახლის მეშვეობით, ცხიბილი და მთლიანობაში აღქმადი გახდა ფართი საზოგადოებისთვის.

Tamar Khundadze

Chancel-barrier of the Church of St. Sabas in Sapara Monastery

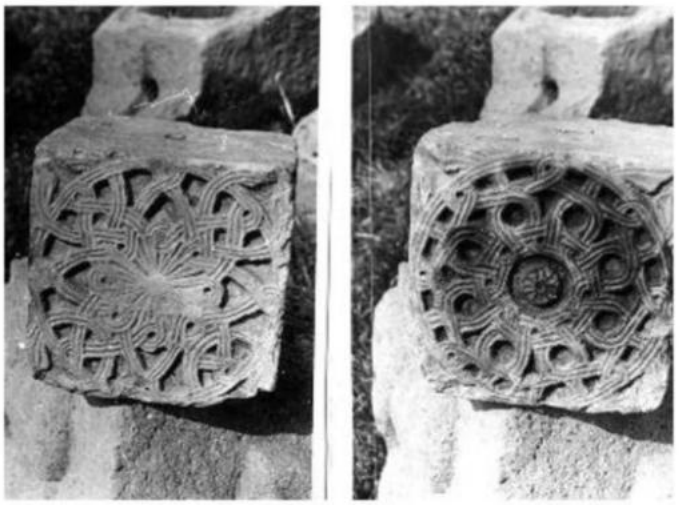
Fragments of the old chancel-barrier were embedded in the altar of the church of St. Sabas in Sapara monastery. Two of these (base with the bust of St. Sabas and a plaque depicting St. George piercing the dragon) are kept at the Sh. Amiranashvili Museum of Fine Arts (Georgian National Museum), while others (three plaques – half of the composition Daniel in the Lions' Den, namely, a fragment presumably depicting the Prophet Habakkuk taken to Babylon; a fragment of the Deesis, namely, heads of the Virgin and the Saviour; ornamental details) are at the Akhaltsikhe Museum. According to R. Schmerling, this chancel-barrier seems likely to be made at the same period as the chancel-barrier (second decade of the 11th c.) of the Dormition church of the Sapara monastery. Iconography of the images, character of the plastic modelling and of the treatment of the frame, as well as comparison with the 10th c. (Adzikvi, Gumbati, Oshki, Vale, Joisubani, Akhalkalaki in Javakheti) and 11th c. (Nikortsminda, Mravaldzali, Bedia, Urtkhvi, Shio-Mgvime, Khovle) stone reliefs and 10th-11th cc. metal icons indicates to somewhat earlier date of the chancel-barrier under discussion, namely, turn of the 10th c. to the 11th c. – the latter seems most likely to belong to an older church, the predecessor of the present domed church of the second half of the 13th c. In 2004, gypsum chancel-barrier with the reconstructed copies of the old chancel-barrier was installed in the church of St. Sabas in Sapara monastery.

სურ. 1. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი - „დანიელი ლომთა ხაროში"

სურ. 2. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი – წწ. ამბაკუმი

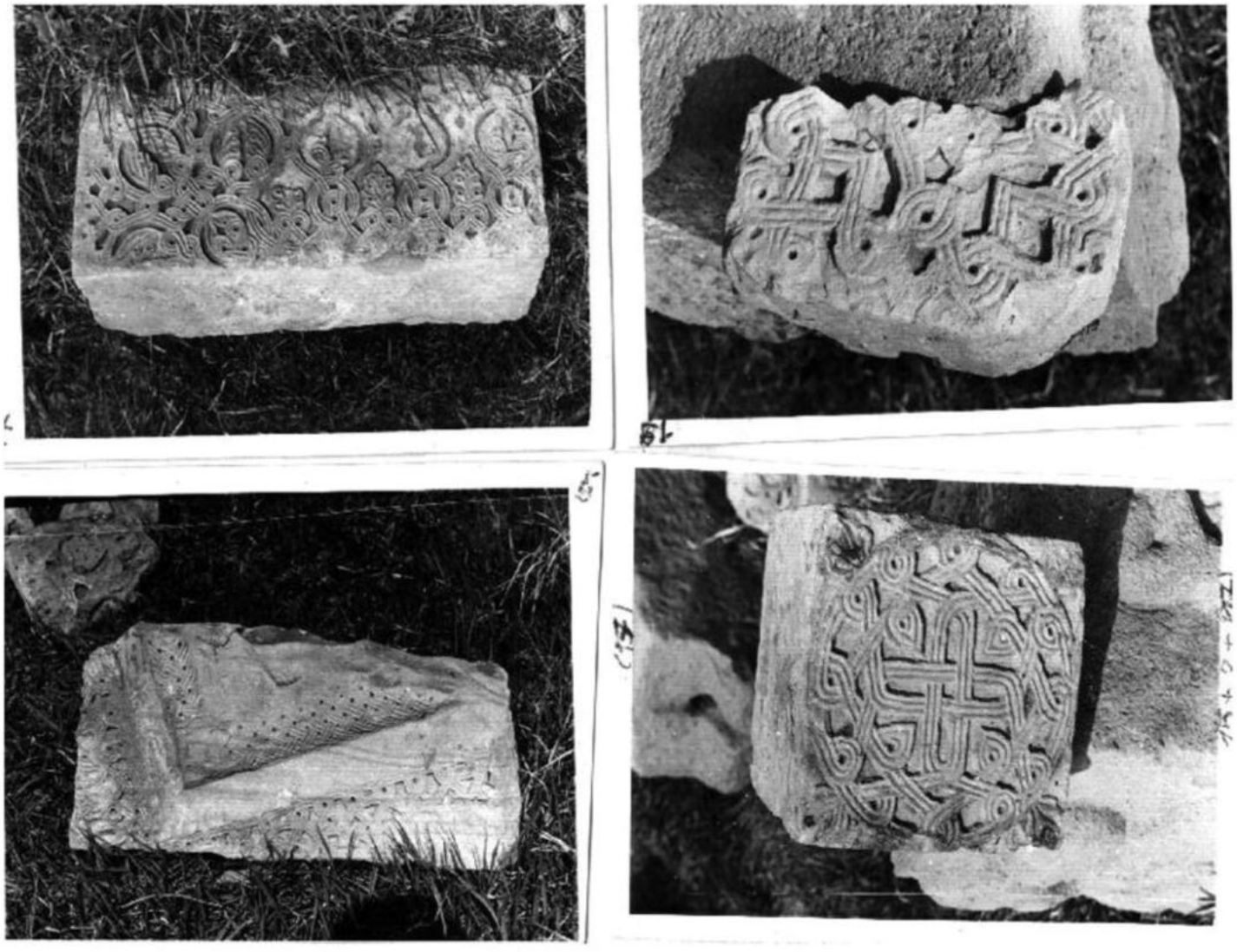
სურ. 3. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი – „ვედრება"

სურ. 4. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი – წმ. გიორგი

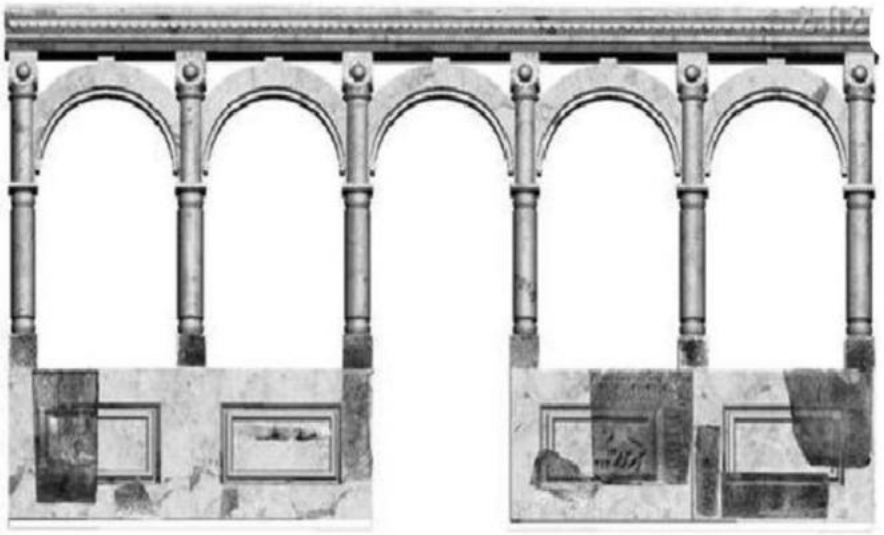


სურ. 5. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტები – კუბური ბაზისები

სურ. 6. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტი – კუბი წმ. საბას გამოსახულებით



სურ. 7. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის ფრაგმენტები



სურ. 8. საფარის წმ. საბას ეკლესია. კანკელის რეკონსტრუქცია. (პროექტის ავტორი რ. გურამიშვილი, კომპიუტერული ვერსია – გ. იორდანიშვილისა)

სურ. 9. საფარის წმ. საბას ეკლესია. ახალი კანკელი. (დეტალი)

სურ. 10. საფარის წმ. საბას ეკლესია. ახალი კანკელი

ნატალია ხიტაიშვილი
გ. ხუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

მეფე-დედოფლის სამყოფელი ქართული ეკლესიის სივრცეში

ხალხთა ქრისტიანული ლიტურგიული პრაქტიკის მსგავსად, ქართულ ხალმრთისმსახურებ ტრადიციაში, ხუკუნეების განმავლობაში, ტაძრის შიდა სივრცეში იერარქიულობის პრინციპით ჩამოყალიბდა წესი, რომლის მიხედვითაც ადამიანი ან ადამიანთა ჯგუფი (რიგორც სასულიერო, ისე საერო) იკავებს შენიბის ამა თუ იმ მონაკვეთს. ეს დაყოფა ეხება არა მარტო ზოგადად სასულიერო და საერო პირებს, არამედ ასევე დაყოფა ხდებოდა სქესის და ა.შ. მიხედვით. თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ სხვადასხვა ქვეყანაში ეს ყოველთვე სხვადასხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი და დამატებით თვითონ ქვეყნის შიგნითაც სხვადასხვა რეგიონში შესაძლოა ტაძრის ინტერიერის მოწყობის განსხვავებული სქემა ყოფილიყო. ამდენად, ეფექტიან, ერთი მოდელის განზოგადება ყველა ეკლესია-მონასტერზე არ იქნება გამართლებული. ეს წერილი ეხება ქართული ტაძრის სამრეკლო სივრცეში, ნაოსში მეფე-დედოფალთათვის (და მათ თანმხლებ პირთათვის) გამოყოფილ ადგილს. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის საფუძველზე განვიხილავთ იმას, თუ სად იდგნენ ისინი ლიტურგიის მსვლელობისას და რიგორ იყო მოწყობილი ტაძრის ეს სივრცეები.

სანამ დავიწყებდეთ საუბარს ტაძრის ინტერიერზე, უნდა აღინიშნოს, რომ მეფის ტაძრად მისვლას საქართველოში პრიოლესიული ხასიათი ჰქონდა. სამწუხაროდ, წყაროთა უქონლობის გამო, არ ვიცით რიდიდან ჩნდება, რიგორ ყალიბდებოდა და რა ცვლილებებს განიცდიდა საქართველოში ეს პრიოცესი. თუმცა ჩვენს ხელთ არსებული წყარო, რომელიც ეკუთვნის ავტორის მიერ XIV საუკუნეშია დაწერილი (ეს, რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავს მსგავსი პრიოცესის არსებობას უფრო ადრეულ პერიოდშიც), საშუალებას გვაძლევს ნაწილობრივ წარმოვიდგინოთ საეკლესიო დღესასწაულზე მეფის საზეიმო მსვლელობა ეკლესიისაკენ.

„ხელმწიფის კარის გარიგებაში"[1] გკითხულობთ: „*ეარ გიცხადება ესოქვათ. დიდი დღესასწაული. და წესი არის, რომე, მეფე სადაც იყოს, რაც ხელი კაცი არის ქრისტეანი, ყოველივე წავა. დიდი დრიოშა ადგან და მენიბათენი – წინათ; და დრიოშა, განადამცა, – წინა, ამართული; და მერმე – ჯვარისმტვირთველი, შემოსილი და ძველი ცხოვრებისა ხელთა. და წელი აკურთხონ, ეგრეეე წარმოიდგენ. ეკლესიას მიეა მეფე და მენიბათენი ადარა ხეკმენ ნიბათსა, და დრიოშა ეკლესიის კარსა დგას. რა მეფე ეკლესიით გამოვიდეს, დრიოშით წავა და მენეე კარის შეხვედრას ქმენე, დადგების. დარბაზიბა, ვითარცა მეფეს ეპრიანის, დიდის წესითა და თუ ეშცრიესითა, ვითარცადა წესი იყოს, იქნას.*"

ტაძრად შესული მეფე მისთვის განკუთვნილ ადგილს იკავებს. სამწუხაროდ, ამ საკითხთან დაკავშირებით საქართველოში არსებული მასალა მწირია და დროითი თვალსაზრისით უთანაბრო. კერძოდ, დიდი წილი წერილობითი თუ ვიზუალური მასალისა უფრო მეტად მიდის XVII საუკუნის შუა ხანებზე. მაშინ რიდესაც ადრეული ხანის მასალა ფაქტიურად არ გაგვაჩნია (მხოლოდ ვარაუდები შეიძლება იქნას გამოთქმული მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის

1 ხელმწიფის კარის გარიგება. ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, ინგლისურად თარგმნა, წინასიტყვაობა, ლექსიკონი, შენიშვნები და კომენტარები დაურთო ქ. სერგეელასვილმ, თბ., 1993, გვ. 14-15.

ხრდილო-დასავლეთის ნიშასთან დაკავშირებით (სურ. 1), რომელიც ან ქართლის კათალიკოსის[2] ანდაც ეროსმთავრისათვის გამოყოფილი ადგილი შეიძლება ყოფილიყო[3]).

X საუკუნის მიხაილ შემოიფარგლება დავით კურაპალატისა და მისი ძმის, ბაგრატ მაგისტროსის მიერ ტაო-კლარჯეთში X საუკუნის მეორე ნახევარში აგებული ოშკის, ხახულის, პარხლისა[4] და ოშხის (მრავალჯერადი რეკონსტრუქციების შემდგომ 1032 წელს განსრულებული) ტაძრებით. მათ ბურჯებში შეჭრილია ნახევარწრიული ნიშები, რომელთა კეთვნილების განსასაზღვრავად პირდაპირი მითითების დანახვა ოშკისა და პარხლის ეკლესიებშია შესაძლებელი.

ნახევარწრიული გეგმის მქონე ნიშა ოშკის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯშია შეჭრილი (სურ. 2). ნიშის კონქი რადიალურად გაშლილი სხივებისაგან შედგება და ნიჟარის სახეს ღებულობს. კონქი, ისევე, როგორც ნიშის პილასტრები, წითელი ფერით ყოფილა დაფარული. კონქის ქვემოთ ნახევარწრიულ ნიშაში წარმოდგენილია წმინდანის ძლიერ დაზიანებული ფიგურა, რომლის იკონოგრაფია (თმის გამოსახვის ხერხი, ეჯვრი შარავანდი) გვაფიქრებინებს, რომ აქ წმ. იოანე ნათლისმცემელი უნდა ყოფილიყო გამოსახული. მის ორსავე მხარეს, ნიშის კაპიტელებზე დავით მაგისტროსის (მარცხნივ) და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის (მარჯვნივ) რელიეფური წელხელა ფიგურებია წარმოდგენილი, ფონად ასიმეტრიული მაგელრებული წარწერებითური (დავითის რელიეფთან დმრთისმშობელი იხსენება, ხოლო ბაგრატისაზე – წმ. იოანე ნათლისმცემელი)[5]. ნიშაზე სიერი პირთა რელიეფური გამოსახულებების არსებობა ნიშის ფუნქციას, მის კეთვნილებას განსაზღვრავს – ნიშა მეფის დასადგომად იქნებოდა განკეთებული[6].

ოშკში სამხრეთი მკლავის გამოყოფას, როგორც მეფისა და მისი თანმხლები დიდებულების სამყოფელისას, ამ მკლავის „სიერი" ხასიათის ხაზს უსვამს სამხრეთ აფსიდში არსებული ფრესკული კომპოზიცია[7], რომლის ხელმეტის დადგენის განსხვავებული მოსაზრებების მიუხედავად, ცხადია, რომ ის გარკვეულ ისტორიულ ფაქტს[8] ასახავს და მისი გამოსახვა იქ, სადაც თავმოყრილი იყვნენ უმაღლესი რანგის სიერი პირები, გარკვეული იდეური დატვირთვის მატარებელი, ერთგვარი მახვილი იქნებოდა.

ასეთსავე ნახევარწრიულ ნიშას ვხედებით ოშკის ტაძრის ხრდილო-დასა-

---

2 Г. Чубинашвили. Памятники типа Джвари. Тб., 1948, გვ. 11, ტაბ. 35, 38.

3 ნ. ნიტიშვილი, სვეტიცხოვლის სამეფო სიდარი. საქართველოს სიძველენი, №16, 2013, გვ. 154-155.

4 დავით კურაპალატისა და ბაგრატ მაგისტროსის სახელს, გარდა ოშკის, ხახულისა და პარხლის ტაძრების აღმშენებლობისა, ასევე უკავშირდება ოთხთას ეკლესიაც, თუმცა მსგავსი ნიშები აქ არ გვხვდება.

5 ვ. ჯიბაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მოსახსრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ. 118-121.

6 იქვე.

7 როგორც ცნობილია, ტაძრის ეს მოხატულობა მისი აგების შემდგომ 1036 წელს შესრულდა ჯიოჯ პატრიკიოსის საყოფით. ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 43, 56.

8 ერთ-ერთი მოსაზრების თანახმად, აქ წარმოდგენილია ბაგრატ IV-ის ქორწილის ამსახველი სცენა, კერძოდ კი მისი მეუღლისთვის, ბოსანტიელი დიდგვაროვანი ქალის ელენესთვის მზითვად გამოტანებული ეფესის სამსჭვალის საქართველოში ჩამობრძანების საზეიმო პროცესია. სხვა მოსაზრების თანახმად, შესაძლოა ეს ბაგრატ IV-ის საქართველოში დაბრუნების სცენას გვიხატავდეს. სცენის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის თაობაზე და ამ საკითხთან დაკავშირებული ბიბლიოგრაფია იხ.: ზ. სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბ., 2009, გვ. 33-34.

ვლეთ გუმბათქვეშა ბეერჯში (სურ. 3). ერთი შეხედვით, ეს ნიშა, პირველსახვან განსხვავებით, საკმაოდ სადადაა შემკული. თუმცა, დაკვირვების შემდგომ აშკარა ხდება, რომ აქ საქმე საგანგებო დანიშნულებასთან გვაქვს[9], რის გამოც გარკვევა იმისა, თუ რა იყო აქ გამოსახული, შეუძლებელია, რაც ართულებს ამ ნიშის ფუნქციის განსაზღვრას.

თუკი თაკში სამხრეთ-დასავლეთი ნიშა მეფის დასაფლომად იყო განკუთვნილი, მეორე ნიშის კუთვნილების ნათელსაყოფად ხახულისა და პარხლის ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთი ნიშები დაგვეხმარება. დღეს ამ ნიშაში ფერწერული კომპოზიციის მცირე ფრაგმენტიღა გაირჩევა. განსრახ დაზიანებული ფერწერიდან ჩანს, რომ აქ გამოსახული იყო ოთხ სვეტზე დაყრდნობილი ბალდახინი (სურ. 4-5), რომლის მხოლოდ ზედა ნაწილი, მარცხენა ორი სვეტისა და გადახურვის ფრაგმენტი იკითხება. ბალდახინის ქვეშ ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა შემორჩენილი. წარწერა სრულად უნახავს და ამოუკითხავს ე. თაყაიშვილს[10], დღეს მისი ბოლო ნაწილი ამოტეხილია. წარწერაში გკითხულობთ (სურ. 6):

† მათე მ(ო)ძ(ღვა)რი ხ(ა)ხ(უ)ლი[სა უფალო შეიწყალე].

მართალია ნიშა ტაძრის აგების დროინდელია, X საუკუნის მეორე ნახევრისა, თუმცა, ბატონი თემი ჯოჯუას დაკვირვებით, წარწერის პალეოგრაფია მის მიგვიანო ხანაზე, კერძოდ, XII-XIII საუკუნეებზე მიუთითებს.

წარწერის შინაარსი და მისი განთავსების ადგილი საეჭვოს ხდის, რომ ეს ნიშა განკუთვნილი ყოფილა ხახულის მონასტრის მიძღვრის[11] დასაფლომად (ყოველ შემთხვევაში, იმ პერიოდში მაინც, როდესაც მოხდა ნიშის მოხატვა და წარწერის შესრულება). რაც შეეხება იქ არსებული სვენის იდენტიფიკაციას, ფერწერის ფრაგმენტული დაცულობის გამო შეუძლებელია დაზუსტებით იმისი თქმა, თუ რა იყო აქ გამოსახული და მხოლოდ ეჭვიანებლის სახით თუ ვიტყვით რაიმეს. ე. ჯობაძის ეჭვიანდით აქ „მირქმის" სვენა იყო გამოსახული[12]; თუმცა კომპოზიციისთვის გამოყოფილი ადგილის სიმცირის გამო ნიშაში ამ სვენის გამოსახვა ეჭვს იწვევს. ვფიქრობ, უფრო მეტად საეჭვებელი იქნებოდა ბალდახინის ქვეშ ცალკეული ფიგურის გამოსახვა (შესაძლოა მაცხოვრისა, ან რომელიმე წმინდანის, ან თავად ხახულის მიძღვრის მაიესი, რომლის თავს ზემოთაც ბალდახინის რეალურ მოხაზულობაში მისი მაგვერებელი წარწერა განათავსეს).

---

9 ნ. ხიტაშვილი, სვეტიცხოველის სამეფო საფლარი, გვ. 157, შენ. 22.

10 ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, გვ. 65, ტაბ. 94. აქვე ნიშის მარცხენა ზედა მხარეს გვხვდება მოგვიანო ხანის, ორსტრიქონიანი, ნაკაწრი ნესხური წარწერა: „I" *ღ(მერთ)ო შ(ე)წყალ(ე)ნ პაჭენა ა(მი)ნ."*

11 საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი „მიძღვარს" სხვადასხვაგვარად განმარტავს: *2. სულიერი მამა, ბერი, ბრძენი მოხუცებული, წინამძღვარი, მქადაგებელი; 3. ხუცესის მოძღვარი, მასწავლებელი; ოსტატი; მეცნიერი ბერი ძველ საქართველოში".* საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, ავტორ-შემდგენელნი: ე. გაბისაშვილი, მ. მამაცაშვილი, ა. დამბაშიანი, თბ., 2007, გვ. 632.

12 ე. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., გვ. 169. ე. ჯობაძის აღწერაში არ ჩანს ფერწერის რა ფრაგმენტები იყო მის დროს შემორჩენილი, მხოლოდ აღნიშნავს, რომ ფერწერა ნიშის „ზედა ნაწილშია გადარჩენილი" და არ ჩანს საიდან ასკვნის აქ „მირქმის" კომპოზიციის არსებობას; ვფიქრობ, ეს ე. ჯობაძეს ბალდახინის გამოსახვამ ავარაუდებინა.

რაც შეეხება პარხლის ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯის ნიშნებს, აქ ე. თაყაიშვილის დროს ჯერ კიდევ ნახდა (თუმცა ძალზე ცუდად) ნიშის ფერწერა, სადაც გამოსახული ფიგურის თავის ორივე მხარეს ასომთავრული საგვერდებელი წარწერა იყო განთავსებული, რომელიც პარხლის წინამძღვარს აბრაამს იხსენიებდა[13].

თავისი ფორმით ოშკის, ხახულისა და პარხლის ნიშათაგან თავიანთი უნიკალური ფორმით გამოირჩეოდნ ი"შხნის ტაძრის ნიშები. ფაქტობრივად მათ ნიშის ფორმა დაკარგული აქვთ[14] (სურ. 7-8). სამხრეთ-დასავლეთი გუმბათქვეშა „ნიშა" სრულიად ბრტყელია, მისი ზედა, მომაჩარჩოებელი ნაწილი კი ნახევარწრიული მოხაზულობისაა. ჩრდილო-დასავლეთი „ნიშა" მცირედადაა სიღრმეში მორკალული, ხოლო ზედა „ჩარჩოს" ნაწილი, განსხვავებით პირველისგან, სწორკუთხაა, ყოველგვარი მომრგვალების გარეშე. ამ ნიშასთან დაკავშირებით ყველაზე საყურადღებო მაინც ის ორი მცირე სწორკუთხა ბუდეა, რომლებიც „ნიშის" ზედა ნაწილში, „კონქის" ქუსლის დონეზე, ორსავე მხარეს იკითხება. მათში ჯერ კიდევ არის დარჩენილი მცირედად ამოვსებული ხსნარის ნაშთი (სურ. 9). ამ ბუდეების არსებობა საგარაუდოს ხდის ამ ნიშაზე ცალკე მიბმული კონსტრუქციის (საგარაუდოდ ეს მსუბუქი კონსტრუქცია იქნებოდა, შესაძლოა ხის მასალისგან დამზადებული), ბალდახინის მსგავსი ყორმის არსებობას.

ტაო-კლარჯეთის ტაძრებში ნვენამდე მოღწეული ბურჯში შეკრული ნიშები, მათი შემკულობა და მათზე დაცული წარწერები ასე თუ ისე ნათელ სურათს იძლევა მათი კუთვნილებისა და ფუნქციის შესახებ და, შესაბამისად, იმის თაობაზე, თუ როგორ იყო დაყოფილი სივრცე X-XI საუკუნეებში ლიტურგიის მსვლელობისას. ამ ნიშებში რანგით ყველაზე დაწინაურებული საერო და სასულიერო პირები იდგნენ, აქ ესწრებოდნენ და ისმენდნენ ისინი ლიტურგიას. ამგვარად, ოშკის, ხახულისა და პარხლის ნიშათა მაგალითებზე (და მსგავსი იქნებოდა ი"შხან"ში(ც) ჩანს ტაძრის სამრეველი სივრცის გარკვეული დანაწევრების სისტემა, რომლის მიხედვითაც სამხრეთი მხარე მეფისა და დიდებულებისთვის იქნებოდა გამოყოფილი, მაშინ როდესაც ჩრდილოეთი ნაწილი ეპისკოპოსისა თუ მონასტრის წინამძღვრისათვის და მათი თანმხლები სასულიერო პირთათვის (ისიც შესაძლოა, მათ შორის საერო პირთა ნაწილიც მდგარიყო) იქნებოდა განკუთვნილი[15].

თუმცადა, კვლავ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ადამიანთა ჯგუფებად დაყოფა გულისხმობდა არა მხოლოდ დაყოფას სხვადასხვა რანგის საერო და სასულიერო პირებად, არამედ აგრეთვე სქესის მიხედვით დაყოფასაც[16].

ოშკის, ხახულისა და პარხლის ტაძრების შემთხვევაში ამ მონიშნებების საფუძველზე, რასაც ტაძრის არქიტექტურა, მისი ცალკეული ფორმები იძლევა, საკურთხევლის მიმდებარე აღმოსავლეთი ნაწილი, მისი სამხრეთი და ჩრდილოეთი აფსიდები დაეყოთ ორ ნაწილად: სამხრეთი უბე, სადაც ერისმთავარი და მისი თანმხლები დიდებულები იდგებოდნენ და ჩრდილოეთი უბე, სადაც, საგარაუდოდ, უნდა მდგარიყო სასულიერო პირთა ჯგუფი (შესაძლოა საერო პირთა გარკვეულ ჯგუფთან ერთად). თუკი ტაძრის დასავლეთ ნაგს დაკუთ-

---

13 ე. ტაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 94.

14 ნიშათა უნიკალური ფორმას პირველად ეურადღება ე. ჯობაძემ მიაქცია და გამოთქვა კიდეც ვარაუდი ამასთან დაკავშირებით. ე. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., გვ. 223.

15 შესაბამისი ისტორიული წყაროების უქონლობის გამო ძნელი სათქმელია ლიტურგიის მსვლელობისას რიდის იყენებდა ამ ადგილს ეპისკოპოსი თუ მონასტრის წინამძღვარი და თუ კი ის მონაწილეობას იღებდა მსახურებაში, რიდის გადადგილდა საკურთხეველში.

16 T. Mathwes, The Early churches of Constantinople: Architecture and Liturgy, 1980, გვ. 117.

მიბმა ხვეულებრივ ერისკაცებს (თუმცა გაურკვეველია, ასევე ხდებოდა თუ არა სქესის მიხედვით დაყოფა). გასარკვევი რჩება ის, თუ სად იდგა დედოფალი თავისი თანმხლები სეფექალებითერთ; სამწუხაროდ, ამ შემთხვევაში არანაირი მინიშნება თუ მითითება ჩვენ არ გაგვაჩნია და ისევ მხოლოდ ვარაუდის სახით შეიძლება გამოითქვას მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მაითვის ადგილი დასავლეთით მოწყობილ პატრონიკეზე[17] თუ იქნებოდა განსახლებული. ვ. ჯობაძის ვარაუდით, მსგავსი დანიშნულება ექნებოდა აგრეთვე ოთხთა ეკლესიისა და პარხლის პატრონიკეებსაც[18].

როგორც ჩანს, ეს ადრეული ხანის ტრადიცია სამეფო თუ სადედოფლო ადგილის მოწყობისა საკურთხევლის მიმდებარე მონაკვეთებსა (ან სამხრეთით ან ჩრდილოეთით) თუ პატრონიკეზე[19] საუკუნეების მანძილზე რჩება ქართულ რეალობაში. სამწუხაროდ, მწირი მასალის გამო ჩვენ არ შეგვიძლია თვალის შეწყვეტად გადაგება სხვადასხვა პერიოდის ძეგლებისთვის, თუმცა დარჩენილი ფრაგმენტული მასალით შეგვიძლია ამ ტრადიციის არსებობა სხვადასხვა ძეგლში დავინახოთ (ზარზმისა და გრემის ეკლესიათა მაგალითზე, სადაც მხოლოდ დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯებთან სწორკუთხა შვერილებიდაა დარჩენილი (სურ. 10-11)[20]), ხოლო უფრო თვალნათლივ იგი უკვე XVII საუკუნის წერილობით წყაროებში ჩანს.

როგორც ამ გვიანი ხანის წერილობითმა თუ ეთნოგრაფიულმა მასალამ დაგვანახა, დიდ საკათედრო ტაძრებში – ქუთაისში, ალავერდსა და მცხეთის სვეტიცხოველში მეფისთვის სპეციალურად, ცალკე ნაგები საფლრები დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯებთან იყო აღმართული. მართალია, აღწერები XVII საუკუნის 40-50-იანი წლებით თარიღდება, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს მათ უფრო ადრეულ პერიოდს. სამწუხაროდ, მასალის მოუღწეველობის გამო საკარაულო თარიღის თქმაც კი შეუძლებელია.

ამ მხრივ მრავალმხრივაა საყურადღებო რეს ელჩთა აღწერილობები. ისინი გვაწვდიან ინფორმაციას ტაძრის სივრცეში არა მარტო მეფისა და მღვდელმთავრის ადგილსამყოფელის შესახებ, არამედ ასევე შეიცავენ ცნობებს დედოფლისთვის განკუთვნილი ადგილისა და, რაც მთავარია, აქ აღვლენილი ლიტურგიის (მართალია მოკლე აღწერის სახით) თაობაზე.

თავადი მიშეცკი და დიაკი კლესარევი საქართველოს, კერძოდ კი კახეთის სამეფოს 1640-43 წლებში სტუმრობდნენ; მათ ჩანაწერებში ჩვენ ვხვდებით ახალი შუამთისა და ალავერდის საკათედრო ტაძრის თუ იქ მიმდინარე ლიტურგიის მსვლელობის აღწერებს. ახალი შუამთის ეკლესიაში[21] ისინი ღმრთისმშობლის შობის დღესასწაულისადმი აღვლენილ ლიტურგიას დაესწრნენ. თეიმურაზ მეფე ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯთან იდგა და მისსავე ბრძანებით, მეფის მარჯვნივ ერთ-ერთი რესი ელჩიც მდგარა. რაც შეეხება სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯს, აქ უფლისწული დავითი დადგა ოცამდე დიდებულთან

17 ოშკის ტაძარში დღეს პატრონიკე სრულადაა მორღვეული, ჩანს მხოლოდ ნაწილები, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია თავდაპირველი სახის ნაწილობრივი აღდგენა: დასავლეთ კედელში გაჭრილი სამი კარის დიობის თავზე პატრონიკე იყო გამართული, დაახლოებით 3 მ-ის სიგანისა. ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები..., გვ. 117.

18 იქვე.

19 პატრონიკეთა ფუნქციის შესახებ დაწვრილებით იხ.: დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012, გვ. 87-94.

20 ნ. ნიტიშვილი, სვეტიცხოველის სამეფო საფლარი, გვ. 157, შენ. 22.

21 Посольство князя Мышецкого и дьяка Ключарева в Кахетию 1640-1643, Документы издал и введением снабдил М. Полиевктов, Тиф., 1928, გვ. 136-137.

ერთად. არცერთ შემთხვევაში არაა ნახსენები ცალკე ნაგები საყდარი, რომელ-საც მეფე თუ უფლისწული იკავებს, მხოლოდ ადგილის მითითება ხდება. რაც შეეხება ალავერდელ მთავარეპისკოპოსს, არც მისთვისაა შეამთის ეკლესიაში სპეციალურად აღმართული საყდარი, ის ტაძრის შეაში დგას აღსავლის კარის წინ და შემდგომ უკვე ინაცვლებს საკურთხეველში. რიდესაც ხრდილოეთი კარიდან სახარება გამოიბრძანეს, ის ჯერ მეფესთან მიიტანეს, რომელიც ემთხვია მის ჭელერ ყდაზე გამოსახული ჯვარცმას და შემდგომ უკვე შეიტანეს საკურთხეველში. ლიტურგიის მსვლელობისას მეფესთან დაკავშირებული სხვა რამ ქმედება ამ აღწერებში არ ჩანს და ალბათ არც ეთვალა.

ალავერდის საკათედრო ტაძარში პირიქით, რიგორც ორკეცა, არა მარტო მეფისთვის, არამედ მღვდელმთავრისთვისაც ცალკე ნაგები საყდარი იყო აღმართული. ელჩთა აღწერის თანახმად, ალავერდელი მთავარეპისკოპოსი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯთან აღმართულ ქვით ნაგებ საყდარში დგას. აქვე, მისკენ ხელმარცხნივ, იდგა უფლისწული დავითი დიდებულებთან ერთად. ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯთან აღმართულ საყდარში კი თეიმურაზ მეფე იდგა, რომლის უკანაც, ახლოსვე რესი ელჩები განთავსეს (სურ. 12)[22].

ახლა რაც იმერეთის სამეფოს შეეხება. აქ, ქუთაისის კათედრალში („ბაგრატის ტაძარში") სამეფო საყდარი სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯთან იყო აღმართული. ეს იყო ქვის კონსტრუქცია, რომლის დაწერილებით აღწერილობას ელჩები არ იძლევიან, თუმცალა ერთი რამ ცხადია: ეს ადგილი დასაჯდომლით იყო აღჭურვილი, რადგანაც ჩანაწერებიდან ჩანს, რომ ქადაგებისას მეფე საყდარზე ზის. აღწერილობის თანახმად, საყდარი დაფარული იყო ფერწერით, რომელშიც მეფეთა გამოსახულებები იყო წარმოდგენილი[23].

მცხეთის ორი ტაძრის, სვეტიცხოველისა და სამთავროს სამეფო საყდრები დღეს უკვე აღარ არსებობს. ისინი დღესდღეობით ფოტოსურათებზეღა აღბეჭდილი[24]. სვეტიცხოველის სამეფო საყდარი, სავარაუდოდ, 1740-იან წლებში უნდა აღემართათ ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მკლავში, სამღვდელმთავრო საყდრის მარჯვნივ (სურ. 13). ბალდახინი XX საუკუნის 60-იანი წლების

---

22 *Да в церкви ж 2 столпа каменных. У правого крылося у столпа зделано место каменное, как на Руси властелинские места; на нем стоял архиепископ Алавердей. А подле того места, с левою сторону, стоял царевичь Давид да бояри Реваз бей да азнауров человек з 20. Да у столпа ж, что у левого крылося, зделан рундучок каменой, не велик; на нем стоял Теймураз царь, а за царем, подле рундучка, стояли столники Юрья Черкас да Юрья Сафрачей.* - Посольство князя Мышецкого и дьяка Ключарева в Кахетию 1640-1643. გვ. 141.

23 *„ეს (მეფის ხადგომი) ადგილი ქვისაგან არის გაკეთებული, ხეებთან, შიგნითაც და მის მახლობლად (კედლები) მოხატული წმინდანები და მეფეებია (გამოსახული)." „საყდარში, მარჯვენა მხარეს, ხეებთან ქვისაგან გაკეთებული მეფის ადგილია, ზედ მეფეებია დახატული. რიცა მეფე ამ ხელოვნებული ტაძარში მოდის, ამ თავის ადგილას დგება. ამ ადგილის პირდაპირ, საკურთხეველის კედელზე ყოველად წმიდა ღვთისმშობლის ადგილობრივი (ქართული) ხატია, წელის ზემოთ გამოსახული..."* ალექსი ოევლევის 1650-1652წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა, რესული ტექსტი, ხელნაწერების მიმოხილვით და ქართული თარგმანით გამოსაცემად მოამზადა იასე ციხაკაძემ, თბ., 1969, გვ. 122, 137.

24 სვეტიცხოველის სამეფო საყდარი დ. ერმაკოვის მიერაა გადაღებული (ამ საყდრის შესახებ დაწვრილებით იხ.: ნ. ნიტიშვილი, სვეტიცხოველის სამეფო საყდარი, გვ. 149-165). ფოტოები ინახება საქართველოს ეროვნული მუზეუმისა და საქართველოს ცენტრალური არქივის ფოტოგანყოფილებებში. სამთავროს სამეფო საყდრის ამსახველი ფოტო დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში.

შემდგომ გაერკვეველ მიზეზთა გამო იქნა მოხსნილი და მის კვალსაც ვერ მივაგნით[25] მაგრამ თუკი სვეტიცხოველისთვის ფიტოს მაინც ნანს ნათლად საყდრის ფორმა, დეტალები და, ასე თუ ისე, შესაძლებელია მისი აღმართვის პერიოდის განსაზღვრაც. ამასვე ვერ ვიტყვით სამთავრის ტაძრის შემთხვევაში. ფიტო, რომელიც ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთი ნაწილდანაა გადაღებული, გვიჩვენებს საყდრის მხოლოდ სამხრეთ კედელს და ისიც ნაწილობრივად (სურ. 14). ესაა ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბერჯზე მიშენებული მიცვალება, რომელსაც დაახლოებით ისეთივე მოხაზულობა აქვს, როგორიც ოშკის სამეფო ნაშას, იმ განსხვავებით, რომ საყდრის ქვედა ნაწილი ბევრად უფრო გრძელია და ბევრად უფრო ღრმად შემოდის სივრცეში. ფიტოზე აღბეჭდილი ტაძრის კედლები, ბერჯთან-საყდრთანად, ერთთანად შელესილი და შელებილია და არსად ნანს ნალესობის ქვეშ არსებული კედლის წყობა; არც ის, თუ რაგორ ხდება მისი ბერჯთან დაკავშირება, ყოველივე ეს კი შეუძლებელს ხდის საყდრის თარიღთან დაკავშირებით რაიმე ვარაუდის გამოთქმასა და მისი სახის წარმოდგენას.

ჩვენს ხელთ არსებული მასალიდან, რომლის მოძებნაც მოხერხდა და რომელიც გვიჩვენებს ქრისტიანული სამყაროს სხვა მხარეში არსებულ ვითარებას, საინტერესოა ხოზომენეს *„საეკლესიო ისტორიაში“* დაცული ცნობა. მისი გადმოცემით, წმ. ამბროსი მედიოლანელმა († 397) ეკლესიის ნაოსში საკურთხევლის წინ გამოყო ადგილი იმპერატორისათვის, რაც მოწონებულ იქნა კიდეც თეოდოსიოს I-ისა (379-395) და მისი მემკვიდრეების მიერაც[26]. აქვე გახსენებთ კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძარს, სადაც იმპერატორისთვის სპეციალურად გამოყოფილი სივრცე, საიმპერატორო ლოჟა (მეტატორიონი) ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში იყო განთავსებული (სურ. 15-I)[27] X საუკუნის წყაროს (კონსტანტინე პორფიროგენეტის *ცერემონიათა წიგნი*) თანახმად, იმპერატორისათვის გამოყოფილი სივრცე რამდენიმე ნაწილად იყოფოდა და ერთ-ერთში მისი საყდარი იდგა. ამ წყაროსა და არქეოლოგთა მიერ გამოვლენილი მასალის საფუძველზე თ. მეთიუსი ცდილობს დაადგინოს იმპერატორის საყდრის ადგილმდებარეობა. კერძოდ, მის ნაშრომში ის საუბრობს არქეოლოგთა მიერ ტაძრის სამხრეთ ეგზედრაში, სამხრეთ-აღმოსავლეთი ბერჯის გვერდით გამოვლენილ ოთხ წრიულ ფოსოზე, რომლებიც აქ მდგარი საყდრის სვეტების კვალი უნდა იყოს[28]. *ცერემონიათა წიგნში* დაცულ მონაცემსა და ამ წყვეთას ნახსენებ არქეოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით თ. მეთიუსი ვარაუდობს, რომ იმპერატორის მეტატორიონი შესაძლოა მოწყობილი იყო სამხრეთი ნავის უკიდურეს აღმოსავლეთ ნაწილში, თუმცა ლიტურგიის მსვლელობისას იმპერატორი იმყოფებოდა ტაძრის ზემოთ აღწერილ სამხრეთ ეგზედრაში, იქ სადაც მისი საყდარი იყო აღმართული (სურ. 15-II)[29]

სამეფო საყდრების შედარებით დიდი რაოდენობა რუსეთშია შემონახული. მათი აღმართვის თარიღი XVI საუკუნეზე მოდის. უფრო ადრეული ხანის მასალა, ვიზუალური თუ წერილობითი, შემორჩენილი არაა. თუმცა გამოთქმული ვარაუდის თანახმად, რუსი მთავრები ლიტურგიის მსვლელობისას ძირითადად პატრონიკეზე იდგნენ, გამომდინარე იქიდან, რომ მათ არ ჰქონიათ უფლება ბი-

25 შევეცადეთ საყდრის ნაწილები მცხეთის ჟუჟუმში მოგვეძიებინა, თუმცა ჟუჟუმის თანამშრომლების თქმით, მსგავსი რამ მათთან არაა დაცული.

26 ხოზომენე, საეკლესიო ისტორია, წიგნი VII, თავი 25.

27 R.J. Mainstone, Hagia Sophia, Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church, 1997, გვ. 223-226; T. Mathews, The Early churches of Constantinople..., გვ. 133-134.

28 T. Mathews, The Early churches of Constantinople..., გვ. 134, სურ. 50, ტაბ. 87-88.

29 T. Mathews, The Early churches of Constantinople..., გვ. 134.

ზანტიის იმპერატორია მსგავსად მიელოთ მოხაწილეობა ლიტურგიაში, ხოლო ამ შემთხვევაში თუ ტაძარს არ ქონდა პატრიარკი, მაშინ მათ ადგილი სადმე სამრეველო სივრცეში მიესინებოდათ[30]. ვითარება იცვლება ივანე IV მრისხანეს დროს, როდესაც მოსკოვის კრემლის მიძინების ტაძარში[31] ის იკავებს ადგილს საკურთხევლის წინ, ტაძრის სამხრეთ ნაწილში[32]. სამეფო დასაჯდომი, ე.წ. მოხიმაქის საყდარი, ტაძრის სამხრეთ უბეში, საპატრიარქო საყდრის მარჯვნივ, ტაძარში შემოსასვლელი კარის გვერდით დგას (სურ. 16).

ხის საყდარი[33] 1551 წელსაა შექმნილი, საგარაუდოდ ნოვგოროდელი ხოთხურიების მიერ. საყდარი ოთხ ფანტასტიკურ ცხოველზეა შემდგარი, რომლებიც ზიდავენ გუგმაში კვადრატულ მიცველობას. საყდარს რთული კონფიგურაციის სვეტები და გუმბათი აქვს. საყდრის ქვედა ნაწილი შედგება 14 ხის დაფისაგან, რომლებზეც გამოსახულია სცენები „ვლადიმერელი მთავრების ცხოვრებიდან" – კერძოდ, დაფები მოგვითხრობს, თუ როგორ გაილაშქრა ვლადიმერ II მონომაქმა თრაკიაში, როგორ მოიღო იქ სამეფო რეგალიები კონსტანტინე IX მონომაქისაგან, როგორ იქნა ეს რეგალიები რუსეთში ნამოტანილი (მონომაქის ქუდი, საფდესასწაული სამრეველი და სხვა ნივთები) და, ბოლოს, თვითონ ვლადიმერ მონომაქის კურთხევა ამ რეგალიებით. საყდარში შესასვლელ კარზე ამ ამბების აღსანიშნავი წარწერებია განთავსებული.

ივანე მრისხანეს დაკვეთით, სამეფო საყდარი დაიდგა (1572 წ.) ნოვგოროდის წმ. სოფიის ტაძარშიც. ასევე ცნობილია, რომ 1650 წელს მეფე ალექსი მიხეილის ძის ბრძანებით იაროსლავლის წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედის ტაძარში აღიმართა სამეფო საყდარი[34]. სამეფო საყდრებს, თუმცა კი უფრო მოგვიანო ხანისას, ასევე ვხვდებით მოსკოვის კრემლის ხარების ეკლესიაში, კოსტრომასთან ახლოს არსებულ წმ. სამების მონასტრის მთავარ ეკლესიაში, სოლვეიჩეგოდსკის ხარების ტაძარში.

ამდენად, რუსეთში არსებული სამეფო საყდრები არ იყო ტაძრის კედელსა თუ ბერჯზე ქვით მიშენებული ნაგებობები. ეს იყო ხის კონსტრუქცია, რომლის გადატანა ერთი ადგილიდან მეორეზე ძალზე ოდესაღ შეიძლებოდა. თუმცა, მეორე მხრივ, უნდა აღინიშნოს, რომ რუსეთში დარჩენილია ქვით ნაგები სამლვდელმთავრო საყდრები, რომლებიც ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ ან ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბერჯზეა მიდგმული. შესაბამისად ცხადია, რომ ეს ფორმა რუსთათვის ცნობილია, თუმცა, ამ შემთხვევაში, სამეფო საყდრის შესაქმნელად უპირატესობას (არსებული მასალით თუ ვიმსჯელებთ) პორტატიული ხის კონსტრუქციას ანიჭებენ.

* * *

ახლა რაც შეეხება ლეღეფალთა და მათ თანმხლებ დიდგვაროვან ქალთა

30 Г. Штендер, С. Сивак, Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения, Византинороссика, 1, 1995, გვ. 293-295.

31 В.И. Федоров Успенский собор: исследование и проблемы сохранения памятника. წიგნში: Успенский собор Московского кремля. Материалы и исследования, М., 1985, გვ. 52-68.

32 И. Соколова, Трон царя Ивана Грозного в Успенском соборе, М., 2006, გვ. 7. თუმცა, ი. სოკოლოვას მოსაზრებით, ეს შესაძ არსებული ტრადიციის გაგრძელება უნდა ყოფილიყო.

33 И. Соколова, დასახ. ნაშრ.

34 ამჟამად, ეს სამეფო საყდარი იაროსლავლში, წინასწარმეტყველ ელიას ტაძარში დგას. ის აქ 1938 წელს იქნა გადმოტანილი, ეკლესიაში ანტირელიგიური მუზეუმის გახსნასთან დაკავშირებით.

ადგილს ტაძრის სიერცეში. ტაო-კლარჯეთის რამდენიმე ეკლესიასთან დაკავშირებით ზემოთ უკვე გახსენეთ ე. ჯიბაძის მოსაზრება, რომ დედოფლები ლიტურგიას პატრონიკეზე უნდა დასწრებოდნენ. გვიანი ხანის წყაროების მიშველებით კი მეტ-ნაკლებად ნათელი სურათის წარმოდგენაა შესაძლებელი, რაც უნდა ვიფიქროთ, ძველი, XVII საუკუნემდე არსებული ტრადიციის გაგრძელება უნდა იყოს. საქმე ეხება ისევ რუს ელჩია მიერ შედგენილ ალავერდისა და ქუთაისის საკათედრო ტაძრების აღწერებს. ამ წყაროთა თანახმად, ალავერდის ეკლესიაში დედოფლისა და მისი სეფექალებისთვის სიერცე ტაძრის პირველ სართულზე იყო გამოყოფილი; ეს იყო ნრდილო-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯის, სამეფო საყდრის უკან არსებული სიერცე, რომელიც ხეკერდის ქსოვილით იყო შემოსაზღვრელ-დაფარული[35]

ქუთაისის კათედრალის აღწერებში სელ სხვაგვარი ვითარება ნანს: აქ დედოფალი სხვა დიდგვაროვან ქალბატონებთან ერთად პატრიარკეზე დგას და იქიდან ისმენს ღმრთისმსახურებას. ელჩია აღწერით, *„დედოფალს გალობა ესმის, იქ მყოფი ყველას ხედავს, მაგრამ ხალხი მას ვერ დაინახავს“*[36]. ნაწერში არ ნანს, იყო თუ არა ეს სიერცე ძირითადი სიერცისგან ქსოვილით გამოყოფილი. აქ შესაძლოა არც ყოფილიყო ფარდა ნამოფარებული და გამმიჯნავი ელემენტი სართულებს შორის სიმაღლე ყოფილიყო, თუმცა არც ის იქნებოდა გასაკვირი, რომ პატრიარკე თხელი ქსოვილით ყოფილიყო გამიჯნული.

პატრიარკის ქსოვილით დაფარვასა და იქ დიდგვაროვან ქალთა მყოფობის შესახებ საინტერესო ცნობებს ვხვდებით წმ. იოანე ოქროპირის ხვიმენ მეტაფრასის მიერ აღწერილ ცხოვრებაში. მისი თხრობის თანახმად, კონსტანტინოპოლში წმ. სოფიის ტაძარში აღვლენილი ერთ-ერთი წირვის დროს, მას შემდეგ რაც მისმა თანამწირველმა პატრიარკეზე მყოფ ქალს თვალი შეავლო, წმ. იოანეს მითითებით ქსოვილი იქნა ნამოფარებული *„ზეთი გარდამოსახდელთა“*[37].

---

35 *Да у столпа ж, что у левого крылося — по левой руке, стояли Теймураза царя цярица с царевичевою женою и с отаурскими женами; и завешено было завесом бархатным.* - Посольство князя Мышецкого и дьяка Ключарева в Кахетию 1640-1643. Документы издал и введением снабдил М. Полиевктов (Тиф., 1928), გვ. 141.

36 *„ხედარში მრავლად თლილი რვა ხვრეა. ხედარში ამ ხვრეებზე, იქით-აქეთ ვვერდებზე თალებს ზემოთ შანიშნია შესანიშნავად გაკეთებული (ქალთა ხედგომა წირვა-ლოცვის დროს). ამ შანიშნზე ასაფალი შეუნიდან, ხედარში არის. ეკეთმეს რომ, რიცა ლაყასწავლებია და მეფე-დედოფალი მწყრალსტესკარს და წირვას ეხწრება, მაშინ დედოფალი ხსა დიდებულთა მეფლელებითურთ ამ შანიშნზე იმყოფება, დედოფალს გამოა ესმის, იქ მყოფი ყველას ხედავს, მაგრამ ხალხი მას ვერ დაინახავს.“* - ალექსი ოვალეკის 1650-1652წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა, რუსული ტექსტი, ხელნაწერების მიმოხილვით და ქართული თარგმანით გამოსაცემად მოამზადა ია ციხაძემ, თბ., 1969, გვ. 137.

37 წმ. იოანე ოქროპირი *„...რაკამს შესწორეულის წმიდასა მსხეერპლსა, ყოველად აღტაცებულ იყვის და ხახეთა რათმე მიერ და მოსწავებათა თვალით მხილველ იქმნის წმიდასა მას მსხეერპლსა ზედა გარდამოხვლასა ხელსა წმიდისასა. ვინაცა ოდესმე ერთი თანამწირველთაგანი თანა-ეფეა მას, რომელმან-იგი ფეფაკეცსა ვისმე ზეგარდამი მხედველსა შეადგნა თვალნი და განცვდად მისსა იწყო, რომელსა მიერ წმიდასა მას დაეკლა ხელეაი ხელსა წმიდისაი და მეკვეთ ეკწეა მიზეზი დაკლებისაი. ამისთვს ეფრძანა მას თანა მსხეერპლის შემწორველსა მას განშორებაი მისგან. და მეის ოხალი იყოვე ხელეაი მსგავსად ნეკვლებისა თვსისა. ამისთვს მიმაგალთა ვამოთათვს განავი და ერეესაბმელებითა ბრძანა მიზღვედეაი ზეთი გარდამოსახდელთა ყოველთაი.“* – ძველი მეტაფრასული კრებულები: ხუცესმბრის საკითხავები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და სამეცნიერო დაერთი ნ. გოგუაძემ, თბ., 1986, გვ. 257-258; R. Taft, Women at Church in Byzantium: Where, When and Why? Dumbarton Oaks Papers, Vol. 52, 1998, გვ. 49-50.

თემცა, ამგვარი გამიჯვნა ქალთა სიერცისა ტაძრის ძირითადი სიერცისგან არ ყოფილა ტრადიციად ქცეული და ამ ადგილის ქსოვილით დაფარვა ყოველთვის არ ხდებოდა. მოვეკვანთ XIV საუკუნის ორ წყაროს, საიდანაც ერთი მხრივ ჩანს, რომ გარკვეულ დროს ეს ადგილი იყო დაფარული, ხოლო მეორე მხრივ კი ქალთა ადგილი პატრიარკეზე ყველასთვის თვალხილულია. ასე მაგალითად, შემორჩენილია პატრიარქ ათანასი I-ის წერილი (დაახლ. 1309 წ.), სადაც ის წუხს იმასთან დაკავშირებით, რომ წმ. სოფიის ტაძრის პატრიარკეზე ქალები დგანან არა ღმრთისმოშიშებითა და ლოცვისთვის, არამედ რათა იქიდან წარმოაჩინონ საკუთარი თავი, საკუთარი ხელამაზე და სამკაულები[38]. მეორე საინტერესო ცნობას გვაწვდის რუსი პილიგრიმი ეგნატე სმოლენსკი. ის 1392 წელს წმ. სოფიის ტაძარში დაესწრო მანუელ I-ისა და მისი მეუღლის კურთხევის ცერემონიას, სადაც მამაკაცები ტაძრის შიგნით პირველ სართულზე იდგნენ, ხოლო ქალები – გალერეაში. ეს გალერეა აბრეშუმის ქსოვილით იყო დაფარული და ეგნატეს აღწერის თანახმად, ქალთა სახეები არავისთვის იყო ხილვადი, მაშინ რიცა მათ შეეძლოთ ყველაფრის დანახვა, რაც კი ქვემოთ ხდებოდა[39].

ძალზე საინტერესო და საყურადღებო შემთხვევა გვაქვს თიღვის სამონასტრო კომპლექსში. რიგორც ცნობილია, ტაძარი 1152 წელსაა აგებული და აქ დაკით აღმაშენებლის ასულმა, ერთდროს შარვანის დედოფალმა, შემონაზვნებულმა თამარმა დაიდო ბინა[40]. საინტერესოა კომპლექსის ის თავისებურება, რაც მას გამოარჩევს ამ პერიოდის (და არა მხოლოდ ამ პერიოდის) საქართველოს სხვა სამონასტრო კომპლექსებისაგან. რიგორც ნათლად ანგენა თავის ნაშრომში ლ. რხეულიშვილმა, მთავარი ეკლესიის ჩრდილო-დასავლეთით ორსართულიანი სახახლე იყო აღმართული, შემონაზვნებული დედოფლის საცხოვრისად და ეს შენობა ხიდის საშუალებით პირდაპირ უკავშირდებოდა პატრიარკის ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ ნაწილში გაჭრილი კარით (მთავარი ეკლესია და სახახლე 3,6 მეტრითაა ერთმანეთს დაშორებული[41]). აღსანიშნავია, რომ ტაძრის პირველი სართულიდან პატრიარკეზე მოხვედრა შეუძლებელი იყო: ერთადერთი გზა მხოლოდ ეკლესიისა და სახახლის დამაკავშირებელი ხიდი იყო.

ერთი მხრივ, ლ. რხეულიშვილმა სამონასტრო კომპლექსის კედლების შედეგად გარკვეულწილად ნათელი მოჰფინა ამ ნაგებობათა ურთიერთმიმართების საკითხს, რამაც, მეორე მხრივ, წამოჭრა რიგი მნიშვნელოვანი კითხვები, დაკავშირებული ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ღმრთისმსახურებასთან და, უფრო კონკრეტულად, ზიარების თემასთან. რამდენადაც თვალნათლია შემონაზვნებული დედოფლის მიერ სახახლიდან ტაძარში მიმავალი გზა, მით უფრო გაურკვეველია რიგორ ხდებოდა მისი იქ ზიარება. ჩნდება ლოგიკური კითხვა: დედოფალი პატრიარკედან ხიდისა და შემდგომ სახახლის გავლით ტაძარში შესული იდგება წმ. ზიარებას თუ მისთვის პატრიარკეში აქონდათ წმინდა ძღვენი (ამ შემთხვევაში ეკლესიიდან გარეთ გამოსული მღვდელი სახახლიდან ხიდის მეშვეობით შევიდოდა პატრიარკეში)?

---

38 R. Taft, დასახ. ნაშრომი, გვ. 55-56.

39 *И беаше народа множество мужьскы пол внутрь святыа церкви, а женьскы на полатах. И толико хитро есть: вси иже бяху женска полу, стояху за шидными запонами, а лиць их украшеніа никомуже от народа не видети, ниже вся зрилая видети есть.* Полное Собрание Русских Летописей, т. XI (С.-Петербург, 1897), გვ. 102; G.P. Majeska, Russian traveler3s to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries, 1984, გვ. 104-105; R. Taft, დასახ. ნაშრომი, გვ. 55.

40 ლ. რხეულიშვილი, თიღვა, შორეული დედოფლის თამარის აღმშენებლობა, თბ., 1960, გვ. 45-47, 68-69, სურ. 21; ლ. თემნიაშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, ლ. ხუციშვილია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 93-94.

41 ლ. რხეულიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 45.

სხვა ცნობა საქართველოში ტაძრის სივრცეში ქალთა ადგილის შესახებ ჩვენ ჯერჯერობით არ მოგვეპოვება (იმედს ვიტოვებთ მომავალში სხვა მასალის გამოჩენაზე) და ამდენად, მხოლოდ ვარაუდს თუ გამოთქვამთ ცალკეულ შემთხვევასთან დაკავშირებით. სამეფო ადგილისა და საყდრების თაობაზე კი, რიგორც დავინახეთ, შედარებით უფრო დიდი მასალა გვაქვს. არსებული მასალით ნათელია, რომ მეფისათვის სამრეველო სივრცეში გამორჩეული ადგილი – საკურთხეველის მიმდებარე სივრცეა გამოყოფილი. მართალია, რიგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ეს მასალა მწირია და თანაც დრეოთი თვალსაზრისით დაშორებული ერთმანეთის, მაგრამ, ერთი მხრივ, მათი თანაგვარობა გვაფიქრებინებს ამ ტრადიციის უწყვეტობას, კერძოდ, მეფისთვის საყდრის აღმართვას ტაძრის ძირითად სივრცეში, საკურთხეველის ახლოს; მეორე მხრივ, არ უნდა გამოირიცხოს ცალკეული, კონკრეტული შემთხვევები, სხვადასხვა გარემოებებით შეპირობებული, რიდესაც ხელმწიფეთ დასადგომად სხვა ადგილები გამოეყოფოდა. შეიძლებოდა, მაგალითად, მეფეს დაეკავებინა თუნდაც პატრონიკე და, შესაბამისად, დედოფლის ადგილიც ტაძრის სხვა ნაწილში ყოფილიყო განთავსებული. მსგავსი მაგალითები, დადასტურებული წერილობითი წყაროთი, შეგვიძლია კონსტანტინოპოლის რამდენიმე ეკლესიაში (ღმრთისმშობლის ეკლესია ქალკოპრატეაში (Chalkoprateia), წმ. მიკაელის ეკლესია, წმ. მოციქულთა ეკლესია და წმ. სერგისა და ბაქოსის ეკლესია) დავინახოთ. რიგორც კონსტანტინე პორფიროგენეტი გვამცნობს თავის *ცერემონიათა წიგნში*, იმპერატორი ლიტურგიას ტაძრის პატრონიკეზე, მისთვის გამოყოფილ ნაწილში ესწრება, მაშინ რიდესაც დედოფალი სამ ამ ტაძართაგანში (წმ. სერგისა და ბაქოსის ეკლესიაზე შესაბამისი ცნობა არ შემონახულა) ტაძრის ქვედა სართულზე, მარცხნივ დგას[42].

42 T. Mathews, The Early churches of Constantinople....გვ. 132-133.

Natalia Chitishvili

Place of the King and Queen in the Space of Georgian Church

Little is known about the disposition of the celebrants and the congregation, namely, the place where king and queen stood during the service in the medieval Georgian church. 14th c. literary source, `Order of the Royal Court", shows that the king went to the church with a solemn procession. In Tao-Klarjeti (south-western Georgia, present Turkey) churches of the second half of the 10th c. Oshki, Khakhuli and Parkhali semicircular niches are arranged in the pillars. In Oshki, based on inscriptions and images, it seems likely that the south niche was the place, where the king would stand and the south cross-arm seems likely to be given to his court-men. As evidenced by the respective niche in Khakhuli church, north niche (likewise in Oshki) was intended for the clergyman. In Ishkhani (it is transformed more than once, last time – in 1032), niches were replaced with now lost light construction with the same function, i.e., here also, the south part was intended for the king and the north one – for the clergymen. The queen seems likely to be standing on the first floor gallery. As evidence by the reports of the 17th c. Russian ambassadors, in 1640s, in Akhali Shuamta (Kakheti, eastern Georgia), the king stood by the north-west pillar and the Crown prince – by the south-west one (no special place is arranged here); on the contrary, in Alaverdi (Kakheti) thrones for standing were placed to the south – for the archbishop and the Crown prince and to the north – for the king. In Kutaisi cathedral (Imereti, western Georgia), in 1650s, king's throne again stood by the south-west pillar. Till 1960s, king's thrones were preserved in Mtskheta Svetitskhoveli cathedral (presumably, of 1740s) and Samtavro church. The emperor would stand in the south part (at least, in the 6th-10th cc.) in Hagia Sophia in Constantinople. The same was the practice in Russia from the times of Ivan IV the Terrible (Moscow, Dormition church, Novgorod, St. Sophia church – 1551 and 1572; Yaroslav church of St. Nicholas 1650, etc.). As evidenced by the same Russian ambassadors, in Alaverdi the queen stood by the north-west pillar and in Kutaisi – on the first floor gallery (similar to the case in Hagia Sophia in Constantinople). Earlier, in Tigva church (1152), Tamar, daughter of David IV the Builder, would also stand on the first floor gallery.

სურ. 1. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. დასავლეთი კედელი. ნიშა

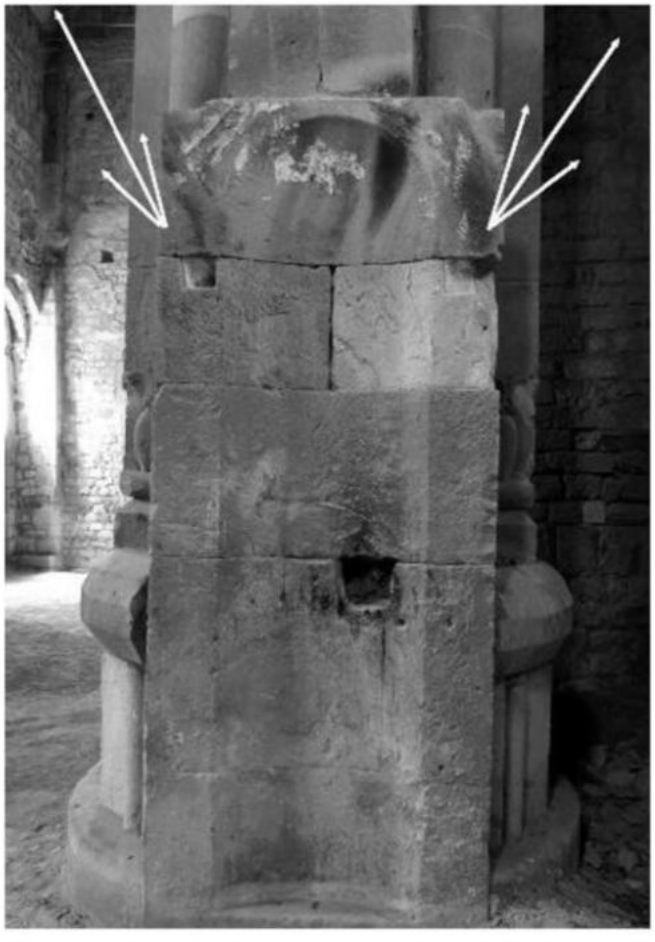
სურ. 2. ოშკი. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. სამხრეთ-დასავლეთი გუმ-ბათქვეშა ბურჯის ნიშა

სურ. 3. ოშკი. წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია. ჩრდილო-დასავლეთი გუმ-ბათქვეშა ბურჯის ნიშა

სურ. 4. პარხლის ბაზილიკა. ჩრდილო-აღმოსავლეთი ბურ-ჯის ნიშა

სურ. 5. პარხლის ბაზილიკა. ჩრდილო-აღმოსავლეთი ბურჯის ნიშის მოხატულობა

სურ. 6. პარხლის ბაზილიკა. ხახულის მოძღვრის მათეს სავედრებელი წარწერა ჩრდილო-აღმოსავლეთი ბურჯის ნიშაში



სურ. 7. იშხნის ტაძარი. ჩრდილოეთი ბურჯის ნიშა

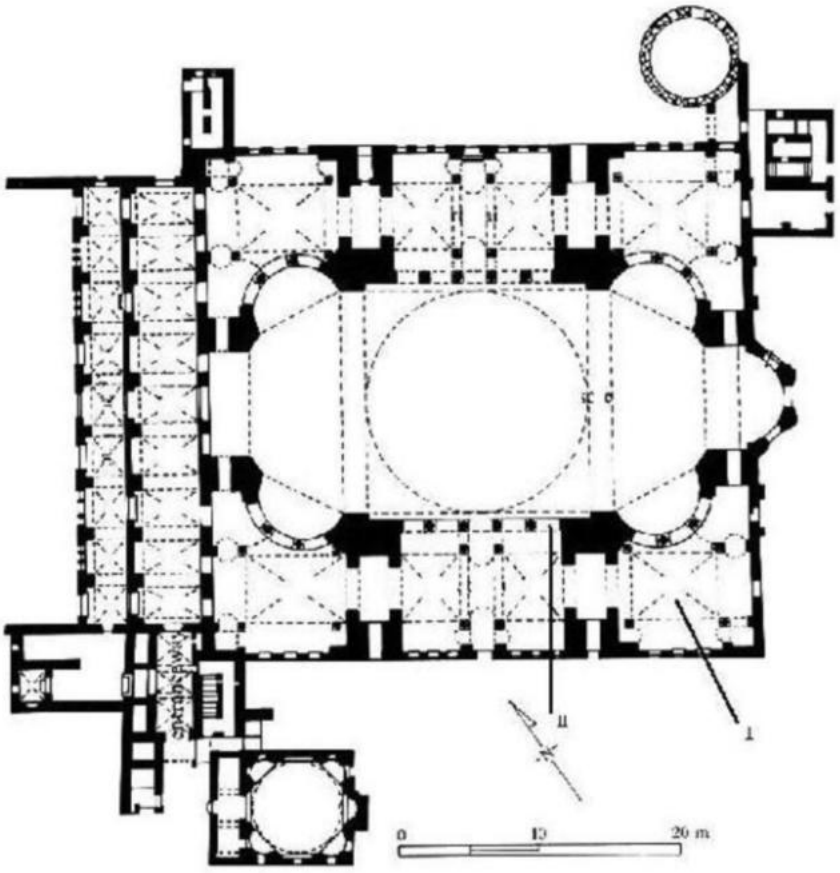
სურ. 8. ზარზმა. მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესია. სამხრეთ-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯი

სურ. 9. გრემი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. სამხრეთ-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯი

სურ. 10. ალავერდის კათედრალი. ინტერიერი. ხედი ჩრდილო-დასავლეთისკენ

სურ. 11. სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი. სამეფო საყდარი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, დ. ერმაკოვის ფონდი, № 11063

სურ. 12. სამთავროს მონასტრის მთავარი ტაძარი. ჩრდილო-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯი. ფოტოს ავტორი ზენკო. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივი



ნახ. 1. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძარი. გეგმა

სურ. 13. მონომაქის საყდარი. მოსკოვის კრემლის მიძინების ტაძარი. სურათი აღებულია ინტერნეტიდან

თამარ დადიანი
გ. წერეთლის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

ბზის პეტრე-პავლეს ეკლესიის ფიგურული რელიეფები*

სოფელი ბზა (ამჟამად ახალსოფელი) ალგეთის ხეობაში თეთრი წყაროს რაიონში მდებარეობს. სოფელში რამდენიმე ძველი არქიტექტურული ძეგლია შემორჩენილი – წმინდა ბარბარეს ეკლესიის ნანგრევები, წმინდა გიორგის, ღვთისმშობლის, კვერაცხოვლობისა და პეტრე-პავლეს ეკლესიები.[1]

პეტრე-პავლეს ეკლესია[2] საკმაოდ ძლიერაა დაზიანებული – კამარა და დასავლეთი კედლის უმეტესი ნაწილი ჩამონგრეულია, პერანგი მთლიანად დაკარგული. ეკლესია დარბაზული ტიპისაა. შედარებით უკეთ შემორჩენილი შიდა სივრცე კედლის სვეტებითა და მათზე გადასროლილი დეკორატიული თაღებითაა დანაწევრებული. საკურთხევლის ზონაში მოქცეული თაღნარის თითო ბალს ეპასუხება ეფრი წაგრძელებული დასავლეთი მონაკვეთის ორ-ორი თაღი, რომელიც შეერთების ადგილას კონსოლებს ეყრდნობა. თაღების შეერთებით მიღებულ სამკუთხა მონაკვეთებში (ლომისა სამხრეთით და არწივის ჩრდილოეთით) სკულპტურული გამოსახულებებია ჩასმული (სურ. 1-2). ეკლესიას ორი სარკმელი აქვს, ერთი აფსიდშია, მეორე პატარა მრგვალი სარკმელი კი სამხრეთ კედელშია გაკრული და აქ განთავსებული კედლის თაღითაა გადაკვეთილი. ერთადერთი შესასვლელი ასევე სამხრეთიდანაა და ამჟამად მხოლოდ ლია თაღოვან ლოჟებს წარმოადგენს, ზღვდარის გარეშე. ეკლესიის ტერიტორიაზე მიმოფანტულია ცალკეული ქვები, მოხუცერთმეტული ფრაგმენტები და რელიეფიანი კომპოზიციები – ფილები ხარისა და წმინდა მხედრის გამოსახულებებით (სურ. 3,4-5). ძეგლის არქიტექტურის გაანალიზებისას რვნე შმერლინგი მას XI საუკუნის პირველ ათწლეულებს მიაკუთვნებს – მისი გარაუდით, რელიეფებიც იმავ დროსვე უნდა შექმნილიყო.[3] ამგვარად, ჩვენს ხელთაა ლომის, ხარისა და არწივის ამსახველი სცენები, რომლებიც ერთმანეთთან კავშირში იკითხება და ერთიან სიმბოლურ კომპოზიციას ქმნის. ასევე წმინდა ცხენოსნის რელიეფური გამოსახულება.

როგორც ადინიშნა, ლომისა და არწივის ფიგურები ინტერიერში, თაღებს შორის მოქცეულ სამკუთხა მონაკვეთებშია დაცული, რაც შეეხება ხარისგამოსახულებიან ფილას, დღეისათვის ძნელია მისი ადგილმდებარეობის განსაზღვრა, რადგან მისთვის ადგილი ეკლესიის შიგნით ალარ არის. თვითონ ეკლესიის შიდა სივრცის არქიტექტურული გადაწყვეტა არ ითვალისწინებს კი ინტერიერის ფიგურული რელიეფებით გაფორმებას[4] — დანარჩენი არეები თაღებს შორის

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

1 Р. Шмерлинг, Архитектурные памятники района древних селений Алзикви и Бза. მაცნე, 2. თბ., 1969, გვ. 105, 121-127.

2 იქვე, გვ. 121-127, ტაბ. 42-50.

3 იქვე, გვ. 126-127.

4 ინტერიერის ფიგურული რელიეფებით მორთვა ითვალითა ქართულ ხელოვნებაში და ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე გამონაკლისი გვაგვილება – კუმურდო (XI ს.), ოშკი (XI ს.), ტბეთი

კედლიდან ამოსული განიერი პილასტრებითაა გადაკვეთილი და დამატებით კომპოზიციებს ვერ დაიტევდა. გამოსახულებათათვის თავისუფალი ადგილის მინახვის შემთხვევაშიც კი რელიეფების განაწილება არალოგიკური იქნებოდა და მათი სიმბოლური მნიშვნელობაც დაიკარგებოდა. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ სკულპტურული კომპოზიციები თავდაპირველად ეკლესიის გარე კედლებს ამკობდა და მხოლოდ მოგვიანებით იქნა ინტერიერის კედლებში ჩაყოლებული. ამ მოსაზრებას სხვა ფაქტორებიც ადასტურებს. პროფილში ნახვენები ლომისა და ხარის ფიგურები შეწყვეტილებული ორმაგი ლილვების გვერდითაა გამოკვეთილი, რომლებიც კომპოზიციის ნაწილად აღიქმება. ლომისგამოსახულებიან ფილაზე ასევე ჩანს ლილვების უკან მოცემული ორნამენტის ფრაგმენტი (გადაბმული წრეების მწკრივი), რომელიც ზემოდან და ქვემოდანაა გადაჭრილი და აშკარად არასრული სახითაა შემორჩენილი. ორნამენტული მოტივი მჭიდროდ ეკვრის ლილვებს და, როგორც ჩანს, ლომის ფიგურასთან ერთად თავდაპირველი ერთიანი კომპოზიციის ნაწილს წარმოადგენდა. ასევეთვე ლილვებს ვხედავთ ხარისგამოსახულებიან ქვაზე (მისი ზედაპირი გამოქარულია და ორნამენტის კვალი არ ჩანს), რომელიც საკმაოდ სწორი სწორთკუთხა მოხაზულობისაა და, როგორც ჩანს, სრულადაა შემონახული. მისგან განსხვავებით ლომისფიგურიანი ფილის მოხაზულობა უსწორმასწორია – აშკარად ამოჭრილია და ისეა მისადაგებული მისთვის განკუთვნილ არეს. იგივე შთაბეჭდილებას არწივისგამოსახულებიანი კომპოზიციაც ტოვებს, ქანდარაზე მჯდომი ფრინველის ფიგურა კონტურულადაა ამოჭრილი და კედლის სამკუთხა არეში დამოუკიდებელი ქვის სახით ნადგმული (მის გარშემო განლაგებული ქვები რელიეფს მიჯრით კი არ ეკვრის, არამედ თლნაე დაცილებულია მას. არ არის შემორჩენილი ფრინველის ფრთებიც). გამოსახულების მარჯვნივ იკითხება იგივე ორნამენტის მცირე ნაგლეჯი, რომელიც ასევე ამოჭრილ ფრაგმენტს ჰგავს და შესაძლებელია არწივის კომპოზიციას არც ეკუთვნოდეს და სრულიად შემთხვევით, ცარიელი ადგილის შევსების სურვილით იყოს ნადგმული.

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ცხოველთა გამოსახულებიანი რელიეფები თავდაპირველად სარკმლის გარშემო იქნებოდა თავმოყრილი. ლომისა და ხარის ფიგურების მიმართულების გათვალისწინებით, ისინი ერთმანეთის პირისპირ იქნებოდნენ განთავსებული და შესაბამისად შეწყვეტილებული ლილვები და ორნამენტი სარკმლის საპირის გაფორმების ნაწილად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ლომისა და ხარის წყვილადი ჰერალდიკური გამოსახულებები შეა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე გვხვდება (ოშკის ჩრდილოეთი ფასადის სარკმლის ანსამბლში (XI ს.)[5], ვალეს ტაძრის კარნიზზე (XI ს.)[6], ბზის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის დასავლეთი სარკმლის გაფორმებაში (XI ს.))[7] მოყვანილი მითითებებში ლომისა და ხარის სიმბოლური სახეები ღრმა საკრალური

(აშოტ კუხის ქანდაკება, XI ს.), ზემო კრიხი (XI ს.), ბზის წმ. გიორგის ეკლესია (ქტიტორის ფიგურა კარის წირთხლში, XI ს.) და სიუჟეტთა სხვა.

5 Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, ტაბ. 119.

6 იქვე, ტაბ. 95.

7 თ. ხუნდაძე, ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფები. საქართველოს სიძველენი, 14, თბ., 2010, გვ. 126, ტაბ. 4.

შინაარსის მატარებელი იყო,[8] რომელიც ქრისტიანობაშიც იქნა ტრანსფორმირებული სახით შენარჩუნებული.

ლომის ქრისტიანული სემანტიკა საკმაოდ მრავალფეროვანია. „ფსალმუნთა“ ტექსტში ის ქრისტესთან ასოციირდება და მაცხოვრის ძლევამოსილებასა და სამეფო საწყისს განასახიერებს. ლომის სიმბოლური სახე კაცობრიობის ხსნისა[9] და უფლის მკვდრეთით აღდგომის იდეებსაც იტევს.[10] ხარი, სამსხვერპლო ცხოველი[11], ღვთისმსახურების, თავდაბლობისა და მოთმინების სიმბოლოა.[12] ერთ კომპოზიციაში ამ ორი ცხოველის გაერთიანებით ლაკონიურადაა გადმოცემული ქრისტიანული მრწამსის ძირითადი იდეები, ქრისტეს მსხვერპლი, აღდგომა და კაცობრიობის ხსნა, რომლებიც პეტრე-პავლეს ეკლესიის იკონოგრაფიულ ანსამბლში არწივის გამოსახულებითაა გაძლიერებული.

არწივთა რელიეფური ფიგურები პიპელარიელია ქვის ქართული ქანდაკებაში – გავიხსენოთ ხახულისა და ოშკის ტაძრთა (XI ს.)[13] კომპოზიციები, ასევე კუმურდოს (XI ს.) კომპოზიციაში ნართული არწივი – ითანე მახარებლის სიმბოლო,[14] სვეტიცხოველის ტაძრის რელიეფი (XII ს.).[15] ჩვენ შემთხვევაში არწივი ქანდარაზე ზის, (როგორც სვეტიცხოველში), თუმცა, გაუგებარია ის ტაო-კლარჯეთის რელიეფთა მსგავსად დამოუკიდებელ კომპოზიციას ქმნიდა თუ ლომისა და ხარის ამსახველ სცენას აგვირგვინებდა. ყოველ შემთხვევაში შინაარსობრივად ის ნათლად უკავშირდება შეწყვეტილებულ ცხოველთა გამოსახულებებს. არწივს საკმაოდ მდიდარი და მრავალშრიანი სემანტიკა აქვს და მისი გამოსახულებები გაიაზრება, როგორც მარადიულობა, ქრისტიანული სული, ეკლესია, მოციქულები

8 G. Jobes, Dictionary of mythology, folklore and symbols, pt 2, N. Y., 1962, გვ. 999-1001.

9 „შენ, რომელი გყვარებულ გულსმოდგინედ გამოუსინჯველი ლომი ესე ქრისტე, რომელმან სძლე სოფელსა. ნათესავთა თქუენთა გამიბრწყინდა, ძირთა ესესთა, რომელი მოდგა სამარადისოსა მამისაგან. გამიბრწყინდა და დაეყარა გამოუსინჯველად საგონებელი კუალი, რომელ არს ღმრთეებაჲ; ანგელოზთა თანა ანგელოზ ხარ, საყდართა თანა საყდარ ხარ, მთავრობათა თანა მთავარ ხარნ ვიდრე ჟამადმდე მოსვლისა მისისა, რამეთუ გარდამოჴდა საშიდ მარიამისა, რაითა იჴსნნეს შეცოდომილნი ნათესავნი კაცთანი. „და სიტჴეაი იგი ჴორცეულ-იქმნა და დაემკვიდრა ჩუენ თანა“. უცნაურად გარდამოჴდა ზესკნელ ძალთაჲ, რამეთუ გარდამოჴდა ქუეყანად და თქუეს: „ვინ არს ესე, მეუფე დიდებისაჲ?“ მაშინ თქუა სულმან პირითა დავითა წინასწარმეტყველისაითა: ესე არს მეუფე დიდებისაჲ“. იხილეთ: მჭეკთათუს სახისა სიტყვაჲ წიგნთაგან თქმული წმიდისა ბასილი ეპისკოპოსისა კესარიელისაჲ. შტბერდის კრებული X საუკუნისა, თბ., 1979, 175-176.

10 „რაჟამს შენის ძემან ლომმან ლეკენი, მკუდარნი ხსნის, და ზინ და ხცოვენ ლეკუთა მათ, ვიდრე მოსვლამდე მამისა მის დღესა შესამესა, კბერის შუბლსა და აღადგინნის ლეკენი იგი. ვგრეცა ლომსა მპყრობელმან ღმერთმან, მამამან ლომთამან აღადგინა მკუდრეთით დღესა შესამესა ამ იგი პირმშოჲ, ლომთა დაბადებულთაჲ ეფუალი ჩუენი ესე ქრისტე...“, იქვე, გვ.176.

11 „სიკეთითსა ტკბილი შენდა შევწირო ვერძებითა და საკმეველითა...“ (ფს. 65.15). ათანასე დიდის განმარტებით, შესაწირავი სულიერად ენდა მოვიაზროთ. Святитель Афанасий Великий, Творения в четырех томах, том IV, М., 1994, გვ. 132.

12 იხილეთ სახარება (მათ. 11:28-30).

13 ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, ტაბ. 160.

14 Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 74.

15 იქვე, ტაბ. 191.

და თავად ქრისტე.[16]ის ასევე უკავშირდება ეფესელის აღდგომას.[17]

ამგვარად, პეტრე-პავლეს ეკლესიის რელიეფური ანსამბლის ეკონოგრაფიულ ნანაფიქრში მაცხოვრის მსხვერპლის, აღდგომისა და სულის ხსნის იდეებია ნადებული.

რელიეფი წმინდა მხედრის გამოსახულებით ძლიერაა გამოქარული, ფილა კი ორადაა გატეხილი, ასე რომ კომპოზიციის წაკითხვა საკმაოდ ძნელია.[18]თუმცა განირჩევა ცხენზე შემჯდარი ფიგურა, რომელიც შებით დახარცხებულ მეფეს გმირავს. სწორეთხა ქვაზე გამოსახული კომპოზიცია დეკორატიულ ნახევართაღშია ნაწერილი, დარჩენილი თავისუფალი ადგილი კი თაღს გარეთ ორნამენტული მოტივითაა შეფსებული. რიგორც ჩანს, აქ წმინდა გიორგის გამოსახულებაა ამოკვეთილი. საგარაუდოა, რომ ფილა ადრე შესასვლელის არქიტრავს წარმოადგენდა, რაც სრულიად ლოგიკური იქნებოდა, რადგან დამცავი. ამოტრიპეული ფუნქციის მქონე წმინდა მხედრების გამოსახულებები ხშირად თავსდებოდა პორტალთა ტიმპანებზე (ვალესა (XI ს.)[19] და ნიკორწმინდას (XII ს.)[20] ტაძრები). ეკლესიის სიმცირის გამო ოსტატმა საზეიმო პერალდიკური კომპოზიციის მაგიერად მხოლოდ ერთი წმინდანი გამოიქანდაკა.

რაც შეეხება რელიეფთა შესრულების დროს, რიგორც ზემოთ აღინიშნა, რენე შმერლინგი მათ XI საუკუნით ათარიღებს, თუმცა სხვა დათარიღებასაც არ გამორიცხავს. ქართული შუასაუკუნებრივი პლასტიკა ძალიან მდიდარია ცხოველთა გამოსახულებებით და შესადარებლად კარგ მასალას იძლევა. მართალია ბზის პეტრე-პავლეს რელიეფები საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ არც ისე, რომ მათი სტილისტური გარჩევა იყოს შეუძლებელი. ლომის გამოსახულება ხარის ფიგურაზე უკეთაა შემონახული. გაუგებარია გამოსახულებისათვის განკუთვნილი ფილის თავდაპირველი ზომები და მოყვანილობა, კომპოზიცია დამახინჯებულია ქვის ამოჭრის შედეგად – ლომის ფიგურა მკიდრიდ ებჯინება რელიეფის ზედა ზღვარს, მის ქვემოთ კი ბევრი თავისუფალი ადგილია დარჩენილი. რელიეფის თარიღს ვფიქრობთ, X-XI საუკუნეთა ძეგლებთან მისი შედარება დაგვიზუსტებს. ლომთა გამოსახულებები X საუკუნის ბევრმა ძეგლმა შემოგვინახა. უპირველეს ყოვლისა ეს არის ამავე ბზის ხიფლის წმინდა გიორგის ეკლესიის კომპოზიციები – „დანიელი ლომთა ხარიერში" და ხარისა და ლომის ფიგურები. ასევე ღვთისმშობლის ეკლესიის კედელზე დაცული დანიელ წინასწარმეტყველის ხსნის გამომხატველი კიდევ ერთი სცენა. პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლომის სხეული პრიფილშია ნახეენები, ფასში მოცემული თათებით და თავით, ზევით აწეული კუდი ზურგის გასწვრივაა განთავსებული, რაც დამახასიათებელია ამ ტიპის გამოსახულებებისათვის (მაგალითად, ზემოთხსენებული ბზის წმ. გიორგი და ი.შ.კ.). თათები საკმაოდ მსხვილია, მკვეთრად გამოყოფილი თითებით. ცუდად ჩანს ცხოველის სახე, თუმცა, თავის მოხაზულობა გვაფიქრებინებს, რომ ის ფასში ენდა იყოს მიბრუნებული. ბზის ეკლესიათა ლომების სახეები პრიფილ-

16 W. R. Newbold, The Eagle and the basket on the Chalice of Antioch. AJA, 1925, ტ. 29, გვ. 379.

17 ...ეინაფცა დავითმან თქუა: „განახლდინ, ვითარცა ირბისა, სიჭაბუკჱ შენი." ფსალმუნი, გვ. 179.

18 რენე შმერლინგის ზემოხსენებულ ნაშრომში მოყვანილია რელიეფის სქემა, იხ. P. Шмерлинг, Архитектурные памятники..., სურ. VI.

19 Н. А. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 94.

20 იქვე, ტაბ. 156.

შია გამოსახული ორივე თვალის წვენებით, რაც მათ პირიბით ხასიათს ანიჭებს, პრიფილშია მოცემული თმის ლიმიც. ლიმების ფასში გამოკვეთილი თავებით ვხედავთ ამავე თმის სარკმლის გაფორმებაში ჩართულ რელიეფზე, პარხალში (XI ს.), ვალეში, სვეტიცხოველში და ა. შ. პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლიმის ფიგურა დაბალი რელიეფითაა მოცემული, გამოსახულების კიდეები ფინისკენ რბილადაა ჩაჭრილი, რაც გარკვეული მოცულობითობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის, კონტურიც საკმაოდ მიმრგვალებული და მოქნილია. ბნის წმინდა გიორგის ზემოთ მოყვანილ რელიეფთა ზედაპირები შებრტყელებულია და ფინისკენ მკვეთრადაა ჩაკვეთილი, გარკვეული პლასტიკურობის შთაბეჭდილება მხოლოდ რბილი და შეკრული კონტურის საშუალებით იქმნება ანუ გრაფიკული ხერხებითაა მიღწეული. ცხოველთა ფიგურები გამარტივებულია და აბსტრაგირებული. ამ განცდას ფიგურათა დამუშავების ხასიათი განაპირობებს, გრაფიკული ხაზებით პირიბითადაა მონიშნული თათები, ფაფრები და თვალები. ხაზობრივ-სიბრტყეობრივადაა გადაწყვეტილი თმის სწორკუთხა კიდეებითა და კუთხოვანი კონტურით გამორჩეული ზემოხსენებული რელიეფიც ხარისა და ლიმის გამოსახულებით. იგივე სტილით შესრულებულია პარხლის (XI ს.) ლიმთა გამოსახულებებიც. ამ რელიეფებთან შედარებით პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლიმი უფრო სკულპტურულადაა გადაწყვეტილი, რელიეფის რბილად დამუშავებული ნაპირები მას გარკვეულ მოცულობას სძენს. ზედაპირის დიფერენცირების დონე თითქმის არ განსხვავდება ზემოაღწერილ ძეგლებისაგან (ორ პარალელურ ხედად ნაჩვენები ფეხები), მაგრამ ცხოველის თითები პლასტიკურადაა ამოყვანილი, ყოველი თითი საგანგებოდ მკაფიოდ და მოცულობითადაა ამოკვეთილი (შეადარეთ რელიეფებს, სადაც თათები პირიბითად ჩაჭრილი გრაფიკული ხაზებითაა მონიშნული). პლასტიკურადაა გადაწყვეტილი ვალეს კარნიზის ლიმის გამოსახულება, თუმცა, მისი მძლავრი ბლოკური ფიგურა, დინამიკური, რთული მოძრაობა განსხვავდება ბნის ლიმებისგან, რომლებიც მასთან შედარებით უფრო პირიბითი და სქემატურია. პეტრე-პავლეს ეკლესიის გამოსახულების საერთო მოხაზულობის ხასიათით თუ ვიმსჯელებთ (სახე არ არის შენარჩუნებული), სტილისტურად ის უფრო სვეტიცხოველის ფასადზე დატანილ ლიმს უახლოვდება. მსგავსია, როგორც პოზა (სვეტიცხოველში ლიმს წინა თათი აწეული აქვს, პეტრე-პავლეს ეკლესიაში ეს მოძრაობა გაცილებით უფრო პირიბითია, წინა თათი სულ ოდნავ, თითქმის შეუმჩნევლად წინაა გაშვერილი და აწეული), ისე მოხაზულობაც. მომრგვალებული კონტურით შემოვლებული წაგრძელებული პროპორციების მქონე ფიგურა ფინიდან მოცულობითი ბლოკის სახით ამოდის. ასევე უახლოვდება ერთმანეთს მრგვალი, ფასში მოცემული თავების ფორმაც. თუმცა, პეტრე-პავლეს რელიეფი უფრო განზოგადებულია. შეადარეთ, მაგალითად, თათების შესრულების მანერა. სვეტიცხოველის რელიეფის დიფერენცირებული, პლასტიკურად ამოძერწილი თათები (დამატებით ნაჩვენები კლანჭებით) განსხვავდება პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლიმის უფრო მარტივად გადაწყვეტილი თათებისგან, ზედაპირიც თითქის ნაკლებად დეკორატიულია, ყოველ შემთხვევაში არ ჩანს ფაფრის კვალი, რომელიც სვეტიცხოველში ორნამენტთანაა დაახლოებული. ეს დეკორატიულობა კიდევ უფრო გაძლიერებულია ფიტარეთის რელიეფებში (სამხრეთი ფასადის სარკმლის ორნამენტულ მორთულობაში ჩართული ლიმთა გამოსახულებები – XII-XIII სს.), სადაც ფიგურული კომპოზიციები ნექერთმანაა მიმსგავსებული. მათგან განსხვავებით პეტრე-პავლეს ეკლესიის ლიმი, რომელიც არც X საუკუნის სიბრტყეობრივ-გრაფიკულ რელიეფებთან პოვებს სიახლოვეს, სადა, მთლიანი,

ბლიკური ფორმებით გამოირჩევა. მიმრგვალებული კიდეების მქონე, რბილად ნაკვეთი რელიეფი შედარებით ბლასტიკურია და X-XI საუკუნეთა და XI საუკუნის ძეგლებს გვაგონებს – ისეთს რიგორიც, მაგალითად, უწერის (X-XI საუკუნეთა მიჯნა) რელიეფებია, სადაც მძლავრი, ფონიდან ძლიერ გამოსული ლიმების თაველები ნაკვთა გარკვეული სკულპტურულობითა და სირბილით გამოირჩევა. სვეტიცხოველის ზემომოყვანილი რელიეფი (სამწუხაროდ, აქ არ ჩანს ლიმის თავის დამუშავება, რაც თარიღის დაზუსტებაში დაგვეხმარებოდა).

ხარისგამოსახულებიანი რელიეფის ზედაპირი გამოქარული და ხავსმოდებულია, ცხოველის ფიგურა მხოლოდ კონტურულად იკითხება. ყასში მოცემული თავი უპირისპირდება პროფილში განთავსებულ სხეულს, ფიგურა თითქმის მთლიანად იკავებს ფილის სწორკუთხა არეს. დეტალების გარჩევა კერ ხერხდება, თუმცა, ყურადღებას იპყრობს რელიეფის ფონისკენ რბილად მიმრგვალებული კიდეები, ორ ერთმანეთის პარალელურ ხედად მოცემული ფეხები. სამწუხაროდ, არ ჩანს ზედაპირის გრაფიკული საფარიც, რომელიც მნიშვნელოვანია ძეგლის დათარიღებისათვის.

ნაწილობრივ დაზიანებულია არწივის ფიგურაც, მას თავი აქვს ჩამოტეხილი, აკლია ფრთები. გამოსახულება ერთიანი ბლოკის სახით გამოიყოფა ფონიდან, ზედაპირი გლუვია – არ ჩანს ბუმბულის ნაკვალევი (როგორც ხახულში, სხვა ძეგლებზე კი ფრინველთა ფიგურები ზემოდან გრაფიკულადაა დამუშავებული). ალბათ ამ გარემოების გამო რენე შმერლინგი ვარაუდობს, რომ პეტრე-პავლეს ეკლესიაში არწივის კი არა, არამედ კიდევ ერთი ლიმის გამოსახულება გვაქვს,[21] მაგრამ ქანდარას ჩაბღაუჭებული კლანჭები არწივთან ბადებს ასოციაციას, ისევე რიგორც სხეულის ოვალური მონახაზი. ამასთანავე, აღსანიშნავია თითებს ზემოთ გაფლეთილი რელიეფური ნახეარწრეები, რომელიც აღნიშნავს ხლვარს ფრინველის ბუმბულსა და შიშველ ფეხებს შორის (არწივის იკონოგრაფიისათვის ეს დამახასიათებელი დეტალი ასევე ნდება ოშკის, ხახულის, სვეტიცხოველის არწივთა რელიეფებზე). რაც შეეხება ფრთების უქონლობას, რიგორ ზემოთ აღვნიშნეთ გამოსახულება აშკარად კონტურულადაა ამოტრიალი და მხოლოდ შემდეგაა კედელში ნასმელი, შესაძლებელია ამ გადაკეთების დროს ფრთები აღარ შემორჩა. ძირითად შთაბეჭდილებას ფრინველის მძლავრი ბლოკური ფიგურა განსაზღვრავს, თუმცა ზემომოყვანილ ძეგლებთან შედარებით ის უფრო დაუნაწევრებელია. ტაო-კლარჯეთისა და სვეტიცხოვლის სკულპტურულად ნაძერწი არწივები თითქმის მრგვალ ქანდაკებას ეტოლდება, პეტრე-პავლეს ეკლესიის რელიეფი კი მათთან შედარებით ბევრად უფრო ხიბრტყოვრივია და ბლოკური.

კიდევ ერთი რელიეფი, რიგორც აღვნიშნეთ, წმინდა მხედარს გამოხატავს. ეს კომპოზიცია ყველაზე მეტადაა დაზიანებული და მხოლოდ მკრთალი კონტურის სახით იკითხება. განირჩევა საკმაოდ მოქნილი მოხაზულობის მქონე ფიგურები, ცხენის ერთი უკანა ფეხი აწეულია, ასევეა აწეული და საკმაოდ უცნაურად მიდუნული წინა ფეხიც, რაც გამოსახულების გარკვეულ დინამიკურობას ხმენს. საკუთრივ მხედრის ფიგურა თითქმის აღარ ჩანს. X საუკუნის ძეგლებთან შედარებით (მაგალითად ვალე ჯოისებანი),[22] რომლებსაც გარკვეული სტატიკურობა და მონუმენტურობა ახასიათებს, პეტრე-პავლეს ეკლესიის წმინდა მხედრის

21 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 126.

22 რაჭა 1991: მოწესრიგთ დაზიანებული ძეგლები, თბ., 2008, გვ. 19-21.

ცხენის პიზა ("ინა ფეხის მიხაზულობითაა გაცხოველებული, რაც ამაგრებს ლად მას დეკორატიულობის ელფერსაც სძენს. ამ მხრივ ის იყალთის "მინდა მხედრების გამომახვეველ კომპოზიციას შეიძლება შეგადარიო (X-XIსს.)[23], რომელიც ისეთივე თავისებური და დინამიკური მოძრაობით გამოირჩევა. რადგან რელიეფის გრაფიკული დამუშავება არ არის შემორჩენილი, ძნელია რელიეფის თავდაპირველი ხიმალლის დადგენაც კი და ჩვენ მხოლოდ ამ მიხაკვმებით უნდა დაკმაყოფილდეთ. გამოსახულების გარკვეული დინამიკურობა, კომპოზიციის კუთხეში ნასმული ორნამენტული მოტივი რელიეფს X-XI საუკუნეთა მიჯნის ძეგლებს აახლოვებს.

პეტრე-პაველეს ეკლესიის კომპოზიციათა გაანალიზებისას შეგვეძლია დავასკვნათ, რომ რელიეფები ბლოკური, ერთიანი, დაუნაწევრებელი ფორმებით გამოირჩევა და რომ გარკვეული პლასტიკურობის შეგრძნება ფონისკენ მიმრეგალებული კედლების ხაშეალებითაა მიღწეული, რაც განასხვავებს მათ ამავე რაიონის X საუკუნის ძეგლებისაგან. გარკვეული ეკონომგრაფიული და სტილური ნიშნებით პეტრე-პაველეს ეკლესიის რელიეფები ყველაზე მეტად X საუკუნის ბოლოსა და XI საუკუნის დასაწყისის ძეგლებთან პოულობს ხიახლოვეს.

Tamar Dadiani

Figure Reliefs of the Church of Sts. Peter and Paul in the Village Bza

Severely damaged church of the village Bza (present – Akhalsopeli, Tetri-Tskaro district, historic Lower Kartli), dated to the first decades of the 11th c. by R. Schmerling, has preserved several reliefs – two of these, with the images of a lion and an eagle, are located in the church interior, on its longitudinal walls, while other two, with the images of an ox and equestrian St. Warrior, are placed on the floor, nearby. As ascertained, present location of the reliefs is a result of the medieval repairs and initially, they seem likely to form facade window decoration. Notwithstanding the relief damage – in certain cases, quite severe – thorough comparison with the similar 10th c. (Oshki, Vale, Khakhuli, Parkhali) and 11th c. (Bza church of St. George, Svetitskhoveli cathedral in Mtskheta, Nikorstminda) images, shows that the reliefs under discussion should be rather dated to the turn of the 10th c. to the 11th c.

23 N. Iamanidzé, Les Installations Liturgiques Sculptées des Églises de Géorgie (VIe-XIIIe siécles). Bibliothéque de L'antiquité Tardive, 15, Brepols, 2010, გვ. 101, ტაბ. 58,59.

სურ. 1. ლომის გამოსახულება ეკლესიის სამხრეთ კედელზე.

სურ. 2. არწივის გამოსახულება ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე.

სურ. 3. ხარის გამოსახულება

სურ. 4-5. წმინდა მხედრის გამოსახულება

მარინე ყენია
გ. წებინა'შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

მამის (თეკალის) მაცხოვრის ეკლესია ქვემო სვანეთში

ქვემო სვანეთი საქართველოს იმ კუთხეთა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ, რომელიც, სხვებთან შედარებით, ნაკლებად შესწავლილი[1]. ასევე საკმაოდ მწირი

---

1 გარკვეულ ცნობებს ქვემო სვანეთზე გვაწვდის პრასკოვია უვაროვა, რომელმაც 1904 წელს მოინახულა ფშავი, ხევსურეთი და სვანეთი: Поездка в Шавшию, Хевсуретию и Сванетию графини Уваровой. МАК X, М., 1904. ბევრად უფრო ვრცელ მსჯელობას ეთმობს ქვემო სვანეთის ეკლესიებს ექვთიმე თაყაიშვილი, რომელმაც 1910 წელს იმოგზაურა ლენტეხ-სვანეთში: ექ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლენტეხ-სვანეთში 1910 წელს, ემიგრანტული ლიტერატურა. დაბრუნება, ტ. 2, თბ., 1991; 1950-იან წლებში ქვემო სვანეთში მოეწყო ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის (ამჟამად, გ. წებინა'შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი) ექსპედიცია რიონე შმერლინგის ხელმძღვანელობით. სამწუხაროდ, ამ ექსპედიციის მასალები არ გამოქვეყნებულა. ქვემო სვანეთის ფრესკული, ლაპიდარული და ნაკაწრი წარწერები შესულია ვ. ხალიფმანის მონოგრაფია'ში „სვანეთის წერილობითი ძეგლები". ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევები და სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი დაურთო ვალერი ხალიფმანმ, ტ. I ისტორიული სიტყვები და სიტყვა-მარცვლები, თბ., 1986; ტ. II ტოპონიმიკური ძეგლები, თბ., 1988. 1980-იან წლებში, საქართველოს კულტურის სამინისტროს ისტორიის, კულტურისა და ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველოს მიერ ჩატარდა ქვემო სვანეთის ძეგლთა პასპორტიზაცია. შესაბამისი მასალა ამჟამად საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივშია დაცული. 1997-1998 წლებში, ფონდ „დია საზოგადოება – საქართველოს" ფინანსური მხარდაჭერით, მოეწყო ორი ექსპედიცია ქვემო სვანეთში შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის კორპუსისთვის მასალის შეგროვება-მოპოვების მიზნით: ფონდი „დია საზოგადოება – საქართველო" ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, თბ., 1997, გვ. 50-58; ანოტაციები, გვ. VI-VII; XVIII; XXVI-XXVII; XXXVII. ფონდი „დია საზოგადოება – საქართველო" ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, თბ., 1998, გვ. 86-97; ანოტაციები, გვ. 212-213; 220-221; 238-239; 244-245; მ. ყენია, XIII ს-ის მოხატულობანი ქვემო სვანეთში, გ. წებინა'შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXIII სამეცნიერო სესია მიძღვნილი გ. ალიბეგა'შვილის ხსოვნისადმი, სესიის მასალები, თბ., 1999, გვ. 18-20; მ. ჯანჯალია, XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ნიმუში, იქვე, გვ. 35-38. 2007 წელს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით განხორციელდა გ. წებინა'შვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის პროექტი, რომელიც ქვემო სვანეთის უძრავი ძეგლების ინვენტარიზაციას ისახავდა მიზნად. ნ. ქიტინაია, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა. XI-XIV საუკუნეების ფერწერული ხატები სვანეთიდან, თბ., 2011. 2009 წელს საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვის და გადარჩენის ფონდის დაფინანსებით შესწავლილ იქნა ქვემო სვანეთის ეკლესიათა და მათი მოხატულობების, მათ რიცხვში მამის ეკლესიის, კონსერვაციის მდგომარეობა, ჩატარდა ფოტო-ფიქსაცია.

ცნობები მოგვეპოვება მამის ეკლესიის შესახებაც[2].

ჩვენი საუკუნის დასაწყისამდე მამის ეკლესია მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებდა თავდაპირველ სახეს. რამდენიმე წლის წინ, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, სოფლის მაცხოვრებელთა ინიციატივით, მამის ეკლესიის ფასადები შეიღება და შეთეთრდა (ეს ფენომენი 2007 წელს გადადებულ ფოტოებზე, ეკლესია გარედან უკვე შელესილ-შეთეთრებულია[3]). გარდა ამისა, ეკლესიის ოთხივე ფასადის ზედა ნაწილში, ეკლესიის კორპუსის გამაგრების მიზნით, მკვიმები მოეწყო, რომელიც დიდად უშლის ხელს ფასადთა საერთო გადაწყვეტის აღქმას (სურ. 1, 2).

ჩემი მსჯელობა, უმთავრესად, 1997-1998 წლებში მამის ეკლესიაში მუშაობისას მიღებულ შთაბეჭდილებებსა და იქ შესრულებულ აღწერებს ეყრდნობა[4].

მაცხოვრის სახელობის, ა'ხიდული პრიპირკვეების, კოხტა, საკმაოდ მოზრდილი, დარბაზული ეკლესია არც ისე ძრმა, სამნაწილედი საკურთხეველით, მომცრო აფსიდის შუბლით და ბემით ლენტეხის რაიონის სოფელ მამიდან დაახლოებით 1 კმ-ის დაშორებით, ტყეში დგას. ბილიკი ეკლესიას აღმოსავლეთი მხრიდან ადგება და პირველი, რასაც ადამიანი ეკლესიასთან მიახლოებისას ხედავს, აღმოსავლეთი ფასადია. სოფელსა და მისკენ მიმავალ შარას სამხრეთი ფასადი გადაჭერებს, ხოლო ჩრდილოეთი და დასავლეთი ფასადები ტყისკენაა მიქცეული. ამჟამად, ეკლესიაში მოხვედრა ერთადერთი, დასავლეთ ფასადში გაჭრილი, კარითაა შესაძლებელი. ეკლესიის ინტერიერი ერთი წყვილი მძლავრი, მრავალსაფეხურიანი პილასტრებითა და კედლის თაღებითაა დანაწევრებული. ეკლესია აფსიდის ცენტრში, სამხრეთსა და დასავლეთ კედლებში გაჭრილი სარკმლებით ნათდება; თითო სარკმელი პასტოფორიუმებშიცაა მოწყობილი.

მამის ეკლესია რთულ რელიეფზეა აღმართული და სამხრეთიდან საკმაოდ მაღალი სუბსტრუქციი აქვს, რომელიც სამ, ხულ ოდნავ შეერილ, ვიწრო საფეხურს ქმნის: პირველი, ქვედა, ყველაზე მაღალია – იქ წყობის ოთხი რიგი გაირჩევა (დაახლოებით შუა ადგილას, პატარა კვადრების გამოყენების გამო, რიგების რაოდენობა ი'ხრდება და 'მეიდსაც კი აღწევს), ზედა ორი კი წყობის თითო რიგითაა გამოყვანილი. ეკლესია კარგად თლილი, ნაშუალი 'ხიმის, ოქრისფერი 'შირიმის კვადრებითაა ნაგები. წყობა ხუფთაა, რიგების პირი'ხინტალობა დაცულია. ეკლესიის მარტივი თარი-კარნი'ხი აგვირგვინებს, რომელსაც უშუალოდ ორქანობა სახურავი „ადევს"

ჩრდილოეთი ფასადის გარდა, რომელიც პირდაპირ ვიწრო გასასვლელით ემიჯნება მთის ფერდს, ეკლესიის დანარჩენი ფასადები დეკორატიული თაღნარითაა გაფორმებული. ამასთანავე, დასავლეთითა და აღმოსავლეთით, ფასადების საერთო კომპო'ზიციაა ორენტერია, ხოლო სამხრეთით – განსხვავებული. ოთხივე

2 სადადიანი, სადადეშქელიანი და თავისუფალი სვანეთის ეკლესიებს შორის, პრასკოვია უკვარია გაკეთო მამისა და თეკალის ეკლესიებსაც ახსენებს, იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 62. 1910 წ-ის ექსპედიციის დროს, ქვემო სვანეთის ლენტეხის, ჩოლურისა და ლაშხეთის თემების ხხვა ეკლესიებთან ერთად, ექვთიმე თაყაიშვილმა სოფ. მამისა და თეკალის ეკლესიები და იქ დაცული ჯვარ-ხატები აღწერა, იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 96-152.

3 ეთერვი ბაგრატიონის მიერ გადაღებული ფოტოები ნინო ჭიჭინაძემ მიმაწოდა, რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვახსენებ.

4 ჩვენი ექსპედიციების დროს გადაღებული ფოტოების მოწოდებისთვის დიდ მადლობას მოვახსენებ ნანა კეპრიშვილს.

ფასად'ხე, სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა მიკუელობით, ბათქა'შია შემორჩენილი. არ არის გამორიცხული, რომ რადაც დროს, ეკლესია გარედან ერთიანად შებათქა'შებული ყოფილიყო.

სოფ. მამ'ში პრ. ეკარიოვაცა და ექ. თაყაი'შვილიც წ'მ. გიორგის ეკლესიას აღ'ერენ მხოლოდ, მაცხოვრის ეკლესიას კი სოფ. თეკალს აკუთვნებენ, თეკალის ეკლესიად მოიხსენიებს მას ვ. სიდოროვაც[5], ხოლო 1981 წ'ელს შედგენილ პასპორტ'ში მაცხოვრის ეკლესია "ეკვე სოფ. მამსაა მიკუთვნებ'ული და XI საუკუნით დათარიღებ'ული[6]. თუმცა, სამეცნიერო ლიტერატურა'ში არსებ'ული ცნობებისა და საარქიეო მასალის მონაცემთა შეჯერებით, აღვილად დგინდება, რომ ეს ერთი და იგივე ეკლესიაა და მეც, სწ'ორედ პასპორტ'ზე, როგორც კულტ'ურული მემკვიდრეობის ამ ძეგლის ოფიციალურ დოკუმენტაცია'ზე დაყრდნობით, მას მამის ეკლესიად მოვიხსენიებ[7]

ექ. თაყაი'შვილის მიხედვით, „სოფლის ზემოდ ტყით მოცულ გორაკ'ზე" აღმართ'ული „შირიმის თლილის ქვისაგან" აგებ'ული ეკლესია „განირჩევა სხვა სადადიანი სვანეთის ეკლესიებისაგან, როგორც თავის სიმაღლით, ისე მორთ'ულობით და სილამა'ზით"; „ეკლესიის კედლები გარედან აღმოსავლეთით, დასავლეთით და სამხრეთით შემკ'ობილია კეთხოვანი პილასტრებით და პატარა წ'ვრილი ორმაგი სვეტებით, რომელთ ზემოთ კამარები გადადიან და ეს კამარები დიდად ამ'შვენებენ კედლებს"[8]. საინტერესოა, რომ პრ. ეკარიოვას ცნობით, ეკლესია'ში მიხვედრა ერთადერთი, დასავლეთი შესასვლელით იყო შესაძლებ'ელი[9], ხოლო ექ. თაყაი'შვილის დროს ეკლესიას ორი შესასვლელი ჰქონდა ერთი დასავლეთით და ერთიც ჩრდილოეთით. „ეს უკანასკნელი შეიძლება მერმინდელი იყოს"-ი, დასძენს იგი[10].

თუკი პრ. ეკარიოვა მხოლოდ ეკლესია'ში მიხატ'ულობის არსებობის აღნი'შვნით იყარგლება[11], ექ. თაყაი'შვილი, მართალია ძალ'ზე მოკლედ, მაგრამ მაინც აღ'ერს ეკლესიის მამკობ მხატვრობას – აღნი'შნავს მის ცვლ დაცვლობას, ხოლო ფერ'ერულ გამოსახულებათაგან ახსენებს მაკურთხეველ მაცხოვარს საკურთხეველის კონქ'ში, თორმეტ მოციქულს მის ორგვლივ, ნათლისღებას ჩრდილოეთ კედელ'ზე (როგორც უკეთ დაცულს) და იმასაც ამატებს, რომ „ნაწ'

ლები

5 П. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62; ექ. თაყაი'შვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 114-117; ვ. სიდოროვა, დასახ. ნაშრ., ტ. II, გვ. 250-251.

6 საქართველოს სსრ კულტ'ურის სამინისტრო. ისტორიის, კულტ'ურისა და ბ'ენების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწ'არმოო სამმართველო. საქართველოს ისტორიის, კულტ'ურისა და ბ'ენების ძეგლები. პასპორტი, შედგენილი 1981 წ'-ის 18 დეკემბერს, ხელოვნებათმცოდნე ვლ. თოთიბაძის მიერ, ეკლესიის აღ'ერის გარდა, გრაფიკულ მასალასაც (ეკლესიის სიტ'უაციური გეგმა, საკუთრივ ეკლესიის გეგმა) და ფოტო-მასალასაც (ეკლესიის ხედები სამხრეთ-დასავლეთიდან, ჩრდილო-დასავლეთიდან და ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან, აგრეთვე, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადთა დეტალები) შეიცავს; სამწ'უხაროდ, ანა'ხომების და ფოტოების ავტორები მითითებ'ული არაა.

7 ამავე სახელწ'ოდებითაა იგი მოხსენიებ'ული 1990-იან წ'ლებ'ში მოწ'ყობილი ჩვენი ექსპედიციების მასალების პუბლიკაციებ'შიც. იხ. სქოლიო 1.

8 ექ. თაყაი'შვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 114-115.

9 П. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.

10 ექ. თაყაი'შვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 115.

11 П. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.

ფრესკებისა კიდევ მოსწანან დასავლეთის კედელზე და საყდრის ეაში"[12].

ეკლესიაში ექ. თაყაიშვილს აღნუსხული აქვს 9 ნივთი – ვერცხლის ფირფიტებით „შეძერწილი" საკერთხევლის წინამდებარე ჯვარი, „თავის ადგილზე დაცული", მაცხოვრის სამი ხატი (ორი – ვერცხლისა, ერთი – ოქროთი დაფერილი), ჩვილადი ღმრთისმშობლის ვერცხლის ხატი, წმ. გიორგის ორი ხატი (ერთი „რუსული ხელოობისა", ერთი ფერწერული, „ახალი"), ღმრთისმშობლის ვერცხლის ხატი და ვერცხლის ფირფიტა წმ. ანას გამოსახულებით[13]

მამის მაცხოვრის ეკლესია მრავალმხრივაა საყურადღებო. უპირველეს ყოვლისა, ეს მისი გეგმის გადაწყვეტაზე ითქმის (ნახ. 1). უმრავლეს დარბაზულ ეკლესიათაგან განსხვავებით, განსაკუთრებით კი, ზემო თუ ქვემო სვანეთში შემორჩენილთ თუ გავიხსენებთ, მამშა, როგორც უკვე აღინიშნა, სამნაწილადი საკერთხეველია, ანუ, აფსიდის ორსავ მხარეს მოსრდილი, კვადრატს მიახლოებული ფორმის, სწორკუთხა პასტოფორიუმებია, რომლებიც გასასვლელებით უშუალოდ უკავშირდება აფსიდს. თავისი ზომისა გამო, პასტოფორიუმები თითქმის აფსიდის ტოლფას მოცულობებად აღიქმება, რაც მთელი აღმოსავლეთი ნაწილის საგანგებოდ გაფორმებულ-განეთიერებულობის შთაბეჭდილებას ქმნის. გარდა ამისა, ჩრდილოეთი პასტოფორიუმი გასასვლელით ბემაშიც იხსნება და, შესაბამისად, მისი არსებობა დარბაზიდანაც ამოიცნობა.

მსგავსი გეგმის პარალელები, როგორც ცნობილია, არც ისე ბევრია. გახტანგ დოლიძე, სათხის ეკლესიის[14] გეგმის ანალიზისას საგანგებოდ ნერდება ამ საკითხზე და აღნიშნავს, რომ დარბაზული – ცალნავიანი, მისი ხიტკვებით – ეკლესიებიდან საკერთხეველის ნაწილის ასეთი გადაწყვეტა X-XI საუკუნეების ძეგლთა ერთ ჯგუფშია დადასტურებული, რომელიც მრავალრიცხოვანი არ არის, თუმცა ტერიტორიულად ფართოდ ყოფილა გაერცელებული; იგი მოიცავს როგორც საქართველოს ცენტრალურ ნაწილს (დისველი, ზემო ყარაბულახი, სათხე, ეხვევი), ასევე განაპირა კუთხეებს (ოთხთა ეკლესია, კოლაში; ფაბეში, სვანეთში; ხოხიტა-მაირამი, დვალეთში [ამჟამად, ჩრდილოეთ ოსეთი]) და საქართველოს ფარგლებს გარეთაც გავხლება (დათუნა, დადესტანში, სადაც იმ დროს ქართული კულტურის გაელენა ვრცელდებოდა)[15] გარდა ამისა, ვ. დოლიძე პასტოფორიუმთა ფორმის სხვაობებსაც განიხილავს და ეკლესიათა გეგმების შედარებითი ტიპულაც მოჰყავს. მის თანახმად, თუკი ეკლესიათა „უმრავლესობას აღმოსავლეთი ნაწილი ჩვეულებისამებრ ერთსართულიანი აქვს, ეხვევსა და ხოხიტა-მაირამში გვერდითი სადგომები ორ სართულადაა განლაგებული", ხოლო დათუნაში „სადგომები იმდენად მაღლაა მოწყობილი, რომ მხოლოდ მისადგომელი კიბის საშუალებით შეიძლება იქ შესვლა"[16] კიდევ ერთ განმასხვავებელ ნიშნად, მკვლევარი პასტოფორიუმების დარბაზთან მიმართების მოიხსენებს და ამ ნიშნით, პირობითად, ორ ჯგუფს გამოყოფს – 1. „დია სამნაწილადი", რიდესაც თითოეული გვერდითა სადგომი უშუალოდ იხსნება შესასვლელით ნავისკენ და დასძენს, რომ „ცალნავიან ნაგებობებს დია სამნაწილადი საკერთხეველით მხოლოდ გამ-

12 ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 115.

13 იქვე, გვ. 115-117.

14 ვ. დოლიძე, სათხის ხერეთმოძღვრული ძეგლი. Ars Georgica, 7, სერია A, თბ., 1971, გვ. 131-162.

15 იქვე, გვ. 136-137.

16 იქვე, გვ. 137.

ინაკლისეული შეიძლება შეეხედეთ", რიგორც, მაგალითად, ითხია ეკლესიაში; 2. „ნაკვეთილი სამნაწილედი", რიდესაც გვერდის ხადგომები უშუალოდ აფსიდის კედლებში იჩსნება და ნაგისგან იზოლირებულია, რაც, მისი თქმით, ეკლესიათა უმრავლესობაში დასტურდება[17]

დარბაზულ ეკლესიებში სამნაწილედი საკურთხევლის არსებობისა და პასტოფორიუმთა განსხვავებული ფორმების საკითხს განიხილავს ვახტანგ ცინცაძე თავის მონოგრაფიაში ზემო კრიხის ეკლესიის შესახებ[18]. მისი განმარტებით, დარბაზული ეკლესიებისთვის საკურთხევლის მსგავსმა გადაწყვეტამ ფართო გავრცელება ვერ ჰპოვა, ხოლო პასტოფორიუმთა ფორმის განსხვავებულობის მიხედვით, სამი ძირითადი ჯგუფის გამოყოფაა შესაძლებელი – 1. წრიული (უფრო ზუსტად, წრის სამი მეოთხედი) გეგმის გვერდის ხადგომები (ოქალთის მცირე ეკლესია; ვანათის ცოხის მაცხოვრის ეკლესია; დისველი; [გორის] ახალდაბა; სოხთა; ოქელი; მარტვილის მცირე ეკლესია; მრავალძალის წმ. გიორგის ეკლესია; პატარა ონი; ხაკინე; არბოს წმ. გიორგის ეკლესია და სხვა). 2. სწორკუთხა გეგმის გვერდის ხადგომები (ზემო ქარაბულახი; პარხლის ეკლესია მთაზე; ფუნდი; ქაბენში). 3. სწორკუთხოვანი გვერდის ხადგომები აღმოსავლეთიდან აფსიდური მიმრგვალებით დასრულებული (ეხვევი); სანიმუშოდ მას ითხი ეკლესიის გეგმების შედარებითი ტაბულაც აქვს ნართული ტექსტში[19] ამ საკითხზე მსჯელობა შემდეგი დაკვირვებით სრულდება: „თუ ეს ხადგომები თავისი სიმცირის გამო უფრო ხშირად ნაშენის შთაბეჭდილებას სტოვებს, თავისი ფორმით (განსაკუთრებით მესამე) და ცალკეული შემადგენელი ელემენტებით, რიგორიცაა აფსიდური ნაწილი, სარკმლები, კარი და ბოლოს მათი გადახურვა ცილინდრული კამარით (ქაბენში) საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ერთ დროს ისინი დარბაზული ცალნავიანი ნაგებობის გეგმისთვის ერთ-ერთ მთავარ ხურითმოძღვრულ ფორმას წარმოადგენდნენ"[20].

ამრიგად, რიგორც ვხედავთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში პასტოფორიუმებიანი დარბაზული ეკლესიების საკმაო რაოდენობაა ცნობილი. ამ ჯგუფს X საუკუნის მეორე ნახევრის რგანის წმ. გიორგის ეკლესიაც უნდა დაემატოს, სადაც საკურთხეველი ასევე სამნაწილედია, ხოლო პასტოფორიუმებში შესასვლელი კარები მაღლაა მოთავსებული, თანაც ფრთიზონით დაგვირგვინებული რელიეფური ნარნითი აქცენტირებული[21]. ამავე რიგისაა აგრეთვე X საუკუნისეულ ფეიქრაშენის ეკლესიაც[22], სადაც აფსიდის ორსავ მხარეს სწორკუთხა, თითო სარკმლით

17 იქვე, გვ. 137. სურ. 2.

18 ვ. ცინცაძე, ზემო-კრიხის ხურითმოძღვრული ძეგლი. Ars Georgica, 6, სერია A, თბ., 1963, გვ. 57-106.

19 იქვე, გვ. 70, სურ. 14.

20 იქვე, გვ. 70-71.

21 ნ. ვანეიშვილი, ყვირილის ხეობის IX-X სს-თა საეკლესიო ხურითმოძღვრება. აკად. ვ. ბერიძის დაბადების 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია, მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1994, გვ. 9; მისივე, ტონითის ეკლესია (ჯავახეთის დარბაზული ეკლესიების მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები), დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ., 1997, გვ. 106-108, ტაბ. 86 (ხელნაწერი).

22 ეკლესიის პირველი გამომკვლევლების, ნ. და ვ. მ. ტიერენების მიერ შემოთავაზებული დათარიღება – XI ს-ის დასაწყისი – თ. ხინოკოლის მიერ დაზუსტებულ იქნა X ს-ის

განათებული პასტოფორიუმებია, ხოლო გეგმა, იგ. ჩუბინაშვილის დაკვირვებით, დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს ზემო ქარაბულახის ეკლესიასთან[23]. აღსანიშნავია ისიც, რომ, თუ ვ. დოლიძე მხოლოდ 8 ნიმუშზე ამახვილებს ყურადღებას, ვ. ცინცაძის ჩამოთვალში 16 ეკლესია შესულა. აქვე დავსძენ, რომ, მართალია, ყველა წრიული ფორმის პასტოფორიუმებიანი ეკლესიების რიგში მოხსენიებული, აქ მექანიკურ ან კორექტურულ შეცდომასთან უნდა გვქონდეს საქმე, რადგან ყელში აფსიდის კედლების სიღრმეში მოწყობილი სათავსები კვადრატს მიახლოებული ფორმისაა და მცირე ზომისა გამო, მართლაც, უფრო აფსიდში მოწყობილი დრმა ნიშების შთაბეჭდილებას სტოვებს. რიგორც ჩანს, აქ ჩვაბიანის თარიგზელის ეკლესია უნდა იყოს ნაგულისხმევი, სადაც საკურთხევლის ორივე კედელში დრმა წრიული სადგომებია, რომელნიც ზომითა თუ აფსიდთან პრიპორციული თანაფარდობით ერთგვარ სიახლოვეს დასავლეთ ეკლესიასთან ამჟღავნებს. თუმცა, ტიპოლოგიური მსგავსების მიუხედავად, თვალშისაცემია გარკვეული სხვაობაც ამ ორ ეკლესიას შორის – დასავლეთან შედარებით, ჩვაბიანში აფსიდი უფრო ვიწროა, გვერდით სადგომებს სარკმლები არ გააჩნია, ხოლო საბჯენი თაღის მზიდი პილასტრებით აქაც ორ თანაბარ ნაწილად დანაწევრებული დარბაზი ბევრად უფრო მოკლე. გარდა ამისა, ჩვაბიანში ეკლესიაში შესასვლელი მხოლოდ ერთი კარია (დასავლეთ კედელში გაჭრილი), რომელიც გვიან მიდგმულ მინაშენში გადის. ჩვაბიანის გარდა, უსარკმლები პასტოფორიუმები ზემო ქარაბულახისა და ეაბუშის ეკლესიებშიც დასტურდება. საყურადღებოა ისიც, რომ ეაბუშში გვერდითა სადგომები აფსიდის იატაკის დონიდან საკმაოდ მაღლაა და აქაც, ალბათ, დათუნას ეკლესიის მსგავსად, მათში მოსახვედრად მოსადგმელი კიბე იქნებოდა საჭირო; რიგორც ჩანს, რგანშიც იმავე მდგომარეობასთან უნდა გვქონდეს საქმე. პასტოფორიუმების ფორმის სხვაობებთან დაკავშირებით, იმასაც დაუმატებდი, რომ ეხვევის გარდა, პატარა აფსიდებით დასრულებული გვერდითა სადგომები დათუნასა და სათხეს ეკლესიებშიც გვხვდება[24]. სამცხიერი დიტერატურაში ცნობილ პასტოფორიუმებიანი დარბაზული ეკლესიების ნუსხას მამის ეკლესიაც შეიძლება დაემატოს.

ვ. ცინცაძის მიერ შემოთავაზებული პასტოფორიუმთა ფორმის მიხედვით კლასიფიკაციის, ვ. დოლიძის მიერ გამოქვეყნებული ეკლესიების შედარებითი ცხრილისა და ჩემს ხელთ არსებული სვანეთის პასტოფორიუმებიანი ეკლესიების გეგმების შეჯერებით ერთ ნიშანდობლივ კანონზომიერებას შეიძლება გაედვნოს თვალი. სწორკუთხა პასტოფორიუმებიან ეკლესიათა ჯგუფში, გვერდით სადგომთა პროპორციების განსხვავებულობის საფუძველზე, თითქოს, ორი ძირითადი ქვეჯგუფის გამოყოფაა შესაძლებელი – 1. ვიწრო და გრძელი სადგომები, რიგორც ოთხთა ეკლესიასა და ზემო ქარაბულახში გვაქვს; 2. კვადრატს მიახლოებული სადგომები, რიგორც სვანეთის ეკლესიებშია დადასტურებული (მამი, იფხი, ეაბუში, ყელი); ამავე ქვეჯგუფს, გარკვეულწილად, ხიზიტა-მაირამის

ბილი მეოთხედით, რაც იგ. ჩუბინაშვილმაც გაიზიარა; ვ. ბერიძე ეკლესიას ზოგადად X საუკუნეს აკუთვნებს. იხ.: N. et M. Thierry, Eglise Géorgienne de Pékrechin. Bedi Kartlisa, v. XXXVI, P., 1969, გვ. 93-101; თ. სანიკიძე-ფეკრაშვილი. ძველის მეგობარი, 29, თბ., 1972, გვ. 71-79; Н. Чубинашвили, Церовани, Тб., 1976, გვ. 56-58, ტაბ. 34; В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларжети, Тб., 1981, გვ. 168-169.

23 Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

24 იხ. ვ. დოლიძე, დასახ. ნაშრ., სურ. 2. გეგმების შედარებითი ცხრილი.

ეკლესიაც შეიძლება მივაკუთვნოთ. ამ შემთხვევაში ყურადსაღები ის მგონია, რომ ნემთვის ცნობილი მასალიდან გამომდინარე, სვანეთის ეკლესიები, ამ მხრივაც, ერთგვარი თავისებურებით ხასიათდება, ანუ, სამნაწილედი საკურთხევლის მქონე ეკლესიების ხეთი ნიმუშიდან, ოთხში კვადრატს მიახლოებული სწორკუთხა სადგომებია, რაც, ალბათ, სხვა მახასიათებლებთან ერთად, საქართველოს ამ კუთხისთვის ნიშნეულ კიდევ ერთ განმასხვავებლად შეიძლება მივიჩნიოთ.

თუმცა, კვლავ მამის ეკლესიას რომ დავუბრუნდეთ, გეგმის თავისებურებებიდან გამომდინარე, იგი, ერთგვარად, გამორჩეულია არა მარტო სვანეთის, არამედ საქართველოს სხვა კუთხეების ნემთვის ცნობილი მაგალითებიდან. ნემის ფიქრით, ამას, უპირველეს ყოვლისა, პასტოფორიუმთა ხიმა უნდა განაპირობებდეს. როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, მამში გვერდითა სადგომები ძალიან დიდია, ლამისაა აფსიდს გათანაბრებული. ეკლესიის გეგმას თუ დავაკვირდებით, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ საბჯენი თაღის პილასტრით ორ, თითქის თანაბარ ნაწილად გაყოფილი, თითქოს სიგანეში გახელილი, კომპაქტური დარბაზი, თითქოს ოდნავ მოკლეა ასეთი განეთარებული საკურთხევლისთვის (პასტოფორიუმების გარდა, აფსიდს ხიმ მოზრდილი ბემაც აქვს), რომელიც, გეწვენებათ, უფრო დიდ სივრცეს ითხოვს, ვიდრე ის, რომელსაც იგი აგვირგვინებს[25]. გარდა ამისა, პასტოფორიუმების დარბაზთან მიმართების საფუძველზე ვ. დოლიძის მიერ გამოკვეთილ კლასიფიკაციას თუ გავიხსენებთ, აშკარა გახდება, რომ ამ თვალსაზრისითაც, მამის ეკლესია თავისებურია და ერთგვარ „შუალედურ რგოლს" წარმოადგენს დია და ნაკეტილ სამნაწილედებს შორის ჩრდილოეთი სადგომი ხიმ, აფსიდის გარდა, ბემაშიც იხსნება და, ამდენად, მას „ნახევრად ნაკეტილი" სამნაწილედი შეიძლება ვუწოდოთ.

ეოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ალბათ, არ შეცცდები თუკი ვიტყვი, რომ საკურთხევლის გადაწყვეტისა და დარბაზთან მისი მიმართების თავისებურებებიდან გამომდინარე,მამის ეკლესიას პარალელები არ ეძებნება საქართველოს ბარის სამნაწილედ-საკურთხევლიან ეკლესიებს შორის. რა შედეგს გვაძლევს მისი შედარება სვანეთის ეკლესიებთან?

რამდენადაც ნემთვისაა ცნობილი, ქვემო სვანეთში მამის ეკლესია საკურთხევლის მსგავსი გეგმარებითი გადაწყვეტის ერთადერთი მაგალითია, ხოლო ზემო სვანეთის ნიმუშთაგან, ერთგვარ პარალელად შეიძლება მესტიის ფუზხის ეკლესია გამოდგეს, სადაც, როგორც უკვე ითქვა, საკურთხევლის აფსიდის ორსავ მხარეს ასევე სწორკუთხა პასტოფორიუმებია მიწყობილი, რომელთაც, მამის მსგავსად, თითო ხარკმელი ანათებს. თუმცა, მამისგან განსხვავებით, ფუზხში პასტოფორიუმები შედარებით მიმცრია და უფრო აფსიდის „დანამატების" შთაბეჭდილებას სტოვებს. გარდა ამისა, ისინი, ასე ვთქვათ,

25 შესაძლოა, საკურთხევლის ასეთი გამოკვეთილად ღიმინანტური რიგის გათვალისწინებით აიხსნებოდეს ის, რომ XIII საუკუნეში ეკლესიის მიმხატველმა მთავარმა ოსტატმაც საკურთხევლის მოხატულობა დარბაზისგან ამდენად განსხვავებული მასშტაბურობით გადაწყვიტა. გრანდიოზული საკინქი კომპოზიცია არანაირად არ ეთანადება დარბაზის პირველი რეგისტრის კომპოზიციებს და დარბაზის მთელი სიმაღლის თითქის ნახევარს იკავებს; მის ქვემოთ განლაგებულია ვიწრო ნახევარრეგისტრი და საკურთხევლის საერთო კომპოზიციის დამასრულებელი მოზრდილი მესამე რეგისტრი, რომელიც ზომით აგრეთვე ჯარბობს დარბაზის მესამე რეგისტრის სცენებს.

საკურთხეველის სიღრმეში ვითარდება – აფსიდთან მათი დაკავშირება დაბალი, ღრმა გასასვლელებით ხდება და მხოლოდ საკურთხეველში მოხვედრილი თუ „აღმოაჩენ“ მათ არსებობას; ანუ, ეკლესიის დაუნაწევრებელ, დაბალ, თითქოს „ხიგანეში გასულ“ დარბაზში მდგომი მხოლოდ კარკელის მიმაღლი ხლეღით გამოყოფილ ვიწრო საკურთხეველს ხედავს მის ზემით მოზრდილი შებლით. ეაბეშშიც, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, გვერდითი სადგომები აფსიდის კედლის სიღრმეშია „მიმალული“, თანაც ისინი იატაკის დონიდან საკმაო სიმაღლეზეცაა აწეული და მამისა თუ ფეზდისგან განსხვავებით, ერეკ, ესარკმლები სათავსებია, ბევრად უფრო მცირე ზომისა. აღსანიშნავია, აღბათ, ისიც, რომ ფეზდისა და მამისგანაც განსხვავებით, ეაბეშის ეკლესია საკმაოდ მოზრდილია, აზიდული, ხალვათი, „გაშლილი“ შიდა სივრცით (მას მხოლოდ საბჯენი თაღი და პილასტრები ანაწევრებს – კედლის თაღები აქ არ არის), რომელსაც თანახმიერად აგვირგვინებს დარბაზისკენ ფართოდ გადმოშლილი აფსიდი. არ ენდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ მამისგან განსხვავებით, არც ეაბეშში და, მითუმეტეს ფეზდში, საკურთხეველს ბემა არ გააჩნია, ხოლო პასტოფორიუმები დარბაზისგან სრულიად იზოლირებულია.

ამრიგად, მამის ეკლესიის გეგმის ანალიზი შესაძლებელს ხდის დავასკვნა, რომ საქართველოს ბარისა თუ სვანეთის ეკლესიების შორის მას პირდაპირი პარალელები არ ეძებნება, ხოლო ტიპოლოგიურ პარალელად, სხვებზე მეტად, მას მესხეთის ფეზდის ეკლესია შეიძლება მიესადაგოს. ამასთანავე, გეგმის გადაწყვეტის თავისებურებებიდან თუ შიდა სივრცის ხასიათიდან გამომდინარე, მამის ეკლესია, თითქოს, ეფუძნება X საუკუნის მეორე ნახევრის – XI საუკუნის დასაწყისის ეკლესიებთან ჰპოვებს საერთოს.

მამის ეკლესიის ინტერიერი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „პლასტიკურად ნაძერწის“ შთაბეჭდილებას სტოვებს. დარბაზში მთავარ დომინანტს მძლავრი, ძლიერად შეკრული მრავალსაფეხურიანი პილასტრები წარმოადგენს, რომლებსაც საბჯენი თაღი და გრძივი კედლების თაღები ეყრდნობა და რომლებიც დიდწილად განსაზღვრავს შიდა სივრცის საერთო ორგანიზებას (სურ. 3-6). კამარის დამანაწევრებელი საბჯენი თაღი სამსაფეხურიანია, მრავალსაფეხურიანია საბრიუმფო თაღი, გრძივი კედლების თაღები ორსაფეხურიანია, ორსაფეხურიანი თაღი დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილზეცაა გადაქანებული. პილასტრებისა და თაღების ამგვარი მრავალ-საფეხურიანება, საბჯენი თაღისა და კედლის თაღების მსგავსი პილასტრების კაპიტელთა სხვადასხვა სიმაღლეზე განლაგება, შიდა სივრცის დანაწევრების ერთგარ „მოესვენრობას“, საერთო „ამოძრავებულობას“ განაპირობებს, თითქოს „ისქმალება“ ერთიანი გლუვი ზედაპირები, მათ ადგილს ეთანაბრა, ალმავალ-დალმავალი რიტმის შემქმნელი „დატეხილი“ სიბრტყეები იკავებს[26] და თვალიც მათ სიმშვიდე-მოკლებულ მონაცვლეობას მისდევს. „მონესხულივით მიჩქეფა“ როგორც ჩანს, დარბაზის შიდა სივრცის ასეთი „აქტიურობით“ ენდა აიხსნებოდეს ის, რომ საკურთხეველის ნაწილის გამოკვეთილი დომინანტურობა, რომელიც აშკარად ამოიკითხება ეკლესიის გეგმაზე, მის ინტერიერში სრულებით არ შეიგრძნობა, მას თითქოს დარბაზის მძლავრი დინამიკა აწინასწორებს, რომლის ნაწილადაც ბემის კედლების „დასაფეხურიანებაც“

26 ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს აგრეთვე განიერი წითახლებით დარბაზისკენ „გადმოშლილი“ დიდი სარკმლები, კარი და ღრმა ნიშა ჩრდილოეთ კედელზე.

ერთეული.

თავის ნაშრომში ხვითის ეკლესიის შესახებ[27], რითნე შმერლინგი საგანგებოდ წერდება დარბაზულ ეკლესიებში ინტერიერის დამანაწევრებელი თაღებისა და პილასტრების განცხა-განფითარების საკითხზე და აღნიშნავს, რომ კამარის საბჯენი თაღებია, ხოლო გრძივი კედლების პილასტრებით დანაწევრება VIII-XI საუკუნეების დარბაზულ ეკლესიებში შემოდის, რიგორც მათი არქიტექტურის ნეული მახასიათებელი; თანადროულადვე ნნდება დეკორატიული თაღნარი გრძივ კედლებზე და პილასტრების საფეხუროვნება. „არსებული მასალით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ნაგებობის კედლებისა და კამარის დანაწევრება, რომელიც IX-X საუკუნეთა რიგ ძეგლებში გამოკვეთილი [მხატვრული] ხერხის შთაბეჭდილებას სტოვებს, აქ თავის უმაღლეს გამოხატულებას ჰპოვებს"[28]. მისი განმარტებით, პილასტრების ძლიერი შეერილობის წყალობით, შიდა სივრცე ადვილად აღსაქმელ ნაწილებად იყოფა, რომლებიც კედლებთან ერთგვარი ღრმა ნიშებითაა მონიშნული (ერედვის წმ. გიორგის ეკლესია და „ბერის საყდარი", ზემო ყარაბულახი, ნეძვი, ბრეძა – სოფ. უწერას ეკლესია, ოლთისი და ური), ხოლო შემდგომი განვითარება შიდა სივრცის გამთლიანების მიმართულებით წარიმართება და, ამდენად, „კედლებისა და კამარის დანაწევრება თაღებით წმინდა დეკორატიული ხასიათის იღებს[29]

არსებითად, იმავე დასკვნამდე მიდის რეზედან მეფისაშვილიც თავის ნაშრომში ერედვის წმ. გიორგის ეკლესიის შესახებ[30], რომელსაც საგანგებოდ წერდება თაღებითა და პილასტრებით შიდა სივრცის დანაწევრების თავისებურებებზე დარბაზულ ეკლესიებში, სამეკლესიიან ბაზილიკებსა და „კუპოლიანებს" ტიპის ტაძრებში. მისი დაკვირვებით, „შიდა სივრცის გადაწყვეტის თავისებური ხერხი, რომელიც ღრმა თაღებს იყენებს, VIII-IX სს. ხანაშია შექმნილი"[31], X საუკუნის ძეგლებისთვის დამახასიათებელია პილასტრების „მძლავრი ტექტონიკური აღნაგობა", სამსაფეხუროვანი, ძლიერად შეერილი პილასტრების წყალობით, გრძივ კედლებზე ღრმა უბეები იქმნება, რიგორც მაგალითად, ერედვში, სადაც „შიდა სივრცის ძირითად, წამყვან ელემენტებად კედლის პილასტრებით და თაღებით შექმნილი ღრმა უბეები რჩება"[32], მაშინ რიცა XI საუკუნის ნახევრის რიგ დარბაზულ ეკლესიებში (ფარვანა, სადამი, ფიცა, სავანე და ეხვევი) ორსაფეხურიანი პილასტრების გამოყენების გამო, კედლის თაღები „ბრტყელდება" და მხოლოდ საკვირველ კედლის სიბრტყის დამანაწევრებლად გვევლინება, შესაბამისად, „სივრცობრივი გადაწყვეტის პრობლემა აქ უკვე დეკორატიულ მიმენტებს ეკვემდებარება. ამგვარი გადაწყვეტით მიღებული ეფექტი მაინც შორს არის შემოქმედების იმ სიმძაფრისაგან, რომელსაც იძლევა ღრმა თაღედიანი სივრცე. პილასტრები აქ ნაკლებ აქტიურ, შედარებით ნეიტრალურ ელემენტად გვევლინება"[33].

რიგორც ზემოთაც აღნიშნე, მამის შიდა სივრცის გადაწყვეტისას

27 რენე. Ars Georgica, 4, თბ., 1955, გვ. 139-168.

28 იქვე. გვ. 158.

29 იქვე. გვ. 158.

30 რ. მეფისაშვილი, ერედვის 906 წლის ხერეთმოძღვრული ძეგლი. Ars Georgca, 4, თბ., 1955, გვ. 101-138.

31 იქვე. გვ. 125.

32 იქვე. გვ. 122.

33 იქვე. გვ. 122.

განმსაზღვრელია მძლავრად შეკრული სამსაფეხურიანი პილასტრების, სამსაფეხურიანივე საბჯენი თაღისა და ორსაფეხურიანი კედლის თაღების „პლასტიკური დინამიკურობა", რომელსაც დიდწილად დასაფლეთ კედელს „გადატარებული" თაღის ორსაფეხურიანება და სატრიუმფო თაღისა და ბემის კედლების და-საფეხურიანებაც აძლიერებს. ამ თვალსაზრისით, მამის ეკლესიის შიდა სივრცის გადაწყვეტას ვერ ეძებნება ახალოგები სვანეთის დარბაზულ ეკლესიებს შორის, სადაც, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, შიდა სივრცის დამანაწევრებელი თაღებისა და პილასტრების ასეთი ძლიერი და-საფეხურიანება არსად დასტურდება. ამ მხრივ, მამის ეკლესია მეტ სიახლოვეს საქართველოს ბარის ტაძრებთან ამჟღავნებს. ამასთან, თუკი სამსაფეხურიანი პილასტრების გამოყენების გამო, მის პარალელებად შეიძლება დავასახელოთ ნეძვი (IX ს.), ერედვი (906 წ.), ფექრაშენი (X ს.), ხცისი (1002 წ.) და ეხვევი (XI ს-ის პირველი ათწლეული)[34], სამსაფეხურიან პილასტრებთან ერთად, საფეხურიანი საბჯენი თაღის გამოყენებაც მას ასეთი ეკლესიების რიგში აყენებს, რიგორიცაა ნეძვი, ფექრაშენი, ხცისი და ეხვევი[35].

თავის მონოგრაფიაში „გარდამავალი ხანის" ქართული ხუროთმოძღვრების მხატვრულ-ისტორიული პრობლემების შესახებ", VIII-IX საუკუნეთა ფუნქციური ტაძრების მხატვრულ თავისებურებებზე მსჯელობისას, დიმიტრი თუმანიშვილი საგანგებოდ წერდა დარბაზულ ეკლესიებში შიდა სივრცის გადაწყვეტისა და ინტერიერის დამანაწევრებელი (ვრცე თაღნარის რიდეზე. მისი დაკვირვებით, ამ ეპოქაში „თაღნარი იმდენად სივრცეს კი არ ანაწილებს, რიგორც ეს X საუკუნეში ვეხვდება, თუნდაც ერედვის ორ ეკლესიაში, არამედ სიბრტყეს. კედლის ნახევარ-თაღები უშუალოდ კედლის სამკაულად, მის გამაცხოველებელ რელიეფად განიცდება" და ამ მოვლენის ობიექტურ მიზეზად დ. ხოშტარიას მიერ შედგენილი, დარბაზის საერთო სიგანესთან პილასტრების შვერილის შეფარდების მაჩვენებელი ტაბელის მონაცემები მიჰყავს, რომელიც შემდეგ სერიათს იძლევა: X საუკუნის ტაძრებში, ეს შეფარდებაა 1 5,5 (ერედვის წმ. გიორგი), 1 6,3 (ერედვის „ბერის საყდარი"); IX საუკუნის ეკლესიებში კი – 1 7,1 (ლიკანი), 1 7,5 (ნეძვი), 1 9,7 (კუსორეთი), 1 11 (ქემერტი), 1 12 (ფიოთლეთი), 1 12,2 (ნოთახევი) და ა.შ., შესაბამისად, „შედარებით ნაკლებად გამოხატულნი, VIII-IX საუკუნეთა კედლის შვერილები, რაღა თქმა უნდა, ისე ვერ „იჭრება" სივრცეში, რიგორც მოგვიანო ხანის ნაგებობებში"[36]. თუ ამავე ნიშნით მამისა და X საუკუნის კიდევ ორეული ეკლესიის დავაკვირდებით, აღმოჩნდება, რომ სათხეში ეს შეფარდება ეფრის 1 4,4, ხოლო ფექრაშენსა და მამში – 1 5. ამდენად კი, გამოდის, რომ, ამ თვალსაზრისით, მამის მაცხოვრის ეკლესია ყველაზე ახლოს ფექრაშენისა და ერედვის წმ. გიორგის ეკლესიებთან დგას.

---

34 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 158. რ. მეფისაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 104, 121.

35 Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ., გვ. 158. ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „ალა ღვთისა" Ars Georgica, 1, თბ., 1942, გვ. 41-48.

36 დ. თუმანიშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება. მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1990 (ხელნაწერი).

37 იქვე, გვ. 130. შეად., იგივე სხვა კონტექსტში, ამავე საკითხზე მსჯელობა, მისივე, „ბრდღვილის მთავარანგელოზის" (ტამალის) ეკლესიის დათარიღებისათვის. გ'ხაჯვარეფლინ'ზე. წერილები. ნაკრებები, თბ., 2008, გვ. 170-171.

არანაკლებ საინტერესოა მამის ეკლესიის ფასადების საერთო გადაწყვეტაც.

სამხრეთი ფასადის მთელი ზედაპირი (სტენსტრუქციის ზემოთ, კარნიზამდე წყობის ერთი რიგის სიმაღლეზე) ერთი სიმაღლის ექვს-მალიანი თაღხარითაა დანაწევრებული (სურ. 7, 8). თაღების ხიგანე განსხვავებულია – თითო კიდური თაღი უფრო ვიწროა და სულ იდნავ დაბალი დანარჩენ ოთხ თაღზე. ფასადის კიდეებში თაღები ეყრდნობა განიერ, ბრტყელ, მსუბუქად შეკრილ პილასტრებს, რომლებიც ფასადის დაახლოებით 3/4 სიმაღლემდე ნამოდის და მომრგვალებულ-კიდიან საფეხურად ტყდება. დანარჩენ შემთხვევაში, თაღებს ვიწრო, სადა თარიო-კაპიტელები აქვს, პილასტრებიც უფრო ვიწროა და ლილვოვანი – კიდეებზე ვიწრო მართკუთხა წახნაგებით, შუაში კი, უფრო განიერი ნახევარწრიული ლილვით. ლილვებს შორის დარები მკაფიოდ იკითხება. პილასტრების ქვედა ნაწილში, კაპიტელზე ორჯერ ფართო (შესაძლოა მეტადაც კი) ერთიანი გლუვი ზედაპირია, თითქოს ბაზისი, რომლიდანაც სამი ელემენტი ამოიზრდება. ერთადერთი, ძალზე ვიწრო (თითქოს ლრიბოანი), თაღოვანი სარკმელი მარჯვნიდან მესამე თაღის ქვეშაა მოქცეული.

არსებითად ერთ სიმაღლეზე განლაგებული თაღების მონაცვლეობა და პილასტრები ფასადის საერთო დანაწევრების საკმაოდ თანაბარზომიერ რიტმს ქმნის, რომელსაც ერთგვარად უპირისპირდება კიდეებზე განიერი, მძიმე შეკიდული პილასტრების ერთიანი „ბლოკური" მოცულობები. უფრო სწორედ, ვიწრო, თხელი, ხესწრაფული პილასტრების დინამიკა, თითქოს, ფასადების კიდეებში გაშეშებულ მძიმე, უმოძრაო „ბლოკებს" შორის ექცევა, რომლებიც ეწინააღმდეგება ამ მოძრაობის „გადასვლას" აღმოსავლეთსა და დასავლეთ ფასადებზე. ერთი ფასადის ფარგლებში აბრუნებს და კეტავს მას. თითქოს ერთგვარი შინაგანი დაძაბულობა იქმნება უძრავ, მყარ (მძიმეც კი) კიდური „პილონებსა" და მათ შორის მოქცეულ ვიწრო, ხესწრაფულ, „ამოძრავებულ" (თუმც ეს მოძრაობა საკმაოდ დინჯია, თანაბარზომიერი, აუჩქარებელი) შუანა (ფაქტიურად ფასადის ძირითადი ნაწილი) არეს შორის.

მიუხედავად, იმისა, რომ თაღების (შესაბამისად კი, მათ მიერ მოფარგლული მონაკვეთების) სიგანე და სიმაღლე განსხვავებულია, ფასადის საერთო დანაწევრება მაინც თანაბარზომიერად აღიქმება, სიგანე-სიმაღლის სხვაობა იმდენად არ მოქმედებს საერთო შთაბეჭდილებაზე (თაღები ყველგან ნახევარწრიულია, სიმაღლეში წრის ნახევარზე იდნავ ნაკლები; ე.ი. თაღების უმეტესი სიმაღლე არც ისე დიდია, ისინი თითქოს უფრო სიგანეზეა „გასული"). ეს სხვაობა მაინც საკმაოდ უმნიშვნელოა და საგანგებო საკვირველებისას თუ ხვდება თვალს.

ჩრდილოეთ ფასადს სტენსტრუქცია არ აქვს (სურ. 9). ამჟამად ფასადი სრულიად შეუმკობელია, რაიმე კვალი, სულ უმნიშვნელოც კი, თაღნარისა აქ არ ჩანს. შესაბამისად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თავდაპირველადაც იგი შეუმკობლად იქნებოდა დატოვებული. იქნებ, ამის მიზეზი ისაა, რომ ეს ფასადი ტყეანი მთის ფერდს „უყურებს", რომლისგანაც, როგორც უკვე აღინიშნა, მას ვიწრო გასასვლელი გამოჯნავს. მთის ფერდი (ეკლესიისკენ მოქცეული მხრიდან) დაახლოებით 2 მ-მდე სიმაღლის (ყველაზე მაღალ ადგილას) და ფასადის თითქმის მთელი სიგრძის ტოლი კედლითაა გამაგრებული, რომელიც ფიქალისა და დიდი ლოდების შერეული წყობითაა ამოყვანილი. ფასადის მარცხენა მხარეს აშკარად გაირჩევა დიდი, ერთიანი, მართკუთხა ზედარ-დადებული ვიწრო კარის ამო-

ქოლგა სხვადასხვა ზომის შირიმის კვადრებით. ინტერიერში ამ ადგილას-ახლა დიდი, თაღოვანი ნაშაა. ის, რომ წინათ აქ შესასვლელი კარი იყო, რომელიც პირდაპირ ბემის კედელს ემიჯნებოდა (ანუ, ეს ჩრდილოეთი კედლის უკიდურესი აღმოსავლეთი კიდეა), ექ. თაყაიშვილის აღწერიდანაც ნათელია, რომლის თანახმად ეკლესიას ორი შესასვლელი აქვს – დასავლეთიდან და ჩრდილოეთიდან, თუმცა, მისი აზრით, „ეს უკანასკნელი შეიძლება მერმინდელი იყოს", ანუ, ექ. თაყაიშვილი ჩრდილოეთ კარს გვიან გაჭრილად მიიჩნევს[38]. ხოლო პრ. უვაროვას ცნობით, ეკლესიაში შესასვლელი ერთადერთი კარი დასავლეთ კედელშია მოწყობილი[39] გამოდის, რომ, თუკი პრ. უვაროვას აღწერაში რაიმე უზუსტობა არაა გაპარული, ჩრდილეთით, 1904 წლის შემდეგ, რაღაც დროს გაჭრილი კარის ამოქოლვა უკვე 1910 წლის შემდგომ ხანაში ენდა მომხდარიყო.

დასავლეთი ფასადი ხეთ-ბალიანი თაღნარითაა დანაწევრებული – შუანა თაღი ორჯერ უფრო ფართოა და უფრო მაღალი, გვერდით ოთხ თაღთან შედარებით (სურ. 9). კიდურა თაღები აქაც, ცალ მხარეს, გლუვ პილასტრებს ეყრდნობა – მარცხენა ერთიანია ე.ი. ფასადის ბოლომდე ნამოდის და, ფაქტიურად, ფასადის კედლის სიბრტყედ უფრო აღიქმება, ვიდრე პილასტრად; მარჯვენა, თითქოს, ოდნავ ვიწროა და კიდე-შეტეხილი (სამხრეთი ფასადის შესაბამისი ელემენტის ქვედა საფეხური), ამიტომ ერთიანი, უწყვეტი ვერტიკალი (კედლის კუთხის კიდე), რიგორც მარცხენა მხარეს, აქ არ არის; შესაბამისად, ამ მონაკვეთის კედლის სიბრტყედ აღქმაც, თითქოს, უფრო შენელებულია. დანარჩენი სამი თაღი შედარებით ვიწრო პილასტრების ეყრდნობა, რომლებიც უფრო მრავალ-ელემენტოვანია, ვიდრე სამხრეთ ფასადზე. კაპიტელებს, თითქოს, ერთმანეთზე დადებული სამი მარტივი თარო ქმნის. პილასტრის შუა, ძირითადი ნაწილი მოსრდილი მართკუთხა „კუბითაა" შეკვეთილი, მის ქვეშ ორი ბურთულითა და ორი „სამაჯით", რომელსაც პირდაპირ ებმის შეწყვეტილებული, ნახევარწრიული ლილვები. პილასტრების ქვედა ნაწილში თვითონ ელემენტებია, ოღონდ მათი რიგია შეცვლილი ჯერ ორი „სამაჯე", შემდეგ ორი ბერთი და ბოლოს მართკუთხა „კუბი-ბაზისი" პილასტრის კიდეები ვიწრო ზოლად მოუვლია ლილვებს ორსავ მხარეს. თაღები ორ-საფეხურიანია – ნახევარწრიული ვიწრო ლილვი და ოდნავ მასზე ვიწრო მართკუთხა ბრტყელი კიდე. პრიფილების გართულების გარდა, სამხრეთ ფასადთან შედარებით, აქ თაღების ფორმაც და პროპორციაც შეცვლილია – ახლა უფრო მაღალია, მიკვრცხასებრი-ოვალური ფორმისა (თითქოს ზედა კიდიდან ასწიეს და დაავიწროვეს).

ცენტრალური თაღის ქვეშ ვიწრო თაღოვანი სარკმელია (ოდნავ უფრო ფართო, ვიდრე სამხრეთი ფასადისა), მის ქვეშით კი, მაღალი, თაღოვანი, არც ისე განიერი კარი, დიდი, ერთიანი ერუ ტიმპანით. კარის თაღი ასევე ორ-საფეხურიანია (ფასადის დამანაწევრებელი თაღების მსგავსად) და მართკუთხა გლუვ „კუბებს" ეყრდნობა (ფასადის დამანაწევრებელი პილასტრების მსგავსად). ამასთანავე, პრინციპული მსგავსების მიუხედავად, აშკარაა სხვაობაც ფასადის თაღებსა და კარის თაღს შორის. თუკი ფასადის თაღებზე ლილვების ზედა კიდეები მკაფიოდაა მონიშნული საკმაოდ ღრმად ჩაჭრილი ღარებით და ამიტომ თაღებიც ფასადის სიბრტყეში „ჩაკვეთილად" აღიქმება, კარის თაღზე, ლილვს

38 შად. ექ. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 115.

39 П. Уварова, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.

ზემოდან, არც ისე ვიწრო ზოლად, შემოეკვრება ფასადის წყობითვე (ე.ი. ფასადის სიბრტყეზევე) გადაკვანილი თაღის მოხაზულობა; შესაბამისად, ფასადის თაღებისგან განსხვავებით, კარის თაღი „ჩაკვეთილი" კი არ არის ფასადის სიბრტყეში, არამედ მას ხვდა „დადებული", ანუ ვთქვათ, „ზემოდან გადატარებული"

ცენტრალური თაღი მოინიშნავს დასავლეთი ფასადის საერთო კომპოზიციის ცენტრალურ მონაკვეთს, რომლის სიმეტრიის ღერძზე (იგი ზუსტად სახურავის სიმეტრიის ღერძზე გადის) სარკმლისა და კარის დოიბებია „ასხმული" ეს ცენტრი, თითქოს, თავისკენ იკრებს ფასადის დანარჩენ ელემენტებს, თითქოს, ყველაფერი აქ მისითაა განპირობებული, მას „ემსახურება", მისი „დომინანტურობის" ლოგიკური შედეგია. და იქნებ სწორედ ამ ცენტრის ამგვარი ხაზგასმულად წარმმართველი როლის გამო, ფასადი მთლიანობაში, თითქოს, ეფრო „მშვიდია", შინაგანად „დაუძაბავი"; ანუ ის ერთგვარი შინაგანი დაპირისპირება ეძრავ „ბოლესებსა" და მათ შორის მოქცეულ, ამოძრავებულ შუა ნაწილს შორის, რომელიც სამხრეთ ფასადზე შეიგრძნობოდა, აქ ერთიანად განეიტრალდა. ცენტრის მნიშვნელოვანების წინ-წამოწევამ, მკაფიოდ ცენტრირებული სიმეტრიულობის პირობებში, თითქოს, მოძრაობა (ანუ, ერთიანი თანაბარზომიერი დინამიკა) რიტმულად განსხვავებულ ფაზებად დაასაფეხურეთა – ერთი მძლავრი აკორდი, რეფრენივით განმეორებული მისი ორი ფრაზა და დამასრულებელი წემი ბგერა. თუკი სამხრეთ ფასადზე მოძრაობა, თითქოს, ფასადის შუა ნაწილში იკვეცება, დასავლეთ ფასადზე იგი ცენტრიდანულად, შემცირებადი ძალით გადაედინება კიდეებისკენ და იქ, ინერციაგაკარგული, მთავრდება, ნერდება. ამ თვალსაზრისით, მიუხედავად იმისა, რომ ფასადის საერთო დანაწევრების რიტმი დასავლეთით უთანაბრია და, თითქოს მთელი ფასადიც ეფრო „ამოძრავებული" ეჩვენა იყოს, სამხრეთ ფასადთან შედარებით, იგი ბევრად ეფრო მშვიდია, გაწონასწორებული. მოძრაობამ აქ ტალღისებურად „გადაიარა" და „გამოსავალიც ი ა ძ ი ვ ა", სამხრეთ ფასადზე კი, იგი ორ „კლდეს შორის მიმწყვდეული" აღმოჩნდა. გარდა დინამიკის ამგვარი სხვაობისა, დასავლეთ ფასადზე ზესწრაფულობაც (ანუ, მოძრაობა ზევითკენ ვერტიკალური მიმართულებით), თითქოს, ეფრო შენელებულია. შესაძლოა, ამას დიდწილად აპირობებდეს თაღების საერთო სიმაღლის პროპორციული თანაყარდობა ფასადის საერთო სიმაღლესთან – სამხრეთ ფასადზე თაღების ხედა კიდესა და სახურავს შორის წყობის მხოლოდ ერთი რიგია, დასავლეთ ფასადზე კი, სახურავსა და თაღებს შორის მადალი „ფრიზი" ჩნდება (ცენტრალური თაღიდან სახურავის კენამდე, ე.ი. სიმაღლით ყველაზე დიდ მონაკვეთზე, წყობის დაახლოებით შვიდი რიგია). ესეც, ცხადია, კიდევ ერთხელ განამტკიცებს ამ ფასადის საერთო დამშვიდებულობას.

აღმოსავლეთი ფასადის საერთო დანაწევრების პრინციპი იგივეა, რაც დასავლეთი ფასადისა (სურ. 10); სხვაობა მხოლოდ დეტალების გადაწყვეტაში შეინიშნება, კერძოდ:

- კედლის თაღები პროფილირებული არ არის. მათი ფორმა მეტად უახლოვდება ნახევარწრეს. უშუალოდ თაღის სიმაღლე ნაკლებია, ვიდრე დასავლეთ ფასადზე, ამიტომ თაღის საერთო მოხაზულობა „კვერცხისებური" არ არის. თაღის საერთო მოხაზულობა, რიგორც ჩანს, წყობითვე იყო გამოყვანილი საკმაოდ ფართო ზოლად (ამჟამად მისი მკრთალი კვალი გაირჩევა – ფასადის შებათქაშება აქ ეფრო მეტადაა შემორჩენილი).
- ფასადის გვერდითა და ცენტრალური თაღების სიგანეს შორის სხვაობა

ნაკლებია (ანუ, ცენტრალური თაღი ორჯერ კი არა, ნაკლებჯერ ფართოა გვერდითებზე).

- "ფრონტონის" სიმაღლე თითქოს ნაკლებია (თუ ეს ოპტიკური შეცდომა არ არის).
- ფასადის კედერა თაღები არა გლუვ პილასტრებს (იხ. სამხრეთი ფასადი) ან ფასადის „კედერა" მოსაკვეთებს (იხ. დასავლეთი ფასადი), არამედ კედლის სიბრტყეში „ჩაკვეთილ" მრგვალ ლილვებს ეერდნობა.
- დანარჩენი თაღების „მზიდი" პილასტრების ფორმა განსხვავებულია: ცენტრალური თაღი ეერდნობა სამ „შეტეტეპებულ" ნახევარწრიულ ლილვს, რომელთაგან შუანა უფრო ფართოა. ცენტრალური თაღის უშუალოდ გვერდითა თაღები ეერდნობა უფრო განიერ პილასტრებს რთულად პროფილირებული ზედაპირით (კედლებში ვიწრო მართკუთხა ხიღლები, შემდეგ ვიწრო ნახევარ-ლილვები, შუაში კი მოზრდილი სამკუთხა წიბი).
- კაპიტელების ფორმაც განსხვავებულია – ერთმანეთზე დადებული სხვადასხვა ზომის ორი მარტივი „თარო" (ხედა თაროები უფრო განიერია). კედერა თაღებს მხოლოდ თითო კაპიტელი აქვს, ე.ი. ფასადის კედელში კაპიტელები არ არის (კედერა კაპიტელები მხოლოდ დასავლეთ ფასადის თაღებს აქვს).
- ბურთები და „სამაჯეები" აქ არ არის. პილასტრების „ბაზისები" აქაც ერთიანი და გლუვია, მაგრამ უფრო დაბალი.
- ცენტრალური თაღის ქვეშ გაჭრილ სარკმელს ფართო, გლუვი, კედლის სიბრტყიდან ოდნავ ამოწეული, წარბი აქვს. სარკმელი აქაც თაღოვანი და ვიწროა (იმაზე სიგანისა, რაც დასავლეთ ფასადზე). ასეთი ვიწრო ლითბისთვის ამგვარი წარბი ზედმეტად მძიმე და ტლანქიც კია.
- ფასადის საერთო დინამიკა, არსებითად, იგივეა, რაც დასავლეთ ფასადზე, იმ განსხვავებით, რომ ფასადის საერთო კომპოზიციური ცენტრი აქ არ არის ისე გამოკვეთილად, ხაზგასმით აქცენტირებული.

მხატვრული თვალსაზრისით, ეკლესიის ექსტერიერი საკმაოდ ერთიანის შთაბეჭდილებას სტოვებს, მიუხედავად იმისა, რომ არა მარტო ცალკეული დეტალები, არამედ სხვადასხვა ფასადთა გადაწყვეტის პრინციპებიც კი სხვაობს ერთმანეთისგან. მაგრამ ეს სხვაობა, არსებითად, ნაკვირვებული დათვალიერებისა თუ გამოწვლილვითი ანალიზისას ნნდება მხოლოდ და უცბად არ ხვდება თვალს.

სამხრეთ ფასადზე, პილასტრების ნაკლები დანაწევრებულობისა გამო, საერთო შთაბეჭდილების განმსაზღვრელია ერთიანი ვერტიკალები, აქედან – ზესწრაფვლიობის გაძლიერებაც, ხოლო დასავლეთ ფასადზე ამ შთაბეჭდილების განელვებას ისიც უწყობს ხელს, რომ ერთიანი ვერტიკალი აქ ფაქტიურად, არ აღიქმება - იგი მრავალი მიკლე „ჰორიზონტალით" ნაწევრდება, რაც, ცხადია, დიდად უშლის ხელს ერთიანი, შეუწყვეტელი ზესწრაფვის შეგრძნებას.

ფასადთა გაფორმების თავისებურებებიდან გამომდინარე, მამის ეკლესიას ზემო სვანეთის მხოლოდ სამი ფასადის მიმცველი თაღნარით შემკული ეკლესიებს შორის ეძებნება გარკვეული პარალელები; ესენია – ჭოხელდის, მესტიის ფუზდისა და ჟაბეშის ეკლესიები. ყოველ მათგანში თაღნარი აღმოსავლეთ, სამხრეთსა და დასავლეთ ფასადებზეა მოწყობილი, ხოლო სრულიად სადა ნრდილოეთი ფასადი შეუმკობლადაა დატოვებული. ამასთან, ფუზდი და ჟა-

ბეში, მამის მსგავსად, ტეთი დაფარული მთის ფერდის შეკავებაზეა აღმართული, ხოლო ჭოხელდი, მამისგან განსხვავებით, შუა სოფელში დგას.

თავისი ადგილმდებარეობით, მამთან ყველაზე ახლოს ფუ'ხდის ეკლესიაა – აქაც, მთახელელი გზა ეკლესიის აღმოსავლეთიდან ადგება, ხოლო ჩრდილოეთი ფასადი, მამეთით, მთის ფერდისგან ვიწრო გასასვლელით გამიჯნული, ტეისკენაა მიქცეული და, ამდენად, მისი შეუმკობლად დატოვება, გარკვეულწილად, ლოგიკურიც კი ჩანს (ისევე, როგორც მამის შემთხვევაში)[40]. ეაბეშსა და ჭოხელდში განსხვავებული სურათი გვაქვს – ეაბე'შში, რომელიც სოფლიდან მი'მორებით, გორაკზეა აგებული, ეკლესიაში მისასვლელი დასავლეთ მხრიდანაა[41] და ეკლესია სოფლისკენ შეუმკობელი ჩრდილოეთი ფასადით მიქცეული გამოდის, მა'შინ რეცა ჭოხელდ'ში, თუკი სოფელ'ში შესვლამდე, გზიდან, ეკლესიის თაღნარიანი აღმოსავლეთი და სამხრეთი ფასადები ხედება თვალს, უკვე სოფელ'ში შესული, ერთგვარ „მიუღლოდნელობად" ერეკ ჩრდილოეთ ფასადს აწ'ყდება, რომლის შეუმკობლობა კიდევ უფრო უცნაური გესესენება დანარჩენი ფასადების გამ'შვენებულობისა და თვით ეკლესიის „დამხრობის" ფონზე.

რაც შეეხება ფასადებზე სხვადასხვაგვარი თაღნარის გამოყენებას, ამ მხრივაც, მამის ერთგვარი პარალელები ჭოხელდის ეკლესიაში მოიპოვება[42], სადაც ფასადების საერთო გადაწყვეტაში შესაძლებელია მამთან გარკვეული სიახლოვის დანახვა, თუმცა სხვაობაც ა'შკარაა. მართალია, ჭოხელდ'შიც ორი ფასადის კომპო'ზიცია მსგავსია, ხოლო ერთისა – განსხვავებული, მაგრამ, მამისგან განსხვავებით, აქ აღმოსავლეთი და სამხრეთი ფასადებია ერთნაირი პრინციპით დამ'შავებული, ხოლო დასავლეთი ფასადის კომპო'ზიცია სხვანაირია. ამასთანავე, თვით ეკლესიის, მამთან შედარებით, მიმცრო ზომებისა გამო, თაღნარების მალების რაოდენობაც ნაკლებია – დასავლეთ და აღმოსავლეთ ფასადებ'ზე სამ-მალიანი თაღნარებია, ხოლო სამხრეთ ფასად'ზე, ოთხ-მალიანი. გარდა ამისა, თუკი მამ'ში, დასავლეთ ფასად'ზე, როგორც ითქვა, ცენტრალური

---

40 გარკვეული სხვაობა ამ ეკლესიებს შორის ისაა, რომ ფუ'ხდ'ში, შესასვლელი სამხრეთ ფასად'შია გაჭრილი, ხოლო დასავლეთი მხრიდან აქ დიდი, გვიან მიდგმ'ული მინა'შენია, რომელიც საკმაოდ უ'შლის ხელს ფასადის საერთო სახის აღქმას. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივ'ში დაცული ფოტო-მასალა (ფოტოები №№71090, 71091, გადაღებული ი. 'ხენკოს მიერ 1988 წ-ს) ცხადყოფს, რომ 1980-იან წლებ'ში ეს მინა'შენი ნახევრად დანგრეული იყო და, ამდენად, დასავლეთი ფასადის საერთო გადაწყვეტის პრინციპი აქ კარგად ჩანს.

41 აქაც, ფუ'ხდის მსგავსად, დიდი, გვიანი მინა'შენია, რომელიც დასავლეთი ფასადის თითქმის მესამედს ფარავს და, ამდენად, ფასადის გაფორმების მთლიანობა'ში აღქმა მეტად გართულებულია – ფასადის ქვედა ნაწილის დანაწევრების ნახვა მხოლოდ მინა'შენ'ში შესვლის შემდეგ ხდება შესაძლებელი.

42 ფუ'ხდ'ში ფასადების გაფორმების საერთო კომპო'ზიცია განსხვავებულია – ლოდეთან პილასტრებ'ზე დაერდნობილი, ერთი სიმაღლის, განიერი, სამ-მალიანი თაღნარი მხოლოდ აღმოსავლეთ ფასადს ამკობს, ხოლო სამხრეთი და დასავლეთი ფასადები, ფასადის მთელი სიმაღლის მიმ'ცველი ლოდეთანი პილასტრებითაა დანაწევრებული, თაღების გარეშე. აღსანიშნავია, რომ მამისა თუ სვანეთის თაღნარებით შემკულ სხვა ეკლესიათაგან განსხვავებით, მხოლოდ ფუ'ხდ'ში ლოდეთანი პილასტრები არ რნება ერთი ფასადის ფარგლებ'ში და გვერდითი ფასადების, სახელდობრ, სამხრეთ-აღმოსავლეთისა და სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეებ'ზეც გადადის. ჩრდილოეთი ფასადის შეუმკობლობის გამო, ლოდეები ჩრდილო-აღმოსავლეთისა და ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეებ'ზე, ცხადია, არ არის.

და გვერდითა თაღების სიმაღლეს შორის არც ისე დიდი სხვაობაა. ჭოხელიდ'ში, დასავლეთ ფასადზე, სვანეთის სხვა ეკლესიებშიც დადასტურებული თუ საქართველოს ბარის ტაძრებში საკმაოდ ფართოდ გავრცელებული სამ-მალიანი თაღნარის კომპოზიციაა. გვერდითებთან შედარებით, საგრძნობლად ამაღლებული ცენტრალური თაღით[43]. თუმცა, სხვაობა მარტო ამით არ ამოიწურება. ზომის გარდა, მამისა და ჭოხელიდის ეკლესიები პროპორციული წყობითაც განსხვავდება ერთმანეთისგან – ჭოხელიდი, მამთან შედარებით, უფრო დაბალი და „ვიწრეა"; განსხვავებულია აგრეთვე ორივე შემთხვევაში საფასადო კედლის სიბრტყესთან თაღნარის მიმართებაც, რაც ყველაზე კარგად დასავლეთი ფასადის გადაწყვეტაში ჩანს.

ჭოხელიდ'ში თაღნარი ფასადის თითქმის მთელ ზედაპირს მოიცავს – შუა თაღსა და კედს შორის წყობის მხოლოდ ორი რიგია, გვერდითა თაღების პილასტრები (მამის მსგავსად, ისინიც უფრო კედლის სიბრტყედ აღიქმება, ვიდრე საკუთრივ პილასტრად) უფრო ვიწროა, სარკმელი უფრო მოკლეა და კარსა და სარკმელს შორის მანძილიც ბევრად ნაკლები. შესაბამისად, ჭოხელიდ'ში, გლუვი კედლის სიბრტყის ნაკლები მონაკვეთები ხვდება თვალს, თაღნარის საერთო კომპოზიცია,თითქის უფრო „კომპაქტურია", უფრო ზესწრაფული-"ამოძრავებული" მამთან შედარებით, მაგრამ ეს მოძრაობა თავისი ხასიათითაა განსხვავებული. მას დასაბამს ფასადის ძირში, გლუვი, დაბალი და მოგანიერი „ბაზისებიდან" „ამოზრდილი" ლილვების კონები აძლევს, რომლებიც სხვადასხვა მიმართულებით „იშლება" ფასადზე და ცენტრალურ თაღ'ში „იკვრება" თუკი მამ'ში თაღნარის დინჯი, აუჩქარებელი მოძრაობა, როგორც თქვა, ზემოდან ქვემოთ, ცენტრიდანულად, თანდათან „მილეკად" ფაზებად გადაეცემა ფასადს, ჭოხელიდ'ში იგი, თითქის, უფრო „პულსირებულ-აჩქარებულია", უფრო „მოუსვენარი" საერთო ვერტიკალიზმის ხაზგასმას, ალბათ, ისიც ეწყობა ხელს, რომ თაღებიც და პილასტრებიც, ასე ვთქვათ, ჭოხელიდ'ში ნაკლებ-ელემენტოვანია – ცენტრალური თაღი და გვერდითა თაღების ცალი მხარე,მამისგან განსხვავებით,მარტივ,გლუვ კაპიტელებს ეყრდნობა, ანუ, პირიზონტალური „წიბოები" აქ გამოყოფილი არ არის. ხოლო ფასადის კედლებ'ში, გვერდითა თაღები პირდაპირ წყობის კვადრებს ებჯინება, თითქის „შეეზარდაო" ფასადს დამატებითი ძირიზონტალური ელემენტების – კაპიტელების – გარეშე, არც ბურთები და „სამაჯ ეებია" ლილვების თავსა და ბოლოში.შესაბამისად კი,მამისგან განსხვავებით,ჭოხელიდ'ში ერთიანი ვერტიკალების „ხესვლის" თითქის არაფერი ანერგებს.

გარდა ამისა, ცალკეულ ელემენტთა გადაწყვეტაც სხვაობს ერთმანეთისგან – ჭოხელიდ'ში თაღებიც და პილასტრებიც უფრო მეტადაა „პროფილირებული"; თაღებს ერთმანეთ'ზე დადებული და საკმაოდ ღრმად ნაჭრილი ღარების წყალობით ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამოყოფილი ორი ლილვი ქმნის, ხოლო პილასტრებს, ასევე ღარებით დაცალკევებული სამი ლილვი (შუანა, გვერდითე-

43 სამ-მალიანი თაღნარის მსგავსი კომპოზიცია სოფ. ხეს ბარბალის ეკლესიის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებს ამკობს (ორივე ფასადები აქ შეემკობლადაა დაცულები). ლილვებზე გადაკვანილი თაღნარით შემკული ფასადების მეტნე ზემო სვანეთის ეკლესიების შესახებ, იხ.: რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე. ზემო სვანეთის ხერთომძღვრული ძეგლები. საქართველოს სიძველენი, 16, 2013, გვ. 343-345; ვ. პატაშური, ზემო სვანეთის საეკლესიო ხერთომძღვრების ტიპოლოგია. ლევან რხილაძ'ეულის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 2009, გვ. 52-55.

ბ'ხე უფრო განიერია), რომელთაც, მამის მსგავსად, კედლებ'ზე ვა'რო. ს'ორკეთხა ''იბეები მიუკვეა. ამასთანავე, ჭოხელდ'ში თაღებ-პილასტრებით მოჯარგლ'ული კედლის ხიბრტყეები, მამთან შედარებით, ნაკლებადაა „ნა''ეული", შესაბამისად, თაღნარიც, X საუკუნის მეორე ნახევრის თაღნარების გამი დიმიტრი თუმანი'შვილის მიერ ნათქვამის პერეფრა'ზს რომ მივმართოთ, თითქოს, ნაკლებ „გამოკვეთილი", ნაკლებ „გამო-ხენილია"[44], თითქოს, უფრო „შებრტყელებ'ულიც" მამის „რელიეფურად" „გამო'ხიდ'ული" პილასტრებისგან განსხვავებით. მამის დასავლეთი ფასადის შემხედვარეს, შეუძლებელია არ გაგახსენდეს დ. თუმანი'შვილის მეორე განმარტებაც X საუკ'უნის მეორე ნახევრისა და XI-XII საუკ'უნეთა თაღნართა განსხვავებ'ულობასთან დაკავშირებით: „ეკეველი კედელი, ან'ე თაღთა ეკეველი რიტმ'ული ჯგ'უფი X საუკ'უნე'ში ნაგრძნობია რიგორც თავ-ბოლ'ის მქონე, დასრ'ულებ'ული და არა ნა''ილი ეკლესიის ტან'ზე შემოვლებ'ული ერთიანი სალ'ტის, ეს კი სათითაოდ თაღების ''ილსაც 'ხრდის. ამრიგად კი კვლავ – ცხოველხატ'ული მთლიანობა, რომლის შიგნით თვითღირებ'ული ელემენტებია შემჩნეულ'ული"[45]

თავისი საერთო გადა''ყვეტით მამის დასავლეთი ფასადის პილასტრებთან მეტ სიახლოვეს ჭოხ'ელდის აღმოსავლეთი ფასადის პილასტრები ამჟღავნებს. ორივე შემთხვევა'ში პილასტრებს საკმაოდ ღრმა ღარებით ერთნათესგან მკაფიოდ „გამოყოფილი" შე''ეფილებ'ული ნახევარ''რი'ული ლილვები ქმნის, რომელთაც კედლებ'ზე ვა''რი მართკუთხა ''იბეები აქვს; პილასტრების თავსა და ბოლო'ში გლ'უვი „ბა'ხისის", ბერთ'ულებისა და „სამაჯ'ების" ერთნაირად ა''ეიბილი და პილასტრის ტანს ერთნაირად შეფარდებ'ული „კომპო'ზიციებია"; ორივეგან პილასტრები საკმაოდ „გამო'ხიდ'ულ-რელიეფ'ურია"; ორივეგან თაღები სამ მორი'ხინტალ'ურ ''იბიდ „დადარ'ულ" კაპიტელებს ეყრდნობა[46], ხოლო თაღნარი ფასადის მთელ სიმაღლემდე არ ადის და მასსა და სახ'ურავს შორის კედლის გლ'უვი ხიბრტყის ''არმომჩენი საკმაოდ მო'ნრდილი „ფრიზ'ია" ჩნდება.

ამასთანავე, ჭოხ'ელდის აღმოსავლეთისა და მამის დასავლეთ ფასადებს შორის არსებითი სხვაობაც შეინი'შნება, რომელსაც თაღნარის საერთო კომპო'ზიციის განსხვავებ'ულობა განაპირობებს. მალების სხვადასხვა რაოდენობის (ხეთ-მალიანი მამ'ში, სამ-მალიანი ჭოხ'ელდ'ში) და განსხვავებ'ული პროფილირების (ჭოხ'ელდის აღმოსავლეთ ფასად'ზე ისეთივე ორ-ღილვოვანი თაღებია, რიგორც დასავლეთ ფასად'ზე) გარდა, უფრო მნი'შვნელოვანი თაღების განა''ილებაა საფასადო ხიბრტყე'ზე – ჭოხ'ელდ'ში აღმოსავლეთ ფასადს 'ზესტად ერთნაირი სიმაღლისა და სიგანის თაღები ამ'შვენებს, შესაბამისად, ფასადის საერთო გადა''ყვეტა

---

44 შად., დ. თუმანი'შვილი, VIII-IX საუკ'უნეების ქართ'ული ხ'ერთიმოძღვრება ბჟ. 284: X ს-ის II ნახევრისა და XI-XII საუკ'უნეთა თაღნარების განსხვავებ'ულ ხასიათ'ზე მსჯ'ელობისას, იგი აღნი'შნავს: „ასე ღონიერად ჩამონაკვეთ'ული – ხიდრმოთა თუ სისქით (შდრ. ო'მ'ის ლილვები ნებისმიერი მიგვიანი ნაგებობისას) – X საუკ'უნის ნახელავი თაღები შემდგომი დროის ადამიანებს ოდნავ მეტის-მეტად გამოკვეთილი ენდა მოსჩანებოდათ, მეტის-მეტად გამოსენილი" მეჩვენება, რომ ეს დაკვირვება კარგად ეხება მამა-ჭოხ'ელდის დასავლეთი ფასადის საერთო გადა''ყვეტის ხასიათის განსხვავებ'ულობის ახსნას.

45 დ. თუმანი'შვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 284.

46 განსხვავება ისაა, რომ ჭოხ'ელდ'ში, დასავლეთი ფასადის მსგავსად, აღმოსავლეთ ფასად'ზეც, მამისგან განსხვავებით, გვერდითა თაღებს კაპიტელები არ გააჩნია და ისინი პირდაპირ კედლის ქვემოსაა „შე'ჩრდილი"

აქ, მამისგან (და უფრო მეტად ჭოხელდისაგან) განსხვავებით, უფრო სიმეტრიულ-გაწონასწორებულია, ამდენად კი, უფრო „მშვიდია", რასაც საერთო ზესწრაფულობის ნაკლები „ხარისხიც" აძლიერებს – პილასტრების დამანაწევრებელი ჰორიზონტალური ელემენტებისა და კაპიტელების გარდა, ამას დიდწილად სწორედ თანაბარი სიგანის თაღების ერთ სიმაღლეზე განაწილებაც უწყობს ხელს.

განსხვავებები მამისა და ჭოხელდის აღმოსავლეთი ფასადების გაფორმებაშიც ისევს თავს. რადგან მამაში დასავლეთი და აღმოსავლეთი ფასადების საერთო გადაწყვეტა, არსებითად, თვალისაბრეთია და სხვაობა მხოლოდ ცალკეულ დეტალებში ნანს, ჭოხელდის აღმოსავლეთი ფასადის გაფორმების მამთან შედარებისას, ცხადია, დეტალთა განსხვავებულობაზე შეგანერებ ყურადღებას, რადგან არსებით სხვაობაზე ახლახანს უკვე იყო საუბარი მამის დასავლეთი და ჭოხელდის აღმოსავლეთი ფასადების საერთო კომპოზიციების განხილვა-შეპირისპირებისას.

ჭოხელდის აღმოსავლეთი ფასადის თაღნარს მამის აღმოსავლეთი ფასადის თაღნარისგან, უმთავრესად, ულილვები (მამაში) თაღების „მხიდი" პილასტრების გადაწყვეტა განასხვავებს. როგორც აღწერიდანაც გამოსჩნდა, მამაში ცენტრალური და გვერდითა თაღების პილასტრები განსხვავებულია – ცენტრში, ისინი სამ-ლილვოვანია (გვერდითებზე უფრო განიერი და ამობურცული შუა ლილვით) და ტიპოლოგიურად უფრო ჭოხელდის დასავლეთი და არა აღმოსავლეთი ფასადის ლილვიან პილასტრებთან ეძებნება საერთო: გვერდებზე, თავისებური შედგენილობის განიერი, „შებრტყელებული" პილასტრებია[47], რომლის მსგავსი ჭოხელდეში საერთოდ არაფერი გვაქვს. ამ პილასტრების ერთგვარ პარალელად ფუნდის აღმოსავლეთი ფასადის პილასტრები ნანს – მათაც, მამის მსგავსად, ულილვები თაღები ეყრდნობა და აქაც, ცენტრში ამოზიდული სამკუთხა წიბოა, ოღონდ მის ორსავ მხარეს თითო წვრილი ნახევარ-ლილვის მაგივრად, თითო მოზრდილი „ბეთქენა" ნახევარწრიული ლილვია, რომელსაც ვიწრო სწორკუთხა კიდე მოუკვეთია და ამიტომ ფუნდის პილასტრები ისეთი „შებრტყელებული" აღარ ნანს, როგორც მამისა[48].

---

47 შუაში ამოზიდული სამკუთხა წიბო, რომელსაც ორსავ მხარეს თითო, ძალიან წვრილი ნახევარ-ლილვი ახლავს და ამ უკანასკნელის სიგანისვე სწორკუთხა წიბო. მართალია, ნახევარ-ლილვებისა და კიდური წიბოების სიგანე ერთნაირია, მაგრამ ნახევარ-ლილვებისთვის ის ძალზე მცირეა, სწორკუთხა წიბოებისთვის კი, საკმაოდ მოზრდილი. საერთოდაც, ეს პილასტრები უფრო სხვადასხვაგვარი „კანელურებით" დანაწევრებული კედლის სვეტის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

48 ამას გარდა, ფუნდში განსხვავებულია სარკმლების ღიობთა დამუშავებაც. თუკი მამაში, ცენტრალური სარკმელი ვიწრო „დრიჭისაებთ" „სერავს" კედლის სიბრტყეს, ხოლო მის თავზე მოზრდილი (საკმაოდ განიერიც) წარბია, რომლის ჰორიზონტალური გადანაცვლება პირდაპირ პილასტრების წიბოებს ებჯინება, თითქოს „ჩაჭედილია" თაღით მოფარგლულ არეში, ფუნდში სარკმელს საკმაოდ განეთარებული, თუმც ეჩეჭერთმი, ლილვოვანი საპირე აქვს, რომელიც ხალვათადაა განთავსებული ცენტრალური თაღის ქვეშ და ფასადის დეკორის გამოკვეთილად „თვალშამისახვედრ" ელემენტად აღიქმება. ასევე ცალკეულ აქცენტებად „ეკითხება" გვერდითა ხადგომების ამობურცულ ლილვებშემოტარებული მომცრო მრგვალი ღიობებიც. ამისგან განსხვავებით, მამაში ხამხრეთი ხადგომის მოერთავი პატარა მრგვალი სარკმლის ღიობი უფრო ფასადში განუნილი ხვრელის შთაბეჭდილებას სტოვებს, ხოლო ჩრდილოეთი ხადგომის გვიან გადაკეთებუ-

რაც შეეხება სამხრეთ ფასადს, აქაც, მამსა და ჭიხელდის შორის სხვაობა მეტია, ვიდრე მსგავსება[49] თავი და თავი კედლებიც ფასადთა განსხვავებული საერთო კომპოზიციაა. გარდა იმისა, რომ მამაში ექვს-მალიანი თაღნარია, ხოლო ჭიხელდაში ოთხ-მალიანი, თვით თაღნარის განაწილება ფასადზე სხვაობს ერთმანეთისგან. თუ მამაში თაღნარი თანაბრად ფარავს ფასადის მთელს ზედაპირს, ჭიხელდაში იგი, ასე ვთქვათ, დასავლეთითაა „ჩამოცილებული" – კიდურა თაღებსა და კედლის კიდეებს შორის, აღმოსავლეთით თითქმის ორჯერ მეტი ადგილია დატოვებული, ვიდრე დასავლეთით. ამასთანავე, ჭიხელდაში არ გვაქვს ფასადის კიდეებში მახეული „შეკიდული პილასტრები", რიგორც მამაში – კიდურა თაღები, ჭიხელდისავე დასავლეთი და აღმოსავლეთი ფასადების მსგავსად, პირდაპირ ფასადის წყობასაა „შეზრდილი" შესაბამისად, ფასადთა საერთო „დინამიკაც" სხვადასხვა ხასიათისაა – თუკი მამაში, რიგორც თქვა, ერთგვარი შინაგანი დაძაბულობა იქმნება ფასადის დინჯად, თანაბარზომიერად, მაგრამ მაინც ამოძრავებული ძირითად ნაწილსა და ეძრავ, ბლიკისებრ კიდურა „მასიებს" შორის, ჭიხელდაში თაღებით მოფარგლულ არეთა ერთნაირი სიმაღლე-სიგანის გამო, დამშვიდებულ-გაწონასწორებული რიტმი გვაქვს. ამასთანავე, თაღნარის სიმაღლის მიმართებაც ფასადის ზედაპირთან განსხვავებულია – მამაში, თაღნარსა და ფასადის დამასრულებელ კარნიზს შორის მანძილი ნაკლებია, ჭიხელდასთან შედარებით, ანუ, ჭიხელდაში თაღნარი ისე მაღლა არ ადის, რიგორც მამაში. განსხვავება ცალკეულ დეტალთა გადაწყვეტაშიც აშკარად ჩანს – თუ მამაში პილასტრებს ვიწრო სწორკუთხა წიბოებ-აფილებული ნახევარწრიული ლილვი ქმნის, ჭიხელდის პილასტრები სამ-ლილვიანია, კიდურებთან შედარებით უფრო განიერი შუა ლილვით; მამაში თაღებს მარტივი, შვერილი თარიო-კაპიტელები აქვს. ჭიხელდაში კი კაპიტელები არ არის, თაღები წყობის კვადრებსაა „შეზრდილი" ამასთანავე, მამაში პილასტრების შვერილობაც მეტია, ჭიხელდასთან შედარებით და ამიტომ, ისევე რიგორც ჭიხელდისავე დასავლეთი ფასადის შემთხვევაში, მამის პილასტრები უფრო „რელიეფური" ჩანს.

ერთი სიმაღლე-სიგანის, მრავალ-მალიანი, ელიპტვები თაღნარით ფასადის მირთვის პრინციპიდან გამომდინარე, მამის სამხრეთი ფასადის გაფორმება გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ქამუშის მაცხოვრის ეკლესიის ფასადთა გადაწყვეტასთან, ოღონდ, მამისგან განსხვავებით, ქამუშაში თაღნარი ეკლესიის ოთხივე ფასადს ამკობს; ამასთან, აქ სამი ფასადის საერთო კომპოზიციაა იგივეობრივია, ხოლო ერთისა – განსხვავებული, სახელდობრ, აღმოსავლეთ ფასადზე ხეთ-მალიანი თაღნარია, სამხრეთსა და ჩრდილოეთ ფასადებზე შვიდ-მალიანი, ხოლო დასავლეთ ფასადზე, მხოლოდ კიდეებშია თითო თაღი, ცენტრალურ არეზე კი, სარკმლის თავზე მოზრდილი თაღოვანი თაღსართია გადაფენილი.

ლი მიგრძი სწორკუთხა ლითი (რომლის სიგანე ცენტრალური სარკმლისას აჭარბებს) სრულიად შეესაბამი და „ალიგიკური" ჩანს. ძირითნტალურ გადანაკეცებიანი მბიმე წარბი ფენაშის ფანის ეკლესიის ძირითადი კორპუსის (X ს.) აღმოსავლეთ ფასადზეც გვხვდება. ოღონდ ის, რეალურად, არა ხაკერთხევლის სარკმლის თავზეა გადაფენილი, არამედ ფასადის ეკიდურეს ზედა წერტილში, კუთხისა აღნიშნული. აქვე დავუმატებდი, რომ სვანეთის X-XI საუკუნეთა საფასადო თაღნარებით შემკულ ეკლესიათაგან მხოლოდ ფუნდში დასტურდება საპირე-შემოვლებული სარკმლები.

49 მსგავსება, ფაქტიურად, იმით შემოიფარგლება, რომ მამაშიც და ჭიხელდაშიც თაღებს ლილვები არ აქვს შემოფლებული.

მამის მსგავსად, ეამ'ე'შ'ში(ც, თალნარი ფასადთა თითქმის მთელ სიმაღლეს იკავებს (სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადებ'ზე კარნი'ხსა და თალნარს შორის წ'ეობის მხოლოდ ორი რიგია), ელილვები თალებს მარტივი კაპიტელები აქვს, ოღონდ, მამისგან განსხვავებით, მათ სამი პატარა ნახევარწ'რით დასრ'ულებ'ული ქვედა კიდეები აქვს. განსხვავებ'ულია ეამ'ე'შ'ში პილასტრების ფორმაც – ისინი გლ'ვი და ელილვებია, მათი შვერილობაც, მამათან შედარებით, ნაკლებია, ანე. პილასტრები ისე „გამოკვეთილად" არ აღიქმება ფასად'ზე, როგორ(ც მამ'ში; ხოლო იმის გამო, რომ ჭეხ'ელდის მსგავსად და მამისგან განსხვავებით, ფასადის კიდეებ'ში „შეკიდ'ული პილასტრები" არ გვაქვს, ხოლო, როგორ(ც უკვე ითქვა, თალების სიმაღლე-სიგანე ერთნაირია, ეამ'ე'შ'ში(ც, ჭეხ'ელდეთი, ფასადის საერთო გადაწ'ყვეტისთვის განმსა'ხლვრელი ოგივეობრივი ელემენტების მინა(ვლეობით შექმნილი შ'შვიდი, თანაბარ'ხიმეერი რიტმია.

ფასად'ზე მასი'ერი, ბლოკისებრი, კიდე-მიმრგვალებ'ული „შეკიდ'ული პილასტრების" გამოყენებას რა(ც შეეხება, ამ მხრივ, მამს გარკვეული პარალელი ნაკოფარის ჯგრაგის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადის გაფორმებაში ეძებნება, ოღონდ ამ შემთხვევა'ში(ც, ფასადის საერთო კომპო'ზი(ცია საგრძნობლად განსხვავდება მამის სამხრეთ ფასადის გადაწ'ყვეტისგან. ნაკოფარის ეარსებითესი განმასხვავებელი ისაა, რომ სამი თალით დანაწ'ერებ'ული ამ ფასადის შემ'კ'ლობას ერთიან მხატვრ'ულ მთელად გაა'ხრებ'ული არქიტექტ'ურული, ფერწ'ერ'ული და სკ'ულპტ'ურ'ული დეკორი წ'არმოადგენს[50]. ფასადის ძირითად არე'ზე მოთავსებ'ული ელილვი თალები სხვადასხვა სიმაღლისა და სიგანისაა – ცენტრალ'ური თალი, გვერდითებთან შედარებით, ეფრი დაბალი და საგრძნობლად ვიწ'რეა. თალები წ'ვრილ, მსუბ'უქად შვერილ კაპიტელებს და გლ'ვ, განიერ, შვერილ პილასტრებს ეერდნობა, რომლები(ც, მამის მსგავსად, ფასადის სიმაღლის 3/4-მდე ნამიდის და მიმრგვალებ'ული კიდით სრ'ულდება, ოღონდ, მამისგან განსხვავებით, ნაკოფარ'ში ითხოვე პილასტრი „შეკიდ'ულია" გარდა ამისა, ითხოვ კაპიტელი ერთი და იმავე სიგრძისაა, ოღონდ, თ'ეკი შ'ეანი კაპიტელები ხ'ესტად მიეკვება და მინი'შნავს პილასტრების სიგანეს, გვერდითა კაპიტელების კიდეებ'ში პილასტრების კიდეთა აღმნი'შ'ნველი წ'იბოები გამოკვეთილი არ არის, კიდ'ერა

50 თალებ'ში ცხოველთა საკმაოდ მაღალი რელიეფით გამოყვანილი, მსხვილი გამოსახ'ულებებია – ცენტრ'ში: ირმის თავი, მხლავრი რქებით, ჩრდილოეთით: არსვისა და დათვის თავები და სამხრეთით: ლომის ფიგ'ურა – მათ ქვემოთ კი, გვერდით თალებ'ში, თითქმის პირელიეფ'ური, ასევე მიმსხი ბრიტომებია: ვერძისა, ჩრდილოეთით და ხარისა, სამხრეთით. გარდა ამისა, ცენტრალ'ურ თალ'ში, ირმის რქებს შორის მოხდენილად ნახატ'ული ქრისტე-ევმან'ველის ნახევარფიგ'ურაა შემორჩენილი, გვერდით თალებ'ში – რელიეფების თავ'ზე წ'მინდანთა თითო ხელ'ეთი ფიგ'ურის ფერწ'ერ'ული ნა'ძიები იხილვება. ასევე ფერწ'ერის ემნი'შ'ნველი კვალი (თითქოს შარავანდის ხედა ნაწ'ილის მიმანი'შ'ნებელი) ნანს ცენტრალ'ური თალის პილასტრებ'ზეც. ფასადის მთელს კომპო'ზი(ციას აგვირგვინებს კარნი'ხს ქვემოთ, მისი ფორმის მიდევნებით გა'შლილი, თითქმის თალების კიდეებამდე ნამიწ'ევი, ამჟამად ძლიერ ფრაგმენ'ტირებ'ული, ხელი წ'მიდის მოფენის ფერწ'ერ'ული ხ(ენა. კარნი'ხისა და თალების შიდა პირი შავ-თეთრის მონა(ვლეობით აგებ'ული კიბისებრი ორნამენ'ტითაა შეკ'ებ'ული, ხოლო კაპიტელები შემ'კ'ულია შ'ეანში წ'ერტილიანი ნახევარწ'რეების რიგით – ჩრდილოეთ კაპიტელ'ზე ეს მოტივი ამოკვეთილია და უნაბისფერი ხალებავითაა მინი'შ'ნული, სამხრეთით კი დეკორატ'ული მოტივი მთლიანად ფერწ'ერითაა შესრ'ულებ'ული.

პილასტრები თითქის პირდაპირ „შეხორცებულია“ საფასადო კედლის ერთიან, მასიურ, დაუნაწევრებელ სიბრტყეს, რის გამოც ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ცენტრალური და გვერდითა პილასტრების სიგანეს შორის უსარმაზარი სხვაობაა – ვეებერთელა გვერდითა პილასტრებმა, თავისი „მასით“, თითქოს, ორივე მხრიდან „მიჭეჭყეს“ ცენტრალურები. შესაბამისად, მამთან შედარებით, ფასადის საერთო ხასიათიც განსხვავებულია – იგი, თითქოს, უფრო სტატიკურ-ენერგეტიკულია, ნაკლებ აქტიური არქიტექტურული ელემენტების მიმდეველი, უფრო სწორად, თვალი თითქოს არა იმდენად ცალკეულ ელემენტებს ალიქვამს, რამდენადაც, თუ შეიძლება ასე თქვას, მეორე, უფრო მოკლე, ხედვაპირს, რომელიც ფასადს ზემოდან „დაადეს“[51]. სკულპტურული და ფერწერული გამოსახულებების სიჭარბეც, ალბათ, დიდად უწყობს ხელს ამგვარი შთაბეჭდილების გაძლიერებას.

ამრიგად, როგორც მამის მაცხოვრის ეკლესიის ფასადთა გაფორმების ანალიზი ცხადყოფს, გეგმისა თუ შიდა სივრცის გადაწყვეტის თავისებურებათა მსგავსად, მასაც არ ეძებნება პირდაპირი პარალელები სვანეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, შესაძლებელია საებარი მხოლოდ მამის ფასადთა შემკულობის ცალკეული ელემენტების მეტ-ნაკლები სიახლოვის ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე X-XI საუკუნეთა ეკლესიების მიმართულებასთან. ამასთან, ამ შემკულობის ისეთი დეტალი, როგორიცაა პილასტრების გაფორმება ბერთულებითა და „სამაჯეებით“, მას, გარკვეულწილად, XI საუკუნის დასაწყისის საფასადო დეკორთან აახლოვებს.

როგორც აღნიშნავს ვახტანგ ბერიძე, ბერთულები ფასადთა შემამკობელი თაღნარების გლუვი თუ გრეხილი ლილვების თაესა და ბოლოში ის ელემენტებია, რომელიც ფასადებზე „დეკორატიული თაღნარისა და ლილვოვანი პილასტრების განვრის დროიდან მოკიდებული, დეკორის ლამისაა აუცილებელ ატრიბუტად იქცევა მთელს საქართველოში და – საფასადო მორთულობის განვითარებისდაკვალად - სხვადასხვაგვარ კომპოზიციურ კომბინაციებშია ნართული“[52]. რამდენადაც ნებთვისაა ცნობილი, ბერთულებთან ერთად „სამაჯეების“ გამოყენება, XI საუკუნის პირველ ორ ათწლეულზე ადრე არ იწყება – ისინი გვაქვს ნიკორწმინდაში (1010-1014), მანგლისში (1020), ოშხინში (1032), საფანეში (1046), კაცხის გარშემოსავლელის ფასადებზე (XI ს-ის შუახანა) და არ არის ხცისში (1002), ეხვევში (XI ს-ის დასაწყისი), სვეტიცხოველში (XI ს-ის პირველი მესამედი), სამთავროში (XI ს.)[53] და ა.შ. ცხადია, ნიკორწმინდის, მანგლისის, ოშხნის, საფანისა და კაცხის ბერთულები და „სამაჯეები“ ბევრად

51 შეად. რ. მეფისაშვილის დაკვირვება ჩვაბიანის მაცხოვრის ეკლესიის დასავლეთი ფასადის გადაწყვეტასთან დაკავშირებით: „ეს ნაწილი გარედან, კარის თავზე ძალიან საინტერესოდ არის მორთული თაღებით. თაღები კედლის ძირამდე კი არ ჩამოდის, არამედ მის შუა სიმაღლეზე წყდება – თავისებურება, რომელსაც სხვა ძეგლებშიც ვნახავთ და რომელიც სვანი ხუროთმოძღვრის საყვარელ მორთულობად ჩანს გარკვეულ პერიოდში. ეს თაღები წინა სიბრტყეს აქმნიან, რომლის უკან ძირითადი სიბრტყეა ამართული; მხედველობითი აღქმის მხრივ ასეთი გადაწყვეტა სვანეთისთვისაა დამახასიათებელი“ - რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 342.

52 В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларжети, გვ. 87.

53 იხ. რ. შმერლინგის მიერ შედგენილი ლილვოვანი პილასტრების შედარებითი ცხრილები, Р. Шмерлинг, Самтавро – памятник XI века, ARS Georgica 1, 1941, გვ. 62, ნახ. 13, გვ. 63, ნახ. 14.

უფრო „განვითარებული-გაფორმებული“ და უხვად დეკორირებულია მამთან შედარებით. ამ შემთხვევაში, ნემთის, ასე ვთქვათ, მათი ტიპოლოგიური სიახლოვეა მნიშვნელოვანი. აღსანიშნავია, რომ მამის გარდა, ბერთულები და „სამაჯეები“ სვანეთის ზემოთ ნახსენებ სხვა ეკლესიებშიც გვხვდება, ესენია ჭოხელდი, ხე, ჟაბეში და ფუნდი. ამ დეტალის პროპორციითა და საერთო გადაწყვეტით მამთან ყველაზე ახლოს ჭოხელდია, სადაც ბერთები და „სამაჯეები“, როგორც თქვა, აღმოსავლეთი ფასადის პილასტრების თავსა და ბოლოშია ნასმული. ანალოგიურია მათი გამოყენება ხეს დასავლეთი ფასადის პილასტრებზეც, მაგრამ მამისა და ჭოხელდისგანაც განსხვავებით, ხეში ისინი უფრო უხეიროდ, თითქოს ნაკლები ოსტატობითა თუ ნაკლები გულისყურითაა გამოყენებული. ჟაბეშში ბერთები და „სამაჯეები“ დასავლეთი ფასადის პილასტრების ძირშია ნატანებული, მაგრამ, მამისგან განსხვავებით, ისინი უფრო მასიური, უფრო „დიდ-მასშტაბიანია“[54]. ფუნდში ისინი ამჟამად სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის პილასტრზე, ქვედა ნაწილში ნანს, ისიც საკმაოდ დაზიანებულ მდგომარეობაში და სამხრეთი შესასვლელის ლილვებზე, თავსა და ბოლოში. რამდენადაც სამხრეთი კარის საპირის მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ფუნდში დეკორის ნვენთვის საინტერესო ეს დეტალი უფრო მრავალ-ელემენტოვანია და საკუთრივ ბერთებისა და „სამაჯეების“ გარდა, შეიცავს მოზრდილ სწორკუთხა „კუბს“ ზედ ამოჭრილი „დაწოლილი რვიანის“ მოტივით და მის ქვეშ სამ გამოზიდულ ჰორიზონტალურ წიბად დადარეულ სწორკუთხედს.

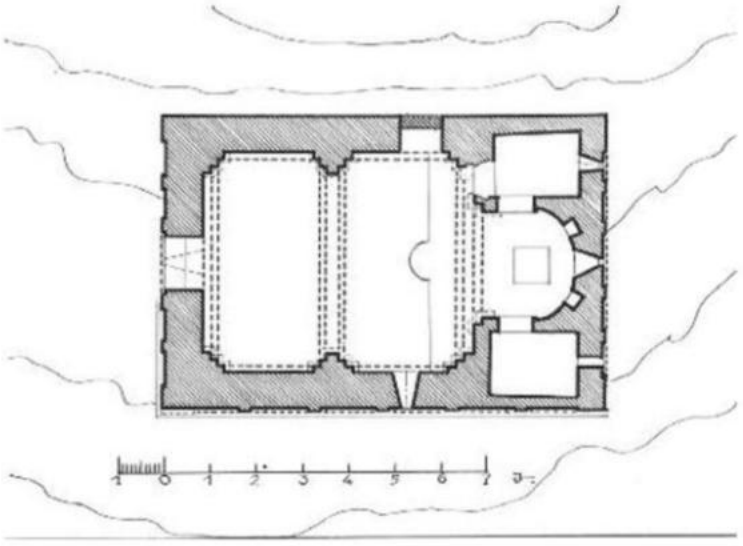
დაბოლოს, თავი რომ მოვუყარო ყოველივე ზემოთქმულს, ალბათ დიდი გადაჭარბება არ იქნება, თუკი დავასკვნი, რომ მამის მაცხოვრის ეკლესია X-XI საუკუნეთა მიჯნის მეტად საყურადღებო და მრავალმხრივ საინტერესო ნაგებობაა, შეა საუკუნეების სვანეთის საეკლესიო ხელოვნების თავისებურებათა ნათლად წარმომჩენი, რომელიც, ისევე როგორც ეს უკანასკნელი, კვლავაც ელის საფუძვლიან, ჩაღრმავებულ შესწავლას.

54 დაზიანების გამო, ძნელი სათქმელია იყო თუ არა ბერთები და „სამაჯეები“ აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებზე.

Marine Kenia

Mami (Tekali) Church of the Saviour in Lower Svaneti

Mami (former Tekali, Lentekhi district, western Georgia) church is a single-nave church, generally dated to the 11th c. Among its peculiarities, most noteworthy are pastophoria almost square compartments with the passage into the chancel (the north one also opens into the chancel-bay). Analogies of this plan layout are mainly found in the 10th-11th cc. churches. Based on the comparative analysis of the materials and classification published by V. Tsintsadze (1963) and V. Dolidze (1971), as well as of Upper Svanetian samples, it is shown that Mami church shows greater affinity with Mestia Puzdi church, although the peculiarity of the former is seen in the increased dimensions of the pastophoria, as compared with the chancel. Active plasticity of the interior multi-stepped pilasters and blind arches is also a noteworthy feature of the church under discussion. Such an articulation of the church interior was extablished from the 8th-9th cc. and had undergone certain changes over the centuries, including the 11th c. Comparison with the respective samples makes it clear that, in this respect, Mami church is closer to the churches of the second half of the 10th c. (Satkhe, Pekrasheni). Decoration of three facades (excluding the north one) with the blind arcade in Mami church is rather indicative of the 11th c. Comparison with the similarly decorated churches in Upper Svaneti (Puzdi, Chokhuldi, Zhabeshi; in terms of separate details, also noteworthy are Nakipari and Khe churches) shows that all of them – including Mami church – give peculiar rendering of this motif. At the same time, one detail of the blind arcade – bases with `cuffs~ and knobs are rather indicative of the first decades of the 11th c., thus, making it possible to date Mami church to the turn of the 10th c. to the 11th c.



ნახ. 1. სვანეთი. მამის ეკლესია. გეგმა

სურ. 1. მამის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან

სურ. 2. მამის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან

სურ. 3. მამის ეკლესია. საკერთხეველი

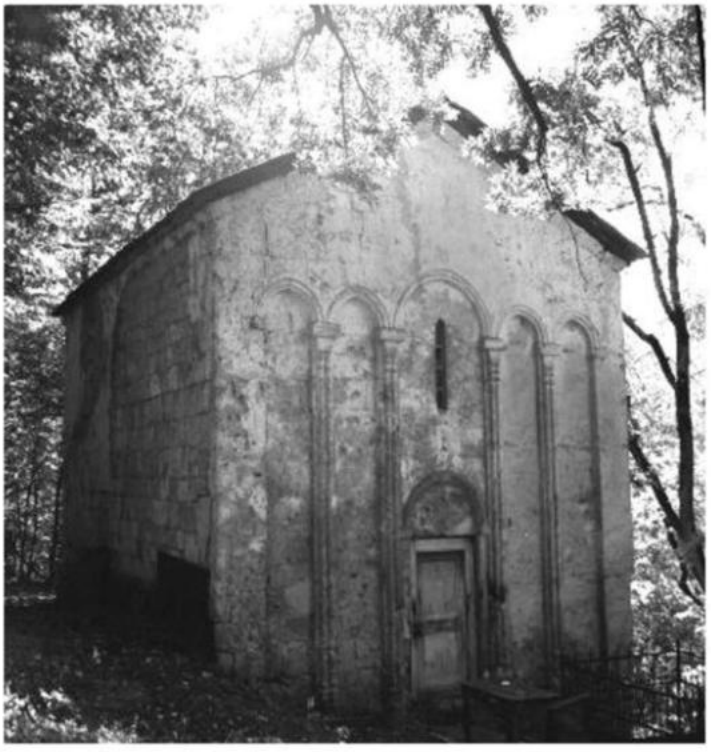
სურ. 4. მამის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი

სურ. 5. მამის ეკლესია. ჩრდილო კედელი და კამარა

სურ. 6. მამის ეკლესია. სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე

სურ. 7. მამის ეკლესია. სამხრეთი ფასადი

სურ. 8. მამის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



სურ. 9. მამის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან

სურ. 10. მამის ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი

ქეთევან აბაშიძე
გ. წერეთლის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ჰუჯაბის ტაძრის გარე სახის მხატვრული გადაწყვეტისათვის*

ჰუჯაბის ძეგლი დღევანდელი სიმხეთის რესპუბლიკის ტერიტორიაზეა მოქცეული, საქართველოს საზღვრებიდან დაახლოებით 350-400 მ.-ის დაშორებით. ეს ის მიწა-წყალია, რომელიც ისტორიულად სიმხითად იწოდებოდა. ვახუშტი ბატონიშვილის წიგნში „აღწერა სამეფოისა საქართველოისა",[1] სიმხითის აღწერისას ნათქვამია: „ამას ზეით არის მთანასტერი **ჰუჯაბისა,** გუნბათიანი, კეთილს ადგილს და აწ ცალიერ არს"

1721 წლის საქართველოს სტატისტიკური აღწერილობის წიგნში მოხსენებულია სოფ. ჰუჯაბი. ირკვევა, რომ ადრე დღევანდელი სოფ. ახკერპის ადგილზე ყოფილა ორი ქართული სოფელი: **„ხუჯაბი და ზემო ხუჯაბი"**, რომელიც ეკუთვნოდა ა'ხნაურაშვილებს ელიარაშვილთ. აქ მოსახლეთა გვარები სომხური, მხოლოდ ქართული „შვილის" დაბოლოებით.[2] ეს გვარები დღევანდელ სოფელში აღარ გვხვდება. დღევანდელი ახკერპი ახალი დასახლებულია. ადგილობრივი მკვიდრების, მოხეთ ოლქინიანის გადმოცემით, მათი დიდი ბაბუები დაახლ. 170-ოდე წლის წინ მოსულან აქ, უნახავთ წყარო და დასახლებულან. ეს XIX საუკუნის 20-30-იან წლებში უნდა მომხდარიყო.[3]

სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ჰუჯაბის ჯვარგუმბათოვანი ეკლესია პირველად ი. ბალტრუშაიტისის ნაშრომში[4] გამოჩნდა და დასახელებული იყო, როგორც სომხური არქიტექტურის ნიმუში. ამ ნაშრომის კრიტიკა მოგვცა ვ. ბერიძემ „ქართულ ხელოვნებაში" მოთავსებულ წერილში.[5] აქ იგი ჰუჯაბსაც იხსენიებს და აღნიშნავს, რომ ჰუჯაბის ეკლესია შეცდომით მოხვდა სომხურ ძეგლთა სიაში. ვ. ბერიძის წიგნში - Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры",[6] X-XIII საუკუნეების ძეგლთა ქრონოლოგიურ სიაში ჰუჯაბი XIIIს. პირველი ნახევრის,ან შუა პერიოდის ძეგლად არის მოხსენებული. ვ. ბერიძე თავის კვლევაში - „სამცხის ხუროთმოძღვრება", ძეგლს XIIIს. პირველი

---

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის („ქართულ-სომხური კულტურული ურთიერთობები - XII-XIII საუკუნეების ქალაქდაბური ტაძრები დღევანდელი ჩრდილოეთის სომხეთის ტერიტორიაზე") ფარგლებში.

1 ვახუშტი ბატონიშვილი, „აღწერა სამეფოისა საქართველოისა", თბ., 1941, გვ. 37.

2 "წიგნი საქართველოს სტატისტიკური აღწერილობისა მეთვრამეტე საუკუნეში" „აღწერა მწყინავე დრეშათა საბარათაშვილისა და სომხითისა, შედგენილი მეფე ვახტანგ მეექვსის ბრძანებით, ვახუშტი ბატონიშვილისა და გივი თუმანიშვილის მიერ 1721 წ." გვ. 244, 246, 247.

3 „დაახლოებით 170-180 წლის წინათ მოვიდნენ აქ ჩვენი წინაპრები, ძმები ალიხანინ ოლჯი და ვაროუმან ვაროუმ, უნახავთ ძველი კედლები, წყარო და დასახლებულან აქ."; ქეთევან აბაშიძის „სადოქტორო ნაშრომი" 1981, გვ. 5.

4 Jurgis Baltrushaitis. `Etudes sur l'art Medieval en Georgie et en Armenie. Paris, 1929, გვ. 35.

5 ARS GEORGICA. ტ. II; „კრიტიკა და ბიბლიოგრაფია", 1948, გვ. 148.

6 В. Беридзе. Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры, 1976, გვ. 72.

ნახევრის ძეგლებთან მოიხსენიებს;[7]

ჟეჯაბის ეკლესია საგანგებოდ მიხიგრაფიულად არ არის შესწავლილი,თუმცა სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ის ხშირად იხსენიება სხვადასხვა მკვლევართა მიერ: გ. ჩუბინაშვილს იგი რამდენჯერმე აქვს მოხსენებული გამოკვლევაში „Архитектура Кахетии".[8] აქ იგი ფუძნარის ძეგლის განხილვისას პარალელადაა მოყვანილი; წერილში, „К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого"[9] , ფიტარეთი, ბეთანია, ქვათახევი, ახტალა და ჟეჯაბი – დასახელებულია, რიგორც ერთი ჯგუფის ძეგლები; რენე შმერლინგს მქონდა გამოკვლევა XII-XIII საუკუნეების ძეგლების შესახებ, სადაც ჟეჯაბიც არის განხილული. იგი ხელნაწერის სახითაა და ჯერ-ჯერობით გამოუქვეყნებელია; პარმენ ზაქარაია, თავის ნაშრომებში, XII-XIII საუკუნეების ძეგლების განხილვისას ხშირად მიმართავს პარალელად ჟეჯაბის ძეგლს;[10] ი. გიმშელიერი ერთიწმინდის[11] ტაძრის განხილვისას ასევე მოიხმობს ჟეჯაბის ეკლესიას ერთერთ პარალელად; ც. გაბაშვილმა, წიგნში „პორტალები ქართულ არქიტექტურაში" (1955 წ.),[12] ჟეჯაბის კარის მორთულობის ანაზომები და ფოტო გამოაქვეყნა. მან, გ. ჩუბინაშვილთან, რენე შმერლინგთან, რესედან მეფისაშვილთან და სხვებთან ერთად 1936 წელს მოინახულა ჟეჯაბის ეკლესია. ეს ანაზომებიც მაშინ იქნა შესრულებული. ამ ექსპედიციიდან შემოგვრჩა ტაძრის ფოტოებიც; ამას გარდა, ცხადია არიან სხვა ავტორებიც, რომლებიც თავიანთ შრომებში იხსენიებენ ჟეჯაბის ტაძარს - ნუგზარ ანდღულაძე, ისტორიკოსი დევი ბერძენიშვილი, კობა ხარაძე, მ. გუჯაბიძე და სხვა.

ამჯერად ჩვენ განვიხილავთ ჟეჯაბის ტაძრის გარე იერს, რასაც უნდა მიჰყვეს დეკორატიული მორთვის სისტემის გარჩევა, რომელიც განსაზღვრავს ფაზისიზმიას თითოეული ძეგლისა[13] და სწორედ მასში უნდა ვეძებოთ პასუხი იმაზე, თუ კონკრეტულად რიდის შეიძლება იქნას აგებული ეს ძეგლი.

X საუკუნიდან მოყოლებული XI-XIII საუკუნეების არქიტექტურა, რიგორც ცნობილია, „ცხოველხატული" სტილით ხასიათდება. ამ პერიოდის ხუროთმოძღვართ არ იტაცებთ კონსტრუქციული ძიებები და ახალი არქიტექტურული ფორმების შექმნა. ფორმები მოცემული თემისათვის უცვლელია და ხასიათდება მკორეოდენი ცვლილებებით (ნიუანსებით), რომელნიც თითოეულ არქიტექტორს შეაქვს თავისი ნაგებობის ხუროთმოძღვრული ხელოვნების გადაწყვეტაში. მთელი შემოქმედებითი ძალა დეკორირების საკითხს ეთმობა. ყურადღება ფასადების დეკორაციასა და ორნამენტულ დამუშავებაზეა შეჩერებული. „მაგრამ ეს არ იყო სტაბილური მოვლენა. იგი თავის განვითარებაში ფრთად მოძრავ ევოლუციას იძლევა და, რიგორც აკადემიკოსმა გ. ჩუბინაშვილმა აღნიშნა,[14] ამ სტილმა, რომელმაც სრულ ხომწიფეს მიაღწია უკვე XI საუკუნის პირველ

7 ე. ბურძე. სამცხის ხუროთმოძღვრება. თბ.1955.

8 Г Н Чубинашвили, Архитектура Кахетиинб 1959. გვ. 424.

9 Г Н Чубинашвили, Вопросы истории искусства. 1970. ტ.I.; გვ. 290.

10 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, ტ. II, თბ., 1978.

11 ი. გიმშელიერი, ერთაწმინდა, 1976.

12 ც. გაბაშვილი, პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, 1955, გვ. 31, ტაბ. 35.

13 Р. О. Шмерлинг. Постройка Моларет ухуцеса царя Георгия Блистательного в сел. Даба Боржомского ущелья. ქართული ხელოვნება II, თბ., 1948, გვ. 112.

14 ნ. ხუციშვილი და გ. ჩუბინაშვილი. ქართული არქიტექტურის ისტორია. ტფ., 1936.

ნახევარში, თავისი სიცოცხლის გზაზე რამდენიმე ეტაპიც განელილ".[15] ერთ-ერთ ასეთ ეტაპს წარმოადგენს XII-XIII საუკუნეების მიჯნის ძეგლების ჯგუფიც – ბეთანია, ქვათახევი, ფიტარეთი, წყლრეღაშენი და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ ეიფელი მაიგანი ორიგინალობითა და ნახაფიქრის ინდივიდუალურობით გამოირჩევა, შიდა სივრცეების, დეკორატიული სისტემის და ასევე ორნამენტაციის გადაწყვეტაში ისინი ერდნიბიდნენ ძირითადად, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ, ერთ „სიტყვას", ე.ი. მიდგომა, ეკლესიის, როგორც ერთიანი ორგანიზმის „სამოსხმაში", საერთო იყო. ნანს, შემუშავებული იყო გარკვეული კონცეფცია ტაძრის მხატვრული სახისა, ხოლო მისი დამუშავება კი თითოეული ხუროთმოძღვარის ინდივიდუალობას წარმოაჩენდა.

ჰეჯაბის ტაძარი, ხუროთმოძღვრული კონცეფციის თვალსაზრისითაც, ანუ ძირითადი „სიტყვის" ნამოსხმაშიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება ამ ჯგუფის ძეგლებისგან. ეს მკაფიოდ იკვეთება შიდა სივრცეების გადაწყვეტაში, სადაც მთავარი და წარმმართველი სივრცეში, ჯვარის გამოკვეთაა. სივრცითი ჯვარი, როგორც ამ არქიტექტურული სხეულის მთავარი „ასრი", ინტერიერში და შესატყვისად, მის გარე მასებშიც მძლავრად იკითხება. განსხვავებულ მიდგომას გვინვენებს. ასევე ტაძრის მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმების სისტემა. ეს ეხება დეკორატიული სამკაულის ფასადებზე და გუმბათზე განაწილებას და ცალკეული მხატვრულ-დეკორატიული კომპოზიციის ხმარებას. ამ მხრივ, ერთი შეხედვით, ჰეჯაბის ტაძარი XII საუკუნის და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ეკლესიებს უახლოვდება, თუმცა, ნაგებობის მთლიან სხეულთან მათ მიმართებაში და თავად კვეთილი სამკაულის შემადგენელი ნაწილების ურთიერთმიმართებაში, სხვანაირი გაიზრება ნანს.

ძირითადი გზა, რომელიც სიფლოდან ამოდის, ზემოდან ადგება კომპლექსს სამხრეთ-აღმოსავლეთის მხრიდან. გზა ხშირ ტყეში მიემართება, თანდათან მაღლდება. აქედან მომსვლელი ტაძარი უცბად არ წარმოუდგება თვალწინ. იგი მიახლოებისას მოულოდნელად გამოკრთება შეფოთლილი ხეების ტოტებს შორის. გზას გაყოლილი მნახველი აღმოსავლეთი მხრიდან ზემოდან დაჭერებს ეკლესიას. იგი ძლიერ რაკურსში იკითხება. ამ ადგილას მომსვლელი, დაახლოებით გუმბათის სიმაღლეს უსწორდება (სურ. 1). შემაღლებიდან გზა შეუმჩნევლად დაბლა ჩადის, უხვევს და სამხრეთ-აღმოსავლეთის მხრიდან შედის მოსასტრის ეზოში (სურ. 2). აქ მოსწორებული, ოდნავ დაქანებული ბაქანია, რომელზეც მოშორებით, ქვემოთ, დგას ტაძარი და სამხრეთი ფასადით ერთიანად, გუმბათითურთ წარმოუდგება მნახველს. ამ მხრიდან, სამკაით შორი მანძილიდან და ახლოდანაც არაფერი გაშლის ხელს ძეგლის აღსაქმელად.

ტაძრის დასავლეთ მხარე (სურ. 1) პირდაპირ ხეს გადაჭერებს. ეკლესიის დასავლეთ ფასადიდან ხეებამდე, დაახლოებით ოთხი მეტრია დატოვებული. ეს ფასადი, მხოლოდ ხეების გადმა, მიპირდაპირე მხრიდან, შეფოთლილი მთის კალთებიდან მოჩანს მთლიანად, ან ქვემოთ, ხეებიდან ძლიერ რაკურსში, ისე, რომ გუმბათი სრულებით არ ჩანს. დასავლეთ ფასადს ფარავს მასზე მიშენებული ლია კარიბჭე-გალერეა, რომლითაც სამხრეთიდან ჩრდილოეთ მხარეს გადიხარ. იგი სამი ნაწილისგან შედგება – ცენტრალური ნაწილი კარიბჭეა, მცირე გუმბათით დახურული კვადრატული სივრცე, რომელიც ამაღლებულია გვერდით

15 ლ. რჩეულიშვილი, თბილისი, თბ., 1960, გვ. 51.

„ფრთებთან“ შედარებით და გარედან ორქანობა გადახურვითაა განსრულებული. კარიბჭის დასავლეთი მხარე, ხევს გადაჭერებს, საიდანაც გალავანს შეზრდილი ორსართულიანი ნაგებობა - „სატრაპეზია“[16] ამოზრდილი, უშუალოდ, კარიბჭის საფუძვლამდე. ამ მხარეს, დასავლეთით, კარიბჭე „მოულოდნელად“ გახსნილია თალით, რომელიც მხატვრულად კარგად არის გაფორმებული ლილვებით. კარიბჭის დასავლეთ ფასადზე, თაღს ზემოთ, ფრონტონის ქვეშ დეკორატიული კომპოზიციაა ხეთი ორნამენტული „ლობით“(გირჩით) და მათ ზემოთ რელიეფური ჯვრით. ზემოთ, კარიბჭის კუთხეებში აქეთ-იქეთ, ასევე ორნამენტული გირჩებია დასმული. დღეს შეუძლებელია კარიბჭის ამ გასასვლელით სარგებლობა, რადგან „სატრაპეზის“ ნაგებობა ერთიანად ჩანგრეულია. ის დღესაც ერთგვარ სიმსუბუქეს ქმნის და ამოსუნთქვის საშუალებას იძლევა ტაძრის დასავლეთ ფასადზე მიშენებულ გალერეაში, რომელიც ამ გახსნის გარეშე „ჩაკეტილი სივრცე“ იქნებოდა, ერთგვარად დამთრგუნველიც კი.

კარიბჭის გამო ეს ფასადი, როგორც ვთქვით, მთლიანად ვერ აღიქმება. მის მთრთელობას მხოლოდ სამხრეთ-დასავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი კუთხეებიდან ვხედავთ, თუმცა ძლიერი რაკურსის გამო იგი მხოლოდ „გამოსჭვეთის“ სხვადასხვა ადგილებიდან, დასავლეთიდან, მდ. ჭეჭაბის წყლის ხეობის გადმა, მოპირდაპირე მთის მხრიდან იგი მთლიანად მოჩანს, მაგრამ აქაც მისი აღქმა სრული არაა. აქ არსად არის ბაქანი, საიდან შეხედვები და დაწყნარებით, მშვიდად გამოთხოვდე ტაძრისკენ. მთის ფერდს უნდა აუყვე და შეიძლება ზემოდან, კვლავ ძლიერ რაკურსში დახედო ტაძარს. შეიძლება ამ მხარეს რაიმე ბილიკი იყო უწინ, თუმცა ისიც სრულიად მოუხელთებელი უნდა ყოფილიყო მიყვრისთვისაც და მტრისთვისაც, ამასთან, დასავლეთით გახსნილი პორტალის წყალობით ეს მთა „ფიოკუსშია“ და აქ, კარიბჭეში მდგომისთვის ორგვლივ ყველაფერი ჩანს. ასე რომ, დასავლეთით ხეობის თავზე გახსნილ ამ პორტალს, რომელიც ერთი შეხედვით უცნაურად გეჩვენება, კარგი სამეთვალყურეო თვისება აქვს.

ჩრდილოეთით დაქანება კვლავ ქვემოთ მიემართება. ამ ფასადის აღსაქმელადაც მნახველს ჩრდილო-დასავლეთით (სურ. 3-4), რელიეფის მიყოლებით ქვემოთ, გალავნისკენ უწევს დაშვება. აქედან გუმბათი კვლავ მთელი სისრულით გამოჩნდება ტაძრის კორპუსთან ერთად, მხოლოდ რაკურსში. მორი მანძილიდან ჩრდილოეთი ფასადის აღმოსავლეთი ნაწილი ვერ აღიქმება, მას „სამ-ეკლესიანი“ ტიპის ტაძარი ეფარება, რომელიც მისგან 20-25მ.-ის დაშორებით დგას და მასზე აღრეული ნაგებობას წარმოადგენს. ამიტომ, როდესაც კომპლექსს ჩრდილოეთის მხრიდან მიადგები, აღმოსავლეთი ნაწილი ამ ტაძრით იფარება და მთლიანად ჩნდება მხოლოდ მაშინ, როცა გაცდები მას და ეკლესიას მიუახლოვდები.

ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილი (ნახ. 3) ამაღლებულია. ცოკოლის

---

16 ამ ნაგებობას, რომელიც როგორც აღინიშნა ორსართულიანია და მოსახერელი სივრცის შემომსაზღვრელ გალავან-კოშკების სისტემაშია ნართული, ჩვენ პირობითად სატრაპეზის ვუწოდებთ, თუმცა ამ ფუნქციის გარდა ის ცხადია სხვა დანიშნულებისაც იყო. მისი დასავლეთი კედელი ფაქტობრივად გალავანსაც წარმოადგენს, და ის ორსართულად არის აღმართული ხეობის თავზე. ყვიერიბ.ის სწორი,ბანიანი გადახურვით უნდა ყოფილიყო, რაც ტაძრის დასავლეთი კარიბჭიდან გახსნილი თაღის საშუალებით, ხამოსახერი კომპლექსის ზედა „იარუსზე“ მყოფთ საშუალებას მისცემდა ერთის მხრივ, დასავლეთით აღმართულ მთასთან და სხვა მხრივ კი, მოსახერელი კომპლექსის მთავარ ორსართულიან ნაგებობასთან კომუნიკაციისა.

საფეხური მიმრგვალებული ლილვითურთ, რომელიც გარს უვლის მთელ ტაძარს, სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან აღმოსავლეთისაკენ ერთი საფეხურით იწევს ზემოთ - „ამხტარია“ იმის გამო, რომ ტაძარი კლდეზე პირდაპირ არის დაბჯენილი და კლდოვანი ფერდის ამაღლება უშუალოდ აღმოსავლეთი ფასადის საფუძვლიდან იწყება, მისი აღქმა ამ დონიდან პრაქტიკულად შეუძლებელია.[17] ხერეთმოძღვარს, ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადიდან ორი-სამი მეტრის დაშორებით და საფუძვლიდან მაღლა, იმ კლდოვან ფერდობზე, რომელიც პირდაპირ აღგება ტაძარს ისე, რომ გასავლელი არ რჩება, სპეციალური ბაქანი გაუკეთებია, რომ შემოეღია მსახურებისთვის შესაძლებელი გაეხადა. ამიტომ აღმოსავლეთისაკენ გასასვლელად მნახველს ფერდობზე ასვლა უწევს. აქედან ფასადის ზედა ნაწილი რაკურსში აღიქმება, ხილო ქვედაც, ასევე რაკურსში, ოღონდ მას ამ შემთხვევაში ზემოდან დაჰყურებ. გუმბათი აქაც „იკარგება“ ბაქანზე ასვლისას ოდნავ ჩნდება მისი ზედა ნაწილები, მაგრამ ისე, რომ ის მხოლოდ ხვდება მხედველობის სფეროში. ამ მხრიდან ისეთ განმსაზღვრელ როლს, როგორც ეს სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე იყო, იგი არ თამაშობს. ფაქტიურად შთაბეჭდილებას ქმნის მხოლოდ ფასადი. მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გუმბათის აღმოსავლეთი ნაწილი სრულად და თითქმის პირდაპირი ხედით მოჩანს სოფლიდან მომავალი გზიდან, რომელიც სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხრიდან აღგება ტაძარს.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ტაძარი სხვადასხვა დონეებიდან აღიქმება – აღმოსავლეთიდან, ზემოდან, რეცა თითქმის ესაზღვრება გუმბათის, მის სიმაღლეზე იმყოფები; სამხრეთიდან (სურ. 5), პირდაპირ, ოდნავ ზემოდან, რაკურსით აღიქმება ტაძარი სრულად ჩანს; ჩრდილოეთიდან, ასევე პირდაპირ და სრულად, მხოლოდ ამჯერად ქვემოდან, რაკურსში იხილება ტაძარი; დასავლეთიდან ხეტში ჩასვლისას, მიმრავლებისას ტაძარი ნაწილობრივ ჩნდება, ისე, რომ მისი დამშვიდებულად აღქმისთვის ადგილი არც აქვა. უშუალოდ დასავლეთიდან ხედი ეკლესიაზე, მხოლოდ ხეობის გადმა მთიდან არის, თუმცა ამ მთის ფერდი ერთიანად ტყეთაა დაფარული და არსად არ მოჩანს მოსაწორებელი ადგილიც კი, არათუ საგანგებოდ შექმნილი მოედანი, მცირე ტერასა სადაც გაჩერდები და დამშვიდებით აღიქვამ ტაძარს, არადა სწორედ აქედან მოჩანს ეს ფასადი ყველა დონიდან – ქვემოდან, პირდაპირ, ზემოდან და ა.შ.

ამგვარად, ეკლესიის დათვალიერებისას მნახველის თვალი თითქოს ეთვალმრიგ წვდება მასებს. ტაძრის აღქმა და დათვალიერება ძლიერ დინამიკურად ეთარდება. იგი ერთგვარად ეხმიანება გუმბათზე, მოზაიკურად გათამაშებულ ყვითელი ქვიშაქვისა და წითელ-ღვინისფერი ქვების აქტიურ დინამიკას. სულ სხვადასხვა რაკურსითა და კუთხეებით, სხვადასხვა განშლებით ჩნდება ტაძრის მასები და მასთან შესასხლეტრეცებელი მხატვრული გაფორმება ელვარადი ფერადოვნებით გადაწყვეტილი.. არასწორედ ცოცხალი, ცხოველხატული სერათი იქმნება, რომელიც მნახველის მოსვენებას არ აძლევს, მშვიდად და დადინჯებით აღიქვას სიერცეს „ნაქსოვილი“ ტაძარი; მოსვენებას არ აძლევს და „ცაიხვევს“ თავის უწყვეტ, რიტმულ დინამიკაში. მთელი ამ ხნის განმავლობაში, რაც ტაძრის გარშემოვლას და მის დათვალიერებას გულისხმობს, თვალს ეკლესია არ წვდება. იგი მუდამ სახილველია, მხედველობის არეშია; ხან

17 გასასვლელი აქ დაახლოებით 50სმ.-ია.

პირდაპირი ხედით ერთიანად ჩნდება, ხან მოსახელთებელია ადგილები მის-უკეთ დასანახად; ხან ფრაგმენტულად გამოჩნდება და ხან კვლავ მთელი სისრულით წარმოსდგება. მიიღება თავისებური რიტმი მთელისა და „ნაწილების“ მონაცვლეობის. მეტად ამრავალფეროვნებს მიღებულ სურათს გუმბათზე, სარკმელთა თალთვან მოწარჩოებას შორის, გირჩების ნაცვლად, კედელთან კისრით დაკავშირებული ვერძების თავების ქანდაკებები. ისინი გირჩებს შორის მონაცვლეობით, რიტმულად არიან განთავსებული. ხერეთმოძღვარი ამჯერადაც ასიმეტრიას ირჩევს და მათ ფასადებს შორის კუთხეებში ათავსებს. ამ ადგილებიდან გუმბათი რაკურსში აღიქმება. აქედან, ეს „შვერილი“ ქანდაკებები უკეთ მოჩანს. ფასადებს შორის „ხასმული“ ეს მკაფიო, მოცულობითი-მხატვრული აქცენტები, ერთგვარად ამ ადგილებზე წარმოქმნილ სიცარიელეს ავსებს და ანელებს რაკურსით წარმოქმნილ „უხერხულობას“ მეტიც, გუმბათი, რომელიც ამ ადგილებში მიმქრალდება, ძლიერი რაკურსისა და აგრეთვე, მისი სიდაბლის გამო, ამ შვერილი ქანდაკებების წყალობით აქტიურდება და ეურადღებას იპყრობს. ეს მხატვრული-მოცულობითი დეკორატიული ქანდაკებები ფასადებს ერთგვერად „გადაიბამენ ერთმანეთზე“ და ქმნიან ადქმის ერთიან, უწყვეტ პროცესს. ტაძრის ხერეთმოძღვრული სხეულის ნანაყოქრის ავტორი, აღქმის პროცესში, სულ ფხიზლად გამოყენებს მნახველს, რითაც ტაძრის მხატვრულ-კონსტრუქციული კონცეპციის თანაზიარი ხდება.

უკვე თავდანვე ისეთ ძლიერ რაკურსში წარდგინება ეკლესიისა – რიდესაც ზემოდან დაჭერებ ტაძარს – არის ცოტა უცნაური. ითქმის ყველა ადრეულ, XII საუკუნის და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებისაკენ გზა წვეულებრივ ტყეში მიემართება, ხოლო რიდესაც ტაძარს მიადგები, იგი შემაღლებულ ბაქანზე, პირდაპირ წარმოგიდგება; ან კიდევ, შეიძლება ზემოდანვე დაინახო (ოღონდ არა რაკურსში შენს ქვემოთ, არამედ მოპირდაპირე მთიდან – ისევ ფოტარეთი, ბეთანია), მაგრამ მაინც ოღნავ შემაღლებულ ადგილზე. ისინი თავისუფლად აღიქმება სივრცეში, არ იბოჭება და ითრგუნება ბუნებით. პუჯაბში კი ტაძრის უცაბედი გამოჩენა ძლიერ რაკურსში, ეფექტიან, რომ სხვა რამეს მეტყველებს. XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ტაძრები გვაძლევდნენ საშუალებას, რომ მათთვის გარს შემოგვევლო და თვითონაც კი გიბიძგებდნენ ამისკენ. ისინი ერთ მთლიან სილუეტს ქმნიდნენ ამ ნაკეტილ სივრცეში და არა დანაწევრებულს, რომელსაც ასე „შეუხახებებით“ და ნაწილ-ნაწილ აღიქვამ. ეს ძეგლები თავისუფლად გარს შემოიკვლება ეიეველგვარი დაბრკოლებებისა და ზემოთ-ქვემოთ სიარულის გარეშე. ეიეველი მათგანის გარშემო ხერეთმოძღვარი საკმარის ტერიტორიას იძლევა იმისათვის, რომ დაიხიო უკან და აღიქვა მათი ფასადები მშვიდად. ბუნებრივია, ასეთი გადაწყვეტა განაპირობებს მათი აღქმის მთლიანობასაც. ჩვენ უკვე ვნახეთ, რომ ეს მთლიანობა პუჯაბში სრულიად „დარღვეულია“ და თითოეული ფასადი სხვადასხვანაირად იხსნება მაყურებლის წინაშე.

მე მგონია, აქ შეიძლება გავიხსენოთ საფარის ტაძარი. იგი ასევე ვერ აღიქმება სივრცეში მთლიანად და ყველა ფასადი ერთიანად ცხადლივ არ წარმოგიდგება. „ტაძრის გარშემოსაღლელად ადამიანს სხვადასხვა დონეზე მოძრაობა, ადმა-დადმა სიარული ეხდება. ამ მოძრაობისას სრულიად განსხვავებული, სულ ახალ-ახალი ასპექტები ეშლება თვალწინ. ადმოსავლეთით იგი ფასადს

მაქსიმალური რაკურსით ხედავს, დასავლეთით ასევე რაკურსში..."[18]

„შეიძლება თქვას, ჩვენში ძნელად მოიპოვება ძეგლი, რომლის აღქმის დროსაც ადამიანი ასე ეთვალმხრივ სწვდებოდეს მასებს, საბურავებს, ძეგლი, რომლისთვისაც ასეთი მნიშვნელობა ჰქონდეს ზემოდან დახედვას".[19]

აქვე გავიხსენებთ ს. დაბის ეკლესიას ბორჯომის ხეობაში, რომელიც 1133 წლით თარიღდება. აქაც გზა ტყეში მიემართება და მოულოდნელად, წინ ცხოველხატულად გადმოკიდებული კლდის ქვეშ შეფუფული, პატარა, დარბაზული ეკლესია წარმოგვიდგება, მხოლოდ დასავლეთი ფასადით. მისი სამხრეთი ფასადი პირდაპირ კლდეზეა მიდგმული, რის გამოც ტაძარი ვერ შემოივლება (ამიტომ არ არის მხატვრულად გაფორმებული); ჩრდილოეთი ფასადი ხევს გადაჰყურებს და გვერდით გასასვლელი პატარა ბილიკი აქვს, რის გამოც ფასადს ნაწილ-ნაწილ ძლიერ რაკურსში ადექვამ. რ. შმერლინგს ძალიან კარგი შედარებაც აქვს აქვე მოყვანილი: „თავიდანვე ეს ძეგლი ძვირფასი მეგნების შთაბეჭდილებას სტოვებს".[20] იგივე შთაბეჭდილებას ახდენს ჰეჯაბის ძეგლის ეკვაბული გამოსენა ზემოდან და ეს შთაბეჭდილება უფრო გაიხსენდება მის პირდაპირ მოხვედრის შემდეგ. იგი გაოცებს თავისი ფერადოვანი მხატვრული გადაწყვეტის სიცხოველით და მართლაც ძვირფას მეგნებასავით არის. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, ეს ეკლესიის მაყურებლისადმი წარდგინების ახალი ხერხია, რომელსაც ჰეჯაბის ტაძარიც ამტკიცებს.

ამრიგად, ერთი მხრივ ჰეჯაბის სამონასტრო კომპლექსის და მისი მთავარი ჯვარგუმბათოვანი ტაძრის ადგილმდებარეობა ტყეში განმარტოებით, საერო სივრცისგან მოწყვეტით, ემსგავსება XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველ ნახევარში აგებულ ეკლესიებს, ხოლო ნაგებობის რელიეფში ნაწერის მიდგომით კი, განსხვავდება მათგან და მეტი კავშირს წარმოადგენს მოგვიანო ხანის, XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის ე.წ. „ახალი საფეხურის" ეკლესიებთან. თვით ის ფაქტიც, რომ ეს ძეგლები ფასადთა ერთიერთშეკავშირების მხრივ მოკლებულია ორგანულ მთლიანობას, გარკვეულად ალბათ ამ ახალი მიდგომით, ახალი გადაწყვეტების ძებით არის განპირობებული.

აღვნიშნავთ იმ ცვლილებებს პროპორციებში, რომელმაც ეკვალა სახე ტაძარს და შიდა სივრცეების გადაწყვეტიდან გამომდინარეობს:

a) დადაბლდა და გაგანივრდა გუმბათის ყელი;

b) ძლიერად აიზიდა და ამაღლდა ტაძრის „ჯერული" კორპუსი.

შეფარდება გუმბათსა და კორპუსს შორის, როგორც ვთქვით, ჰეჯაბის შემთხვევაში მკვეთრი და თვალში საცემია, განსხვავებით „საფარა-ზარზმის" ეპიქის ძეგლებისაგანაც კი. გუმბათი გარედანაც „წყდება" ქვედა ჯერულ კორპუსს. ასეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს გარე მოცულობებში მკაფიოდ გამოკვეთილ ჯერის მაღალ, ძლიერ მკლავებზე გუმბათი მსუბუქად „შეთამაშებულა", „სათამაშოსავით" აჩაცებულა. გუმბათის ეს დაპატარავება უფრო მკაფიოდ აღიქმება შორი მანძილიდან და უხვერო შეთანხმების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს დღეს განსაკუთრებით თვალში საცემია, რადგან აფრების გარეთა მოცულობები სრულიად მორღვეულია.

---

18 ჯ. ბერიძე, სამცხის ხერთოიმოიკვრება, თბ., 1955, გვ. 72.

19 იქვე.

20 Р. О. Шмерлинг, Постройка Моларет ухуцеса გვ.111.

ამასთან დაკავშირებით, გავიხსენოთ წელრეღაშენის ეკლესია, ტაძარი, ძლიერ წაგრძელებული, სიმაღლეში „გაწელილი“ გუმბათით და პატარა ქვედა კორპუსით. აქაც ასევე უხვერი კომპოზიციაა შექმნილი. წელრეღაშენს, ისევე როგორც ჰეჯაბს, ზუსტი თარიღი არ მოეპოვება და სამეცნიერო ლიტერატურაში XIII საუკუნის პირველი ნახევრით არის დათარიღებული. თავის მხრივ, წელრეღაშენის ეკლესიის არქიტექტურული გადაწყვეტა, ცალკეულ თვისებათა გამო და, მეტადრე, სწორედ გუმბათისა და „ჯვრული“ ქვედა კორპუსის ერთიერთშეუთანხმებელი კომპოზიციით, რღვევის ნიშნებს ამჟღავნებს. ჩვენ ვიცით, „ახალი საფეხურის“ ძეგლთა ხერხთმოძღვარნი „მისფერ რეაქციას ამჟღავნებენ ფესვგადგმული დაკანონებული ნორმებისადმი“

სწორედ ერთ-ერთი ეროვანი „ნორმა“, რომელიც XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ხერხთმოძღვრების მიმართულებას ახასიათებდა და ნაგებობის სახეს განსაზღვრავდა, გუმბათის, როგორც დომინანტის, მნიშვნელობის გაძლიერება იყო. რაც, პროპორციულად, ეკლესიათა გუმბათების, მის „ჯვრულ“ კორპუსთან მიმართებაში, წაგრძელებით გამოიხატებოდა. წელრეღაშენში ხერხთმოძღვარმა „გადააჭარბა“ ეოველგვარ ზღვარს. მის ხელში დაირღვა ეკლესიის, როგორც ერთიანი ორგანიზმის მთლიანობა – გუმბათი და შენობის კორპუსი ერთმანეთისაგან „გაითიშა“

ნაგებობის ასეთი გადაწყვეტა, ორივე ერთად აღებული, გარკვეულად შეურეაქციას ჰგავს ერთმანეთის მიმართ – XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლთა ეკოლოგიის ბოლოში, ერთი მხრივ, წელრეღაშენის ეკლესიის გუმბათის ძლიერ „გადაჭარბებული“ ამაღლება და ასეთივე, ძლიერ „გადაჭარბებული“ დადაბლება ჰეჯაბის ეკლესიის არქიტექტურულ სხეულში. აქ იმის აღნიშვნაცაა საინტერესო, რომ ორივე ეს ეკლესია, ერთიდაიმავე ბოლნისის ხეობის თავსა და ბოლოშია აგებული. ჰეჯაბი მდ. ფოლადაურის სათავეებთან ლალვარის მთის ძირში, ხოლო წელრეღაშენი ამ მდინარის ქვემო წელში, ბოლნისთან ახლოს.

ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ უკვე XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლთა ჯგუფის ბოლო ეტაპზე, ტაძრების არქიტექტურული კონცეპციის პროპორციულ სისტემაში, გარკვეულად „შეირყა“ გუმბათის პოზიციები?! ეფუძნა, რომ საჭაძრო ნაგებობის სხვადასხვა ნაწილების მთლიანობა დაშლის ზღვარზეა მისული.

ჰეჯაბის ეკლესიის ოსტატმა თავისი ნანაფიქრით, მძაფრი რეაქციით უპასუხა წელრეღაშენის ეკლესიის „გადაჭარბებულობაზე“, ოღონდ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „თავი ვერ მოითოკა“, „ვერ მოზომა“ და ვერ შეძლო შეენარჩუნებინა ტაძრის არქიტექტურული სხეულის მთლიანობა. ჰეჯაბის ეკლესიის არქიტექტურულ აღნაგობაში გუმბათის სიდაბლე, ამ ტიპის ეკლესიებში, შეიძლება ითქვას, რომ უპრეცედენტოა. შემდგომი პერიოდის ე.წ. ახალი საფეხურის „საფარა-ზარზმის“ ჯგუფის ხერხთმოძღვრები, სწორედ ამ გზით წავიდნენ. ამ ტაძრების ხერხთმოძღვრულ ნანაფიქრში გუმბათისა და „ჯვრული“ კორპუსის პროპორციული ფარდობა თანაბარზომიერია, შენელებულია მათი ერთიერთმიმართების დაძაბულობა. ეგებ შეიძლება ასე გამოვთქვათ კიდეც, რომ ჰეჯაბის ეკლესიის არქიტექტორმა, გაამჟღავნა რა თავისი მძაფრი რეაქცია XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ეკლესიათა არქიტექტურული კონცეპციის ფუძეზე დამახასიათებელ არქიტექტურულ ნორმაზე, მაღალ გუმბათზე, შემდგომი პერიოდის ხერხთმოძღვართ „უნეენა“ გზა, თუ საიდან უნდა „შეეცე-

ლიეი“ და „დამსხვრეულიეი“ ძველი, მტკიცედ „ფესვგადგმული“ ნიერმები.

ჰეჯაბის ეკლესიის ხერითმოძღვარი ტაძრის ქვედა, ჯვრული კორპუსის მასათა განაწილებასაც ცვლის. ადრინდელი, XII საუკუნის და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ხერითმოძღვრები ცდილობდნენ შეექმნათ ნაგებობათა ერთიანი, შეკრული, „ზესწრაფული“ სილუეტი. ამ ძეგლთა ჯვრული კორპუსის მასების სივრცეში დიფერენცირების წარმოსადგენად. სამაგალითოდ ავიღოთ სამხრეთი ფასადი. ამ ფასადის კედლის მასივი, თითქოს ერე კედლის სახით, მინიმალური გაფორმებით, ეოველგვარი დეკორაციული თაღების გარეშე, ზემოთ ერთიანად აიზიდება. ერთგვარი თავშეკავებულობით არის ამოზრდილი საფუძველიდან ტაძრის კედელი და მისი ცენტრალური ნაწილი, ჯვრის მკლავი, კედლის საერთო მასიდან მცირედაა „ამოხეთქილი“ და ნაკლებად გამოკვეთილი. შესაბამისად, ჯვრის მკლავის ძლიერად წაწეული ფრონტონი სიმაღლეში მისწრაფების შთაბეჭდილებას ქმნის. ფასადის ერთიანი კედელი „ორგუნავდა“ ამ მოცულობას, თითქოს არ აძლევდა საშუალებას სივრცეში დამოუკიდებელი არსებობისა. ასეთნაირად გადაწყვეტილი ფასადები ერთიან სილუეტად შემოიწერება, თითქოსდა ერთიანად შეკრულიეენ ძირითადი ლერძის გარშემო, რომელიც ნამდვილ დომინანტს წარმოადგენდა – ესაა მაღალი, აწოწილი გუმბათი, თავისი წვრილი, მაღალი გამოყვანილი ყელით და ასევთვე წაწვეტებული გადახურვით ზესწრაფვის ყველაზე ძლიერი გამომხატველი რომ იყო. გუმბათი იმორჩილებდა, კრავდა მთლიანობაში ყველა მოცულობას. ასეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს ერთიანად ზეაზიდული მოცულობა ზემოთ გაუბედავად ნაწვრდება სივრცეში ჯვრის მკლავების სახით; თავიდან თითქოს იკავებს და დაუნაწევრებელი კედლების სახით აიზიდება ზვით, შემდეგ ერთხელ „დაფფეთქს“ შუა ნაწილის მცირედი „ამოტეორცნით“ და ბოლოს ერთბაშად ამოიდვრება გუმბათად.

ჰეჯაბის ძეგლის განსხვავებულობა არ არის ძნელი შესამჩნევი. გუმბათის დადგმების გამო მნიშვნელოვნად შენელდა მისწრაფება ზემოთკენ. შენობის ორგანიზმის მთლიანობა დაირღვა იმით, რომ გუმბათი და ქვედა კორპუსი გამოეთიშა ერთმანეთს, მაგრამ ჩანაფიქრი ცოტა სხვაგვარი იყო. გარდა იმისა, რომ ჰეჯაბის ხერითმოძღვარმა მძაფრი უკურეაქცია გამოიამჟღავნა გუმბათის ამაღლების მიმართ, ის ასევე შეეცადა გარკვეულად მოესპო ქვედა, ჯვრული კორპუსის დაძაბული „თავშეკავებულობა“, რომელიც ზემოთკენ „გაუბედავად“ ამოტეორცნის ფასადების ცენტრალურ ნაწილებს – ჯვრის მკლავებს. ჰეჯაბის ხერითმოძღვრის ჩანაფიქრი განსხვავებულია. იგი მეტად ემსგავსება ადრეული კლასიკური ხანის ქართულ ხერითმოძღვრებას გარე მასების გადაწყვეტით. ესაა გარე მასების „ხაფეხუროვანი“ და პირამიდისებური წყობა, რაც მიიღება ჯვრის მკლავების ამაღლებით და, შესაბამისად, გვერდითი სათავსების დადაბლებით. ამგვარად, ჯვრის მკლავები მკაფიოდ გამოიყოფა სივრცეში და დამოუკიდებელ სილუეტს იძენს. ამგვარად, ჰეჯაბის ეკლესიის მაშენებელმა კვლავ „ბეთანია-ქვათახევის“ ჯგუფის ტაძართა ფასადებზე „შუა ნავის“ ამოტეორცნას უპასუხა საწინააღმდეგო რეაქციით. ჯვრის მკლავი ჰეჯაბის ეკლესიის აღნაგობაში საკმაოდ მაღალია, ძლიერად ამოზიდული და სივრცეში დამოუკიდებელი მოცულობის მქონე. მკლავებშორისი სათავსების სიმაღლე თითქმის უტოლდება მკლავის სიმაღლეს. სივრცეში თანაბრული მასები „ხაფეხურებად“ ეწყობა და მკაფიო სილუეტი აქვს. მოისპო დაქვემდებარება მკლავის კედლის მთლიანი სიბრტყისადმი; ეოველი ხაფეხური ახლა დამოუკიდებელი სილუეტის მქონეა.

ამრიგად, მიკიდეთ მახების ძლიერი, მკაფიო დიფერენციერება სიერცეში. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ მთლიანობაში შეკერა ამ ნანაფიქრისა, ხერეთმოძღვარმა ვერ შეძლო. გუმბათი ფაქტიურად მახათა „პირამიდისებური“ საფეხუროვნების დამაგვირგვინებელი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ძალიან პატარაა.

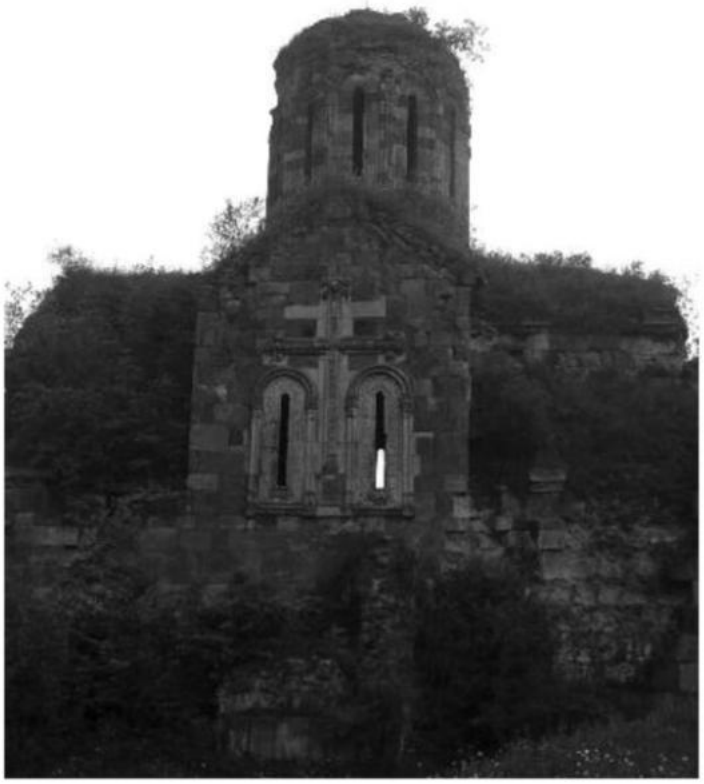
ეს არის მძაფრი რეაქცია „დაძაბულობის“ დასამშვიდებლად. ჩვენ ადრეც აღვნიშნეთ, რომ ასეთი ძლიერი განსხვავება ტაძრის ჯვრულ მკლავებსა და გვერდით სათავსებს შორის, შესაბამისად გარეგან სახეში ძლიერი ამოწევა მკლავისა არ ყოფილა მანამდე. და შეიძლება იყოს ეს - მიბაძვა ძველისა, რაღაც ახალი გადაწყვეტის მოძებნის სურვილი? ამავე დროს, მსგავსი პროპორცია ფასადების არც „საფარა-ხარზმის“ ეპოქის ძეგლებს არ გაუმეორებიათ. ამათაც ამავე გზით „დაამშვიდეს“ შენიბის პროპორციები, ოღონდ შედარებით უფრო „შერბილებულად“ ჰუჯაბის ძეგლი ამ მხრივ, „ამოფარდნილია“ XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლების ჯგუფიდანაც და არც, XIII-XIV საუკუნეების ძეგლებს ეკვრის. ჰუჯაბის ჯვარ-გუმბათოვანი ეკლესიის ხერეთმოძღვარი, ამრიგად, გარდამავალ, შეალედურ ადგილს იკავებს. ასეთი გადაწყვეტა საკვანძო შეესატყვისება გარეშე ბუნებას. ძეგლის დათვალიერებისათვის ადმა-დადმა სიარულის დროს ეს საფეხუროვანი სიღრეცე თითქოსდა „ცოცხლდებაო“, ისევ მაყურებლის თვალწინ ამოძრავებული.

ამრიგად, განხილულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჰუჯაბის ტაძრის ხერეთმოძღვრული ორგანიზმი იმის მაჩვენებელია, რომ „ახალი საფეხურის“ ნიშნები ჩამოუყალიბებელი და შეუმუშავებელია. სტილის ევოლუციის თვალსაზრისით, ოგი მნიშვნელოვან ძვრებს ამზადებს, გარკვეულად სახავს გზებს ახალი საფეხურის შექმნისთვის და ეს პროცესი, რიგორც ამას ჰუჯაბის ეკლესია გვისვენებს, ძლიერ ემოციურად და შემოქმედებითად მიმდინარეობს. ამასთან ერთად, რომ ეს ცვლილებები თავდაპირველად ნაგებობის არქიტექტურულ-კონსტრუქციულ წყობასა და სხეულებრივ აღნაგობაში ცალკეულ ნაწილთა ერთიერთმიმართებით ხდება. მხატვრულ-დეკორატიული გადაწყვეტის თვალსაზრისით კი, ჰუჯაბის ხერეთმოძღვარი „ბეთანია-ქვათახევის“ ჯგუფის ძეგლებს ენათესავება.

Ketevan Abashidze

On the Artistic Solution of the Hujabi Church Exterior

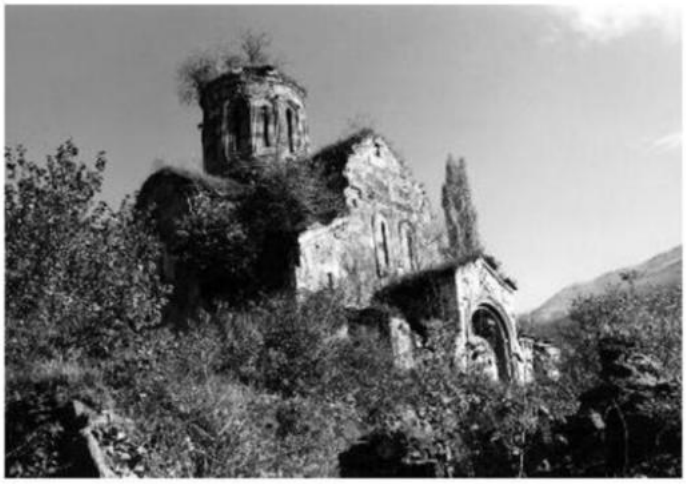
Hujabi church (historic Lower Kartli, present Republic of Armenia) is considered to be a monument of the turn of the 12th c. to the 13th c. or the first half of the 13th c. in the scholarly literature. In terms of the general composition and the decoration system it, indeed, shows affinity with the 12th c. and early 13th c. churches; however, essential differences are also discernible: if the latter are perceived as a whole, Hujabi is `visible~ fragmentarily, from different points, which contributes to special dynamism in viewing the church and in this respect it draws closer to the 13th-14th cc. architecture; different is the correlation of the dome and the church body – if in the churches of the 12th c. – first half of the 13th c., predominant is a high dome, in Hujabi it seems even too small, as if in response to the 13th c. Tsugrugasheni church located in the same gorge, where the dome is extremely increased in height; respectively, the church body seems higher and, at the same time, the height of the cross-arms and corner bays is also increased, which results in a greater differentiation of masses. Thus, in Hujabi a reaction to the approach of the preceding period is noticeable in the same way as in the churches of the turn of the 13th c. to the 14th c., but here it is revealed very drastically.



სურ. 5. სამხრეთი ფასადი

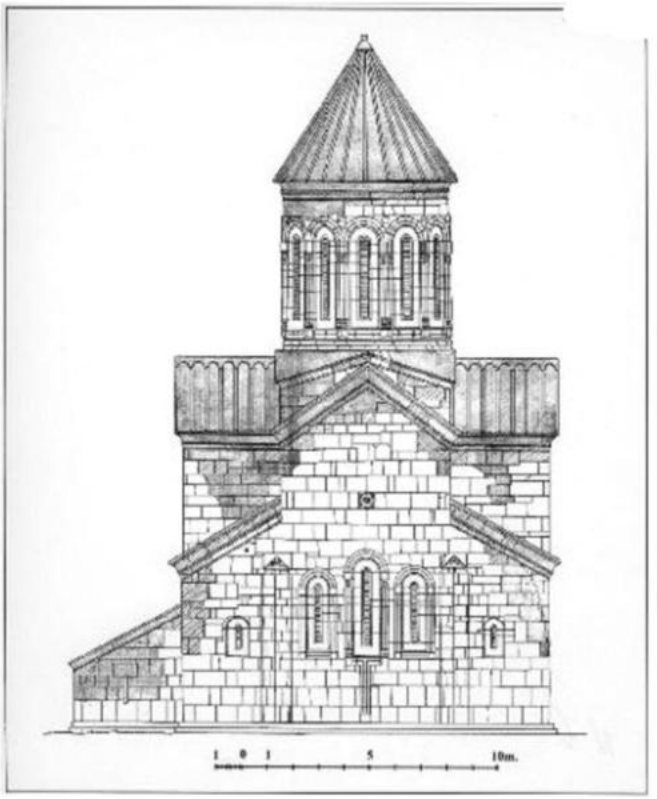
სურ. 1. გუმბათი აღმოსავლეთიდან

სურ. 2. დასავლეთი ფასადი

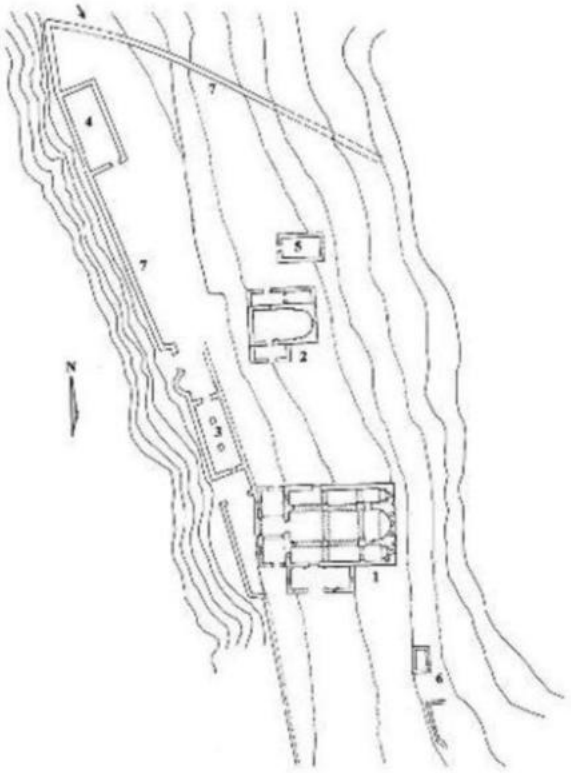


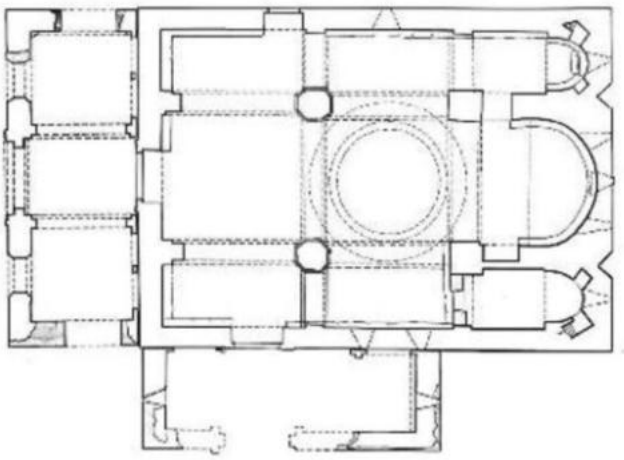
სურ. 3. ჩრდილო-დასავლეთი მხარე

სურ. 4. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან



ნახ. 3. ჰუჯაბი, სამხრეთი ფასადი





ნახ. 1. ჰუჯაბის მონასტრის გენგეგმა ნახ. 2. ჰუჯაბი, გეგმა

ირმა მამასახლისი
ი. ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

წმინდა ევსტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაში

ერთაწმინდაში წმ. ევსტათე პლაკიდას ეკლესიის აგება XIII საუკუნის მეორე მეოთხედში ივარაუდება.[1] ტაძრის ინტერიერი ფრესკებით მთლიანად ყოფილა დაფარული.[2] მხატვრობის თავდაპირველი ფენის შექმნის პერიოდი უცნობია, თუმცა სავსებით დასაშვებია, რომ იგი ძველის აგებისთანავე შეესრულებინათ. ტაძრის მშენებლობის მასშტაბები და ფასადების მდიდარი მორთულობა დამკვეთია მადალ სოციალურ წარმოშობელობაზე მეტყველებს; არ გამოირიცხება, რომ მხატვრობაც მათივე დაკვეთით შესრულებულიყო.

ტაძრის გვიანდელი შეკეთების დროს ნალესობით დაეფარავთ ნაგებობის ინტერიერი, რასაც შესწირვია ფერწერული დეკორი. 1960-1970-იან წლებში, ტაძრის რესტავრაციის პროცესში, სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების აღმოსავლეთ ნაწილში, აგრეთვე სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს კედლებზე გაიხსნა გვიან შუა საუკუნეებში შესრულებული ფერწერული ფენა და მასში წმ. დიდმოწამეების - წმ. გიორგის და წმ. ევსტათეს ცხოვრების ამსახველი ხუთეულები გამოჩნდა.[3]

1847 წელს, ერთაწმინდაში ყოფნისას, პლატონ იოსელიანს, უნახავს მოხატული ეკლესია, თუმცა, დაზუსტებით ცნობილი არ არის, თუ რომელი პერიოდის მოხატულობაზე საუბრობს მკვლევარი. პ. იოსელიანს გადმოცემული სამკვეთლოს კარის ზემოთ არსებული წარწერა. წარწერა საინტერესოა, როგორც მასში მოხსენიებული პირთა ვინაობის, აგრეთვე იმ ცნობის გამო, რომელიც ტაძრის მეორედ მოხატვას გვამცნობს. 2012 წელს, ფრესკულ საქტიტორო წარწერაში მოხსენიებული ისტორიული პირების – მეფე რისტომის და დედოფალ მარიამის მოხედვით, მოხატულობის თარიღი 1634-1658 წლებით განისაზღვრა. საქტიტორო წარწერების სრული სახით წაკითხვის შემდეგ გაირკვა, რომ ეკლესია მოუხატავს იერუსალიმის „ჯვარის მამას“ – მელეტიოსს, ტაძრის ქტიტორის ოთარამ საკაძის მატერიალური შეწევნით. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ფრესკულ წარწერაში მითითებულია ქორონიკონი, რომლის მიხედვითაც ერთაწმინდის ტაძარი 1654 წელს მოუხატავთ.[4]

პ. იოსელიანის აღწერით,[5] ერთაწმინდაში წმ. ევსტათეს ცხოვრების საკმაოდ ვრცელი ციკლი ყოფილა წარმოდგენილი: „წმ. ევსტათეს შეხვედრა ორემ-

1 ი. გიმშელიანი, ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, თბ., 1976.

2 იხ: პ. იოსელიანი, დიდი მოუხავის გიორგი საკაძის ცხოვრება, თბ; 1973; 74; Д. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства. Записки общества любителей кавказкой археологии, кн. 1, Тфл, 1875, გვ. 170-171; Н. Толстой, Н. Кондаков Русские древности в памятниках искусства ,вып. 4, Санкт-Петербург, 1891, გვ. 72 ; საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. V,თბ; 1990, გვ. 157.

3 იქვე.

4 ი. მამასახლისი, ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობის თარიღი და მისი ქტიტორები. რეალიები, 2014, 1, გვ. 31-40.

5 პლატონ იოსელიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 74.

თან", „წმ. ევსტათეს მიერ რიმის ეპისკოპოსისგან ქრისტეს ხატების მიღება ქრისტიანული ტაძრის წინ", „თეოფისტეს ცოლის აღაპისა და თეოფისტეს შვილების დაკარგვა", „ეფიდეში შეცდენების შემდეგ სასწაულით მათი მოძახება" „იმპერატორ ადრიანეს ბრძანებით ევსტათესა და მისი ოჯახის წევრთა მხეცთა ხოჯოჯანად გადაცემა", „სასწაულით მათი გადარჩენა", „ახალი ხასხელი – მათი დაწვა სპილენძის გახურებულ ღუმელში „[6]

გ. ხორგუაშვილის ცნობით, ტაძრის ინტერიერი მთლიანად ყოფილა მოხატული მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის და წმინდა მოწამეთა ცხოვრების სიუჟეტებით, სადაც რაოდენობრივად ჭარბობდა წმ. ევსტათეს ცხოვრებისა და წამების ამსახველი სცენები. მისივე აღწერილობით, ამ ტაძარში სხვა სცენებიც ყოფილა, მაგრამ რუსეთის იმპერატორის საქართველოში ნამოსვლასთან დაკავშირებით ტაძარი საგანგებოდ შეუკეთებიათ და ფრესკები კირის ხსნარით შეუთეთრებიათ.[7]

ერთაწმინდის მოხატულობამ დღემდე დაზიანებული სახით მოაღწია, მაგრამ შემორჩენილი ნაწილები მაინც იძლევა მოხატულობის თაობაზე მსჯელობის საშუალებას.

ტაძრის ცენტრალური, დასავლეთი კარიდან შესვლისას მხედველობის არეში, პირველ რიგში, საკურთხევლის ორსავ მხარეს, ჩრდილო-აღმოსავლეთით – წმ. ევსტათეს ხილვის და სამხრეთ-აღმოსავლეთით – წმ. გიორგის მიერ ლახია ქალაქის სასწაულის ამსახველი სცენები ხედება. მათ ქვემოთ, მოხატულობის შემსრულებელს დეკორატიულ ჩარჩოში მოქცეული საქტიტორო ფრესკული წარწერები განთავსებიათ. მხატვრობის მთავარი იდეური ცენტრიც სწორედ ეს ორი კომპოზიციაა. საკურთხევლის მიმდებარე კედლებზე გამოსახული თითო სცენა თავისი ზომით მიმოჯნავე კედლებზე გამოსახულ ორ სცენას შეეფარდება. ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე წმ. ევსტათეს და წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლებიდან სამ-სამი სცენაა წარმოდგენილი. კერძოდ, წმ. ევსტათეს ციკლს კიდევ ერთი სცენა ემატება, წმ. ევსტათეს შვილთა მარტვილობის ამსახველი, რომელიც სამკვეთლის კარსა და საკურთხევლის კუთხეს შორისაა მოთავსებული.

მოპირდაპირე მხარეს სადიაკვნეს კართან მდგომელია წმ. სანაწილე, სადაც ტაძრის მთავარი ხაწმინდე – წმ. ევსტათეს მკლავი ინახებოდა.[8]

ნათელია, რომ ერთაწმინდის ეკლესიის მომხატველი – მელეტი ფეროწერელი შემკულობისთვის სცენების არჩევისას ყურადღებას წმ. მხედრების თემაზე აჩერებს.

წმ. ევსტათეს ცხოვრების ციკლი სამკვეთლის კარს ზემოთ წარმოდგენილი სცენით – წმიდა მოწამის ხილვით იწყება. შემდგომ, ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში, განვითარებული ცხოვრების ციკლის სიუჟეტები სამ რეგისტრადაა განაწილებული. პირველ რეგისტრში წმ. ოჯახის ტრაპეზია, მეორე მათის ნათლისღებას ასახავს, მესამეში კი წმ. ოჯახია გამოსახული. ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურებით. მხატვარი წმ. ევსტათეს ციკლს

---

6 იქვე.

7 გიორგი ხორგუაშვილი წერილს არ ეთითებს და არ ვიცი თუ რა საფუძველი ედვა მის მოსაზრებას. იხ: გ. ხორგუაშვილი, თეოდორე თავდადებული. თბ., 2000, გვ. 59-60.

8 ეს შედარებით გვიანი ხანის მოგვიანო ხანის სანაწილეა ფეროწერით მოჩითული.

ასრულებს სამკვეთლოს კარსა და საკურთხევლის კუთხეს შორის მოთავსებული წმ. ევსტათესა და მისი ოჯახის წევრების მარტვილობის სცენებით, სადაც ცაცხლოვან რვალის კერის წიაღში მცირეწლოვან ერმებთან ერთად მშობლებიც არიან გამოსახულნი. სცენას ახლავს ასომთავრული წარწერა, რომელიც ამგვარად იკითხება: **წ[ა]მ[ე]ბ[ა] [- - -] წ[მინდ]ა ე[ვ]სტ[ა]თ[ეს] შვ[ი]ლთა.**[9]

ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის მოხილვისას ცხადი ხდება, რომ ოსტატი რეპერტუარის არჩევანის დროს სარგებლობს რიგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური ნიმუშებით და ერთგვარ სინთეზურ, გადაასრულებელ, გადამუშავებულ პროგრამას გვთავაზობს, რომელიც თავისთავში იტევს ეპოქისეული ნიშნების თავისებურებებს.

რიგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წმ. ევსტათეს ციკლის თხრობა მისი ხილვით იწყება (სურ.1). აღნიშნული ეპიზოდი კულმინაციაა წმინდანის ცხოვრებაში, რამაც მისი მოქცევა განაპირობა. მხატვარი წმ. ევსტათეს ხილვას მთიანი პეიზაჟის ფონზე წარმოგვიდგენს. საკმაოდ დიდი ზომის სცენა დღესასთვის ფრაგმენტულად არის შემორჩენილი. ამჟამად იკითხება ორემი, მის რქებში ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებით, მთიანი რელიეფის ფრაგმენტები და ირმის ნლიქი. მოძრაობაში გადმოცემულ ირემს თავი უკან, წმინდანისკენ აქვს მიბრუნებული. ირმის რქებში ნაწერილია მახეური ჯვარი, რომლის ჰორიზონტალური მკლავი უფრო გრძელია, ვიდრე ვერტიკალური. ჯვრის საერდენი ირმის რქებს შორისაა მოქცეული. პირუტყვის განტოტვილი რქები სამკაულის ფუნქციას ასრულებს და თითქოს ამშვენებს ჯვარს.

წმ. ევსტათეს ცხოვრების ციკლის სცენებიდან ქართული სახვით ხელოვნებაში ყველაზე ხშირად მისი ხილვა გხვდება. ამას გარდა, წმ. ევსტათეს ხილვის სიუჟეტები ძალზე პოპულარული იყო ქრისტიანულ აღმოსავლეთშიც და დასავლეთშიც. წმ. ევსტათეს ხილვის სახვითი ტრადიცია წინ უსწრებს კიდეც წმ. ევსტათეს ცხოვრების ლიტერატურულ ტრადიციას.[10] ქართული სახვით ხელოვნებაში წმ. ევსტათეს სასწაულებრივი ხილვის სცენები ადრეული შუა საუკუნეებიდანვე ერცელდება და განვითარებული და გვიანი შუა საუკუნეების

9 რიგორც ჩანს, წარწერები ახლდა სხვა იკონოგრაფიულ სცენებს, მაგრამ ისინი ადარ იკითხება.

10 ქრისტიანულ ჰაგიოგრაფიაში წმინდა მეომართა მარტვილობები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. მათ შორისაა წმ. ევსტათეს ცხოვრებაც, რომელიც, ტრადიციულად თვალსაზრისის თანახმად, თაყვანისცემულად დაწერა ბერძნულ ენაზე. ამასთანავე, არსებობს საწინააღმდეგო მოსაზრებაც. მკვლევართა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ იგი VI საუკუნეში ან VIII საუკუნის პირველ ნახევარში ენდა შესრულებულიყო ლათინურ ენაზე. რაც შეეხება ქართულ ნუსხებს, დღემდე ნეგნამდე მოაღწია წმ. ევსტათეს ცხოვრების კომენტარმა და მეტაფრასულმა რედაქციებმა არაერთი ნუსხის სახით. იხ. ე. გაბიძაშვილი, ქართული ნათარგმნი ჰაგიოგრაფია, ტ.1, თბ: 2004, გვ. 186-187. ასევე ძველი მეტაფრასული კრებულები, სექტემბრის საკითხავები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და სიტყვანი დაურთო ნ. გოგუაძემ, თბ: 1986, გვ. 521. იხ. ასევე გიორგი მთაწმინდელის თვენი (სექტემბერი), გამოსცა, გამოკვლევა, სიტყვანი და ლექსიკონი დაურთო ლადო ჯღამაიამ, ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები, ტ. IX, თბ: 2007, გვ. 295-302; იხ. გიორგი მთაწმინდელის „დიდი ხელნაქსარიდან", გამოცემული მ. დოლაქიძის მიერ, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი 2003 წ. თბ., 2003.

ძეგლებშიც გხვდება: წებელდის კანკელის ფილა (VII–VIII სს.),[11] მარტვილის ტაძრის რელიეფი (VII ს.),[12] აბენის ხიოსის რელიეფი (VII ს.),[13] ნათლისმცემლის სტელა (VII-VIII სს.),[14] ხეთის სამრეკლოს რელიეფი (XV–XVI სს.), ერთაწმინდის ეკლესიის რელიეფი (XIII ს),[15] იფრარის ეკლესიის ფასადის მხატვრობა (XIII ს.),[16] ხიზიტა მარიამი (XIII ს.),[17] ნუსალი (XIII ს.),[18] საფარა (XIV ს.),[19] კაიშე თარიანგელი (XIV ს.), ლადამი (XIV ს.),[20] ლაშთხვერი (XIV ს.), ქორეთი,[21] ერკეთი, ილემი,[22] წეკელი (XVIII ს.), სასხორის მთავარანგელოზთა ტაძარი (XVII ს.) და სვანი საკვლევი ძეგლის – ერთაწმინდის გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობა.

წმ. ევსტათეს ხილვის ამსახველ მასალაზე საუბრისას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ქართული ხატწერის და ნაქარგობის ნიმუშები.[23] გარდა ამისა, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საგანძურის ფონდში ინახება წმ. ევსტათეს ხილვის ამსახველი ორი ქედური ხატი, რომლებიც ერთაწმინდის ხიმველთა კუთვნილებას წარმოადგენს (ექსპონატი ქ. № 747, № ქ.748) და გვიან შუა საუკუნეებშია შესრულებული.

წმინდა ევსტათეს ხილვა ერთი იმ თემათაგანია, რომელიც თითქმის არ გვხვდება ბიზანტიის, ბალკანეთისა და რუსეთის მხატვრობაში. სამაგიეროდ, იგი ფართოდ არის გავრცელებული ახლო აღმოსავლეთის, კერძოდ, კაპადოკიურ, მესოპოტამიურ და ქართულ ხელოვნებაში.[24] [25]

---

11 Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Тб., 1977, გვ. 61.

12 იქვე. გვ. 51.

13 იქვე. გვ. 41-42.

14 კ. მანიაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ; 1998, გვ. 289-291.

15 ი. გიმშელერი, ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, თბ; 1977, გვ. 58.

16 Н. Аладашвили, А. Волъская, Фасадные росписи Верхней Сванети (X-XVIII), Ars Georgica, 9, თბ., 1987, გვ. 97-98.

17 ა. ფოლსკაია, კედლის მხატვრობის ფრაგმენტები „ხიზიტა მარიამის" ქართულ ტაძარში, ხაქ. სსრ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. XV, 6, თბ., 1954, გვ. 473-478.

18 იქვე. გვ. 476.

19 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, თბ., 1970, გვ. 34.

20 მ. ყენია, ლადამის მაცხოვრის ეკლესიის ფრესკული მხატვრობა. მაცნე (ისტორ.), 1996, 1, გვ. 146-165.

21 ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური" მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 195.

22 იქვე. გვ. 154.

23 გ. ბარათაშვილი, ნ. ბერძენიშვილი ფერწერული ხატები და ნაქარგი ქსოვილები წმინდა ესტატე ბლაკიდას გამოსახულებით საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, 3 (48-B), სახელგამოცემლობა მეცნიერებათა ხერია, თბ., 2012, გვ. 310-336.

24 N. Thierry, Un problème de continuité ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes. Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 121e année, 1, 1977, gv. 98-145.

25 მ. დოდებულიანის აზრით, წმ. ევსტათეს თაყვანისცემა საქართველოში არ იყო მხოლოდ კაპადოკიიდან შემოსული ნიმუშების გავლენის შედეგი. იგი თავის საწყისს ეფრო მეტად ეროვნული ფესვებიდან იღებს. წმ. ევსტათეს ხილვის პოპულარობა საქართველოში, შესაძლოა, გამოწვეული იყო ერთგვარი შინაარსობრივი და სიმბოლური პარალელიზმით „მოქცევაი ქართლისაი"-ს ზოგიერთ ამბავთან (კერძოდ, მირიანის ნადირობასთან),

აღნიშნული ხუროები შემდეგ ცნობილი იყო კაპადოკიაში, რაზეც მიუთითებს VII საუკუნის მაგრუკანის №3 ეკლესიის მოხატულობა. ასევე ხალას ეკლესიაში შემორჩენილი ჯვრის მტვირთველი ორმის თავის სკულპტურული ფრაგმენტი, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ მესიანიტამიაშიც ეს ხუროები შემდეგ ცნობილი იყო VI საუკუნეში.[26] ნიშანდობლივია, რომ წმ. ევსტათეს ხილვის კომპოზიციის ქართულ რედაქციაში წმ. მხედარს მშვილდ-ისარი უჭირავს, ხილი კაპადოკიაში მას შუბი უპყრია. აღსანიშნავია, რომ წმ. ევსტათეს ხილვა არაერთმა კაპადოკიელმა მინიატურისტმა მხატვრობის ნიმუშში შემოგვინახა. მაგ.: ნავუშინის წმ. იოანე ნათლისმცველის ეკლესია (VII-IX სს.), ურგუპის პანჩარლიკ კილისე (IX-XII სს.); ეკლესია №3 გოულუ დერეში (X ს. I ნახევარი), წმ. იოანე ნათლიმცემლის №4 ეკლესია გოულუ დერეში (913-920 წწ.); თავშალნი კილისე (913-945 წწ.); ნავუშინეს დიდი სამრეკლე (963-969 წწ.); საკლი კილისე გოორემში (XI ს. ბოლო მეოთხედი) და წმ. ევსტათეს ეკლესია გოორემში (XI ს.).[27]

ყველა ამ შემთხვევაში წმ. ევსტათე ნახევნებია ცხენზე მჯდომი, ისრის გასროლისას, ორმის რქებში კი ჯვარი ან ქრისტეს ნახევარფიგურაა. აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა მხატვრულ წრეში იკონოგრაფიული ხუროები განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი. ბალკანეთსა და რუსეთში წმ. ევსტათეს ხილვა არ გამოსახება მინიატურულ ფერწერაში 1453 წლამდე, თუ არ ვივარაუდებთ XIII საუკუნის არტას წმ. ბასილის ეკლესიის ძლიერ დაზიანებულ გამოსახულებას. პარალელური მასალა მინიატურებში, კერძოდ, IX საუკუნის სამ ფსალმუნში – ხლუდოვის (IX ს. 97v)[28] ათონის პანტოკრატორის მონასტრის (IX ს. II ნახევარი, Paris gr. 20)[29] და ბარბერინის ფსალმუნთა (Vat. gr. 372, f. 166v) 1092-1118 წლების მინიატურებში.[30] ნიშანდობლივია, რომ სამივე ფსალმუნში წმ. ევსტათე მეხლმოდრეკილია ქრისტეს ნახევარფიგურის წინაშე. ხლუდოვის და პარიზის ფსალმუნებს შორის სხვაობერი მსგავსება შეინიშნება: ამ ორ ფსალმუნში წმ. ევსტათეს გამოსახულება ასოციაციურად უკავშირდება წმ. პეტრე მოციქულის მცირე ზომის ფიგურას, რომელიც ღმრთაებრივმა ხინათლემ იხსნა საპრიბილიდან. ეს გამოსახულება საქმე მოციქულთას XII თავის VII მუხლის ილუსტრაციაა. დასახელებულ ფსალმუნში ეკითხულობთ: „და აჰა ანგელოზი უფლისა ზედა – მოადგა, და ნათელი გამობრწყინდა სახლსა მას შინა; და აცა გუშრდსა პეტრესსა და განაღვძა იგი, და ჰრქუა მას: აღმსდეგ ადრე. დაესცვნეს ჯაჭვნი იგი ჭელთაგან მისთა.“ ხლუდოვის ფსალმუნში (fol. 97) წმინდანი ცხენზეა ამხ-

---

ავრეთვე, ქართულ კულტურაში არსებულ ორმის საკრალურ მნიშვნელობასთან, იხ: მარიამ დიდებულიძე, „წმ. ევსტათეს ხილვა“ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 2, თბ., 1990, გვ. 204.

26 N. Thierry, დასახ. ნაშრ., გვ. 98-145.

27 C. Jolivet-Levi, Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords, Paris, 1991, გვ. 15 ,23,31, 37, 86, 113, 187, 219.

28 М. Щепкина, Миниатюры Хлудовской Псалтыри.Греческий иллюстрированный кодекс IX века, М.,1977, გვ. 318.

29 S. Dufrenne, L' illustration des psautiers grees du Moyen Age, II, fol. 5v,Paris, 1966, pl. 35.

30 J. Anderson, P. Canart, Chr. Walter, The Barberini Psalter, Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372, Zürich, 1989; J. Anderson, The Date and Purpose of the Barberini Psalter. Cahiers Archeologicues, 31, 1983, გვ..35-60.

ელრეტელი, მაგრამ იგი აქაც ლიკვიასა არის წარმოდგენილი, მშვილდ-ისარი ჰა= წაზე დაუდევს, ხელები კი ქრისტესკენ აქვს გაწვდილი. გამოსახულება თითქოს გაოცებას და საკრის მიმენტს ასახავს. ეს სცენა მოგვიანებით ასევე მეორდება 1066 წლით დათარიღებულ კონსტანტინეპოლის სტუდიოსის მონასტრის ფსალმუნში (ბრიტანეთის მუზეუმი, 130v), და XIII საუკუნის პამილტონის (ბერლინი, გრაფურის კაბინეტი 78, A.9, 136 r) ფსალმუნში. დასახელებულ ხელნაწერთა მინიატურებში ეს სიუჟეტი წარმოგვიდგება 96.11. ფსალმუნის საიდუსტრაციად: „ნათელი გამოუბრწყინდა მართალსა და გულითა წრფელთა–სიხარული." აღსანიშნავია, რომ ყველა დასახელებულ შემთხვევაში წმ. ევსტათეს ხილვის კომპოზიციაში ირმის რქებში ქრისტეს ნახევარფიგურაა წარმოდგენილი და არა ჯვარი. როგორც ჩანს, IX საუკუნეში – ხატთაყვანისმცემლობის აღდგენის ეპოქაში – ფსალმუნთა მინიატურები წმინდა გამოსახულებების თაყვანისცემის წარმოჩენისადმი იყო მიმართული: ჯვრის ნაცვლად ირმის რქებში ქრისტეს ნახევარფიგურის მოთავსებით ხაზი ესმება ხატის წინაშე ლოცვის აუცილებლობას. წმ. ევსტათეს გამოსახულებით უფალი თაყვისი აღსრულებისა და აღდგომის შემდეგ ხსნაზე მიუთითებს. აღსანიშნავია, რომ წმ. ევსტათეს ხილვის სიუჟეტი არცთუ ი‍შვიათად გვხვდება წმ. ევსტათეს ცხოვრების ამსახველი ხელნაწერების საილუსტრაციად, სახელდობრ, XI ს. დასასრულის მინოლოგიონში (Cod. Add. 11870, f.151) და ათონის ესფიგმენეს მონასტრის (cod.14, f. 52 v) ხელნაწერის მინიატურაში. წმ. ევსტათეს ხილვის ორივე კომპოზიციაში ირმის რქებში მაცხოვრის ნახევარფიგურაა. მონასტრის კუთვნილი ხელნაწერის 52v-ზე წმ. ევსტათეს ცხოვრების ციკლია წარმოდგენილი. პირობითად ორად გაყოფილ კომპოზიციაში ზედა ნაწილში წმ. ხილვაა, ქვედა რეგისტრში კი სამი სცენა – წმ. ოჯახის ნათლისღება, წმ. ოჯახის გეგეპტეში გემით გამგზავრება და, ბოლოს, წმ. ევსტათეს სახლეულის მარტვილობა რვალის კერაში. [31]

ნიშანდობლივია, რომ ბიზანტური პერიოდის ბერძნულ ტაძრებში წმ. ევსტათეს ხილვის სიუჟეტი ი‍შვიათად გხვდება. კერძოდ, ეგზეის წმ. თეკლას ეკლესიის XIII საუკუნის ფრესკაზე[32] რაც შეეხება პოსტბიზანტიურ პერიოდს, ეს სიუჟეტი გამოსახა ათონის დიდი ლავრის სატრაპეზოში და კასტორიის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობაში. ხილვის სიუჟეტი ამკობს იმავე პერიოდის არაერთ ხატს: ვენეციაში ბერძნული ინსტიტუტის მუზეუმში დაცულ XVI ს. დათარიღებულ ხატზე, წმ. ევსტათეს ხილვის კომპოზიციაში ცხენზე ამხედრებული წმინდანის წინ, მთის ბორცვზე მდგომი ირემია, რომლის რქებშიც ჯვარცმული მაცხოვარია ნაწერილი. მსგავსი სიუჟეტი ამკობს პატმოსის წმ. ევსტათეს ცხოვრების ამსახველ XVII საუკუნის ხატს, სადაც წმ. ევსტათეს ხილვის გარდა, მისი ცხოვრების ექვსი სცენაა წარმოდგენილი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კუნძულ ლესბოსის ლიმნოსის მონასტრის მუზეუმის XVI საუკუნით დათარიღებული ხატი, სადაც წმ. ევსტათეს ხილვის ი‍შვიათი რედაქციის ვხვდებით: ცხენზე ამხედრებული წმ. ევსტათე ცდილობს, მშვილდი ესროლოს

31 S.M Pelekanidis, P.C Christou, Ch Mauropoulou-Tsioumis, The Treasures of the Mount Athos, Illuminated Manuscripts, Athens,1973, vol. 1, 210-211,364-365.

32 A. Coumoussi, Une representation rare de la vision de saint Eustache dans une èglise greque du XIII siècle, CA, 33, 1985, 51-60, სურ.1.

ორემს, რომლის რქებშიც ჯვარცმაა გამოსახული.[33]

უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. ევსტათეს ცხოვრების გავრცობილ ციკლს, რომელიც ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაშია წარმოდგენილი, ქართულ ხელოვნებაში პარალელი არ მოეძებნება. მხოლოდ, ქართულ ხელნაწერთა მინიატურების ცალკეულ ნიმუშებში და მოგვიანო ხანის რამდენიმე ჭედურ ხატზე გვხვდება წმ. ევსტათეს გამოსახულება ოჯახთან ერთად.

თხრობა გრძელდება ჩრდილოეთ კედელზე, სადაც წმ. ევსტათეს ცხოვრებიდან სამი სცენაა წარმოდგენილი. პირველ რეგისტრში ასახულია წმ. ოჯახის პერიბის სცენა (სურ. 2). ნახევრად ხელხელში წარმოდგენილ მაგიდაზე ტრაპეზია გაშლილი. მაგიდის გარშემო მსხდომი ფიგურების ყვავები მათი ხაუბრის მიმენტს მიგვანიშნებს. კომპოზიციის ცენტრში ეხედავთ ერმების მცირე ზომის გამოსახულებებს. ერთ-ერთი მათგანი მამისკენ იყურება, მეორე – დედისკენ. წმ. ოჯახი ნაგებობის იქრისფერი ფასადის ფონზეა წარმოდგენილი. შენობის გვერდითა ნაწილები ღია ლეთისფერია. კარგად განირჩევა წმინდა ევსტათეს და წმინდა თეოფისტეს ფეხსაფარები.

ერთაწმინდის ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრში მოცემულია წმ. ოჯახის ნათლისღება (სურ. 3). კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია ემბაზის გამოსახულება, რომლის მარცხენა მხარეს წმ. ოჯახია გამოსახული, მარჯვნივ – მღვდელმთავარი წიგნით ხელში და სტიქარისანი. კომპოზიციის ფონზე გამოსახულია გუმბათიანი ეკლესია, გვერდითი კოშკებით. ფიგურები სამ-მეოთხედით არიან მიმართულნი. წმ. ევსტათეს და მისი ოჯახის წევრები ევსტიკულაციით ქრისტიანი ღმრთისმსახურებისადმი მორჩილებას გამოხატავენ. მღვდელმთავარი შეა ხნის მამაკაცის სახითაა წარმოდგენილი; სტიქარისანი მცირეწლოვანი ყმაწვილია, მას ხელში სამღვდელმთავრო კვერთხი უჭირია.

წმ. ოჯახის ნათლისღების სიუჟეტი უცხოა ქართული და, ზოგადად, ქრისტიანული აღმოსავლეთის იკონოგრაფიისთვის, ქრისტიანულ დასავლეთის ხელოვნებაში ეს სიუჟეტი ბევრად უფრო პოპულარულია. მაგ.: ლონდონის მუზეუმის (ბრიტანეთის მუზეუმი 11870) 20 სექტემბრის საკითხავ ტექსტში (XI–XII სს.) წმ. ევსტათეს ხსენების დღეს გვხვდება ოთხი მინიატურა: მეფალეთნების ერთ გვერდზეა წარმოდგენილი წმ. ევსტათეს ხილვა, ნათლისღება, დაკითხვა იმპერატორთან და მარტვილობა. ესფიგმენუ 14-ის 20 სექტემბრის საკითხავში 52 fol. მოთავსებულია წმინდა ევსტათეს ცხოვრების სიუჟეტები და მათ შორის წმ. ოჯახის ნათლისღება

ერთაწმინდის ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის მესამე რეგისტრში მმიბლებთან ერთად მცირე ზომის ყრმებს ეხედავთ (სურ. 4). ფიგურები ფრინტალურად არიან წარმოდგენილნი. წმ. ევსტათე მხედრის რეგალიებითაა გამოსახული. მას მარჯვენაში შუბი უჭირია, მარცხენათი კი ყრმის ხელი უჭირავს. აბჯარი მისი მინაცრისფერია, მოსასხამი კი – წითელი. წმ. თეოფისტეს მარჯვენა ხელი ყრმისთვის ნაუჭიდია, ხოლო მარცხენა ხელით განდიდების გამოხატავს.

წმ. ოჯახის ფრინტალურად მდგომ ფიგურებს რამდენიმე პარალელი დაეძებნება. ესენი ერთად არიან გამოსახულნი ეინეკვისის მოხატულობაში. მს-

33 Katerina Amprazogoula, La vision de saint Eustathe dans la peinture post-byzantine, Zograf -A Journal of Medieval Art , 2008, №32, Belgrade, გვ. 163-172.

გავსი ხუციები ამკობს მიგვიანი ხანის ორ ხატს. აქედან ერთი ერთაწმინდის ხიძველეებიდანაა და დღეს წ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელწოდებ მუზეუმის ფონდშია დაცული. წმ. ოჯახის გამოსახულება ნაქარგობის ორიოდე ნიმუშმა შეგვინახა. მათგან ერთი სამთავრის დედათა მონასტერში ინახება,მეორე კი ინგლისში,კერძო კოლექციაშია დაცული. მკვლევართა აზრით, ორივე მათგანი სიფეთ თარხან-მიერავის ნახელავია.[34] წმ. ოჯახის გამოსახულება ამკობს ასევე ხელნაწერთა ერეკლელ ცენტრში დაცულ ორი ქართული ხელნაწერის: A 442 (XVI ს.-11v) და H 342 (1661 წ.-429r) მინიატურას.

X საუკუნიდან წმ. ევსტათეს ხშირად გამოსახავენ ოჯახის წევრებთან ერთად. ამ შემთხვევაში იგი ტრადიციულად გამოსახება არა მხედრის,არამედ მიწამის სახით. ბიზანტიაში წმ. ევსტათეს ოჯახების და ქორწინების მფარველად მიაჩნდათ. წმ. ოჯახის ასეთ გამოსახულებებს,ძირითადად ვხვდებით კრიპტის კაპელებში, კერძოდ, საფლავის დანიშნულების ადგილებში. მაგ.: ხიზაის ლავრას კათოლიკონის კაპელის ჩრდილო-დასავლეთ თაღზე (1030-1040 წწ.), კიევის წმ სოფიის ტაძრის გარე გალერეის ფერწერაში და ვატიკანის ხახარების მინიატურაზე (Vat. gr. 1156, f. 253v) XI ს. მესამე მეოთხედი.[35] რიგორც ირკვევა, წმ. ევსტათეს გამოსახულებები ოჯახის წევრებთან ერთად ძიბულარული იყო ბიზანტიური პერიოდის საბერძნეთის და ბალკანეთის ფერწერაში. წმ. ევსტათე ვაჟებთან ერთადაა გამოსახული რიმნიკუ ვილჩეს დიდმოწამე პარასკევას ეკლესიაში (XVII ს.)[36] და მეცოვეის მონასტერში (XVII ს.)[37] ის მეუღლესთან და შვილებთან ერთადაა გამოსახული ხერეზის მონასტერში (1694 წ.)[38] და არბანასის შიბის ტაძრის გალერეაში (1649 წ)[39].

წმ. ევსტათეს ცხოვრების ციკლი სრულდება წმინდანის შვილების მარტვილობის სუჟეტით,რომელიც სამკვეთლოს კარსა და საკურთხევლის კედლის შორისაა მოთავსებული (სურ. 5). რვალის კერიაში მსხდომ წმ. ოჯახს ცვცხლოვანი ენები გარშემოსაზღვრავს. ისინი ზეაწეული ხელებით განდიდების, სიხარულსა და მადლიერების გამოხატავენ. ქართულ ხელოვნებაში წმ. ოჯახის მარტვილობის ამსახველი სუჟეტი არ შემონახულა. ეს სუჟეტი უცხო არაა ქრისტიანული ხელოვნებისთვის: მაგ: ბასილი II-ის მენოლოგიონი (Vat. gr.1613)[40], სადაც მხოლოდ წმინდა ოჯახის მარტვილობის სცენაა რვალის კერიაში. მსგავსი სუჟეტი გვხვდება თიკალი ქალაქში, გორემში (950-960 წწ.)[41], სადაც ოთხი წმინდანი რვალის კერიაშია გამოსახული. წმ. ოჯახის მარტვილობის მსგავსი გამოსახულებაა წარმოდგენილი ბასილი II-ის მინოლოგიაზე (XI ს. დასაწყისი)[42]. ასევე XI ს. დასასრულის ორ მეტაფრას მინოლოგიაზე. მათგან ერთი დღეს ლონდონში,ბრიტანეთის მუზეუმშია,მეორე – ვენეციაში,მარნიანას ბიბლიოთეკა-

34 ნაქარგი ხატების შესახებ იხ. გ. ბარათაშვილი,ნ. ბერეტელაძე დასახ. ნაშრ.,გვ. 310-336.
35 Е.М. Саенкова, Н.В. Герасименко, Иконы Святых Воинов, (М., 2008), გვ. 74-75
36 იქვე. გვ. 74-75.
37 იქვე. გვ. 74-75.
38 იქვე. გვ. 74-75.
39 იქვე. გვ. 74-75.
40 იქვე. გვ. 74-75.
41 იქვე. გვ. 74-75.
42 იქვე. გვ. 74-75.

ში (Cod. gr. Z. 586,f.156).[43] წმ. ევსტათეს მარტვილობის ხუცური ამკობს ათონის ესფიგმენეს მიხასტრის მინოლოგიონს (cod. 14, f. 52 v)[44], ვენის მენოლოგიონს (Venet. Marc.586, fol.156 r.)[45], წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიას ხტარი ნაგორიხინოში (1316-1318 წწ.)[46] და XV ს. დასაწყისის ათონის წმ. ათანასეს დიდი ლავრის სატრაპეზოს.[47] გრანიანიცას ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის 1321 წლით დათარიღებულ მოხატულობაში, წმინდანის მარტვილობის ხუცურში საინტერესო დეტალია ნართული: ერთ-ერთი ვაჟი ცოცდება ხარში, რათა ოჯახთან ერთად იმარტვილოს.[48]

გარდა ხრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ცხოვრების ამსახველი ხუცურებისა, წმ. ევსტათეს ფიგურა გამოესახავთ სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრში, სადაც, მასთან ერთად, წმ. გიორგის გამოსახულებასაც ვხედავთ (სურ. 6). ისინი სრული ტანით, ფრონტალურად არიან წარმოდგენილნი – წმ. ევსტათე შეა ხნის მამაკაცის, ხოლო წმ. გიორგი უწვერო ჭაბუკის სახით. აბჯრებით შემოსილი წმ. მოწამენი მეომრის რეგალიებით აღჭურვილნი გამოესახავთ. მარჯვენა ხელში გრძელი ერთპირა შუბები უპყრიათ, მარცხენა კი ხმლის ვადაზე უდევთ. ამ ორი წმინდანის წყვილადი გამოსახულება ი'შვიათია ქართულ ხელოვნებაში. ერთაწმინდაში მათი ერთად გამოსახვა განპირობებული უნდა იყოს საქართველოში ამ ორი დიდმოწამისადმი განსაკუთრებული პატივისცემითა და სიყვარულით.

აღსანიშნავია, რომ ქრისტიანული აღმოსავლეთისგან განსხვავებით ქრისტიანულმა დასავლეთმა წმ. ევსტათეს ცხოვრების უფრო მეტი ხუცური განაგითარა. ისინი ნარატივის სახით მოუთხრობენ მრევლს წმ. ევსტათეს ცხოვრების ცალკეული ეპიზოდებს. დაწვრილებითი თხრობას ვხვდებით კრუმაუერის კოდექსზე (XIV ს), კენტენბერის მოხატულობის პროგრამაში, შარტრის (XII ს) და სანსეს კათედრალის ვიტრაჟებზე.

ტაძრის ნაწილობრივ მოხატვა გვიანი შუასაუკუნეების საქართველოში და, ზოგადად, სამართლმადიდებლობაში არცთუ ი'შვიათად გვხვდება. მაგალითად, ველათის მთავარ ტაძარში, ანანურში, ნიკორწმინდაში, სამთავისში, სამთავროში, სვეტიცხოველში, მარტვილში, კელაში და სხვა. აქედან გამომდინარე, ერთაწმინდის მოხატულობის სქემა უნიკალურად არ ჩანს.

ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა ძალზე თავისებურია. აქ არ გხვდება ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლი. მოხატული არაა არც საკურთხეველი და არც გუმბათი. ოსტატი არჩევანს მხოლოდ და მხოლოდ ორი დიდმოწამე მხედრის – წმ. ევსტათეს და წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველ ხუცურებზე აგებს. ერთაწმინდის მოხატულობაში წმ. დიდმოწამე გიორგის თემის შემოტანით ვნების თემას და მოწამეობის არსს ესმება ხა'ხი.

აღნიშნულიდან გამომდინარე შეიძლება გაჩნდეს კითხვა, თუ რატომ

43 N. Patterson-Sevcenko, Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion, Chicago-London, 1984, 18,122.

44 S.M. Pelekanidis, P.C. Christou, Ch. Mauropoulou-Tsioumis, დასახ. ნაშრ., გვ. 210-211,364-365, 331-332.

45 Е.М. Саенкова, Н.В. Герасименко, დასახ. ნაშრ., გვ. 74-75.

46 იქვე, გვ. 74-75.

47 იქვე, გვ. 74-75.

48 იქვე, გვ. 74-75.

დაუბრუნდნენ. გვიანი შუა საუკუნეების ქართველი ისტორიები ადრეული ჩანის ქართულ და, ზოგადად, ქრისტიანული ხელოვნებაში გავრცელებულ წმ. ევსტათეს თემას. რიგორც ჩანს, დიდმოწამე წმ. გიორგის დარად, საქართველოში არასოდეს განუცდია ინტერესი წმ. ევსტათესადმი და XVII საუკუნეში, მისი ცხოვრების ციკლი კიდევ ერთხელ იქნა ასახული მისივე სახელობის ტაძარში.

ქრისტიანული სწავლების მიხედვით, წმ. მხედრები თავიანთი მოწამეობრივი დვაწლით ქრისტეს გზას გადიან და მას მიემსგავსებიან. ამასთანავე წმ. მხედრების თემის წარმოდგენა გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში არა მხოლოდ მოწამეობის თეოლოგიურ საზრისს ასახავს, არამედ მასში ერთგვარად გამოძახილს ჰპოვებს ეპიქალური სინამდვილე. მიუხედავად მძიმე პოლიტიკური და ეკონომიკური მდგომარეობისა, ქართველი დიდებულები ცდილობენ, საკუთარი დვაწლი შეიტანონ ქვეყნის სულიერი და კულტურული კრებსიდან გამოსაყენებლად.

ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობა, მიუხედავად ფრაგმენტულობისა, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის საყურადღებო ნიმუშია. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ მიუხედავად შიდა არეულობებისა და გარეშე თავდასხმებისა, ითრამ თარხან-მიერავი იწყებს იერუსალიმის ჯვარის მამას – მელეტიოსს და მას ავალებს საგვარეულო მონასტრის მთავარი ეკლესიის მოხატვას. ერთაწმინდის ფერწერის შემთხვევაში იმ მნიშვნელოვან ფაქტთან გვაქვს საქმე, რიცა ჩვენ თანმხლები ფრესკული წარწერებით ზუსტი ქronიკული მოგვეპოვება და ამასთანავე მასში მოხსენიებული ისტორიული პიროვნებების დვაწლიც ჩვენ თვალწინ გაცხადდება. ერთაწმინდის მოხატულობა გვიანი შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი ტიპური ნიმუშია. მართალია, ამ ეპოქის ფერწერა შესრულების მანერის თვალსაზრისით, ვერ შეედრება წინარე საუკუნეების ხელოვნების ნიმუშებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თავის სიტყვას ამბობს ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიაში.

ერთაწმინდის კომპლექსი, გვიან შუა საუკუნეებშიც არ კარგავს სახელიერი და კულტურული ცენტრის მნიშვნელობას. ძნელბედობის ხანაშიც კი აქ არ გამქრალა შემოქმედებითი მუხტი. ოსმალეთში გადახვწილი გიორგი საკაძის ვაჟის, ითრამის, თაოსნობით დაიწყო საგვარეულო მონასტრის ფრესკული დეკორით შემკობა. მოხატულობა თავისი იკონოგრაფიული პროგრამით ერთგვარი სინთეზია ადმოსავლეთ საქრისტიანოს მხატვრული კერებიდან მომდინარე იკონოგრაფიულ სახისმეტყველებისა და დასავლურ ევროპული სახვითი ტრადიციისა. ერთაწმინდის მოხატულობაში მკაფიოდ მჟღავნდება პოსტბიზანტიური ხელოვნების ძირითადი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები და, მეორე მხრივ, მრავალსაუკუნოვანი ქართულ მონუმენტურ მხატვრულ ტრადიციის ნაზიარები ფორმით განცდა და სახვითი ტრადიცია.

რაც შეეხება ერთაწმინდის ტაძრის ფერწერის შესრულების მანერას და ფერთა პალიტრას, იგი პალეოლოგოსური ხანის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია. იკონოგრაფიულ სცენებში გამოსახული ფიგურები მძიმე და მასიურია. მონასმები დიდ ფერადოვან ლაქებადაა დადებული, რომლებზეც მოთეთრო შუქ-ჩრდილებია დაჩანილი. ფიგურების გარშემო მსხვილი შავი კონტურული ხაზი გარშემოწერს. სახეები ძალზე მეტყველია. ისინი თითქოს ხატწერის მიერაა დაწერილი. ყველა მონასმს განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა. სახის სარწმულად ყველა სცენაში გამოყენებულია მონაცრისფრო-მოლეინისფრო

ტონალობა. თითოეული სცენა ერთმანეთისგან მოწითალო-მოყავისფრი მსხვილი ხილით გამოიყოფა. ფერადოვნების მხრივ ერთაწმინდის მოხატულობა მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. ფერთა პალიტრა, ძირითადად, ცივ ტონებზეა აგებული. ყველა სცენაში ფონები ორ რეგისტრიანია: ზედა მოცისფრისფერია, ქვედა კი მოწითალო-მოყავისფრი. იგი ამ ეპოქის ნიმუშების მსგავსად, მშრალია და ესთეტალი. წმ. ევსტათეს ამსახველ ორთოდე სცენის გარდა, სადაც ფონად ფერცლოვანი ოქროა გამოყენებული, გვიან პალეოლოგოსური ნიმუშების მსგავსად ზოგიერთ სცენაში არქიტექტურული ნაგებობები და წაკვეთილ მთები მოსჩანს, რომლებსაც თეთრას საშუალებით გამოსათებებია დატანილი.

გვიანი შუა საუკუნეების ეპოქისეული ნიშნები გამოვლინა ასევე ერთაწმინდის მოხატულობის იკონოგრაფიულმა სცენის აგებისას. ტაძრის ინტერიერში მოხატულობა ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავების რეგისტრებად და ნახევარრეგისტებად ისეა დაყოფილი, რომ ერთგვარი სიმეტრიულობა და ამასთანავე კარგად გააზრებული ოსტატობა იგრძნობა. სცენათა ამგვარი აგებით ერთაწმინდის მოხატულობა პოსტბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშია, რაც ნათლად ჩანს კედლის ხიბრტყის მაქსიმალური დატვირთვაში, განსხვავებული სიმაღლის რეგისტრებად აგებაში, სხვადასხვა ზომის ფიგურათა მონაცვლეობაში. მაგრამ ამავე დროს ინარჩუნებს მის თანამედროვე კრეტული სკოლის მხატვრულ ტრადიციას და მკაცრად მოწარჩიებული წითელი სინგურის მსხვილი ხილით მოხატულობის ერთიან სისტემაში ერთიანობაში მოიაზრებს.

ერთაწმინდის მოხატულობა მისი თანადროული ფერწერის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. შესრულების დონე და გამორჩეული წერითი მანერა მას თანამედროვეთა შორის მნიშვნელოვან ადგილს განუკუთვნებს და, ამასთანავე, აახლოებს ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა და ათონის პოსტბიზანტიური პერიოდის მადალპროფესიულ ძეგლებთან.

ერთაწმინდის ტაძრის ფრესკული დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამა და სტილისტური თავისებურებები საინტერესო მასალას იძლევა გვიანი შუა საუკუნეების მინუმენტური ფერწერის შესწავლისათვის. აქედან გამომდინარე, აღნიშნული საკითხის კვლევა და მის საფუძველზე მიღებული დასკვნები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს გვიანი შუა საუკუნეების ფერწერის შეესწავლელი ნიმუშების შესასწავლად, ასევე ამ რეგიონის და თვით ტაძრის ისტორიისათვის.

Irma Mamasakhlisi

Life Cycle of St. Eustathius in the Murals of Ertatsminda Church

The murals of Ertatsminda church are quite deteriorated at present, but the remaining parts make it possible to analyse the mural decoration.

Entering the church through the main, west door, the sight is immediately caught by the scenes on both sides of the chancel Vision of St. Eustathius (north-east) and Miracle of St. George at Lasia city (south-east). Below these, donor inscriptions in decorative frames are placed. These two compositions form conceptual centre of the entire mural decoration. Each scene represented on the walls adjoining the chancel, are correlated with those on the north and south walls, in terms of their dimensions. Three scenes from the life-cycle of St. Eustathius and St. George are depicted on south and north walls. Life cycle of St. Eustathius includes Martyrdom of his children – between the prothesis door and the chancel corner. On the opposite side, by the diaconicon door, a holy reliquary is placed, where the main relic of the church, St. Eustathius' arm was kept. It is clear that Meleti, painter of the church, accentuated the theme of Warrior Saints, while selecting the scenes for the mural decoration of the church. It should be noted that expanded life cycle of St. Eustathius, represented in Ertatsminda is unparalleled in Georgian art; on separate samples of the Georgian book illumination and several Late Medieval repoussé icons images of St. Eustathius with his family can be found. Examination of iconographic programme of Ertastminda murals makes it obvious that the painter used both western and eastern models in the selection of the repertoire, creating a somewhat synthesised, well thought off and worked out programme, reflecting characteristic traits of the epoch.

სურ. 1. წმ. ევსტათეს ხილვა

სურ. 2. წმ. ევსტათეს ოჯახის პუროობა

სურ. 3. წმ. ესტათეს ოჯახის ნათლისღება

სურ. 4. წმ. ევსტათეს ოჯახი

სურ. 5. წმ. ევსტათეს ყრმების მარტ-ვილობა

სურ. 6. წმ. გიორგი და წმ. ევსტათე

მაია მანთა
გ. ნუბინაშვილის სახ. ხელოვნების ისტორიისა
და ძველთა დაცვის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი - ქალაქ დუშეთის შემოქმედი*

ბორცვებისა და გორების ცხოველხატულ გარემოცვაში მოქცეული, კინჭის ქედისა და მის გასწვრივ აკინძული ახლომდებარე სოფლებისაგან ხეხილის ბაღებით გამოჯნული, სამხრეთ-ჩრდილოეთის მიმართულებით, არაცალკბოდ, არამედ ემნიშვნელოდ დახრილ რელიეფზე გაშენებული უძველესი ქართული ქალაქი დუშეთი თვითმყოფადობით და მკვეთრი ინდივიდუალობით გამოირჩევა.
არაგვის ეროსთავთა ყოფილი სამყოფელი - დუშეთი, ქართლის მთიანეთის ერთადერთი ქალაქია, რომელზეც ოდესღაც კავკასიონზე გადებული ერთ-ერთი ემნიშვნელოვანესი სამხედრო გზის წინაპარი გზა და უხსოვარი დროიდან მრავალი ბილიკი გადიოდა.

დუშეთი მთელი სიგრძეთ კინჭის ქედიდან და მისი ახლომდებარე ადგილებიდან ადიქმება. აქედან იხსნება სწორედ ფართო პანორამა, რომელიც ძველ და ახალ დუშეთს ერთად მოიცავს (სურ. 1).

ძველ ქალაქს გამოკვეთილი დიმინანტი არ გააჩნია. ორწყარის ხეკი, რომელიც ისტორიულ დუშეთს დასავლეთიდან ნაეკის მხოლოდ მის უმცალო სიახლოვეში ადიქმება ფრაგმენტულად.

დუშეთის ერთ-ერთ უმთავრეს დასაცავ ფასეულობას XIX საუკუნეში, სამაზრო პერიოდში შექმნილი ქუჩათა რეგულარული ქსელი წარმოადგენს, რომლესაც განსაკუთრებულად დიდ მნიშვნელობას სძენს არაგვის ეროსთავებისდროინდელი (XVII–XVIII სს.) ფენები - ეროსთავების სასახლისაგან გადარჩენილი დიდრონი რიყის ქვით ნაგები კედელი ნართული მიგვიანი, XIX საუკუნის შუნობაში, XVIII საუკუნის დარბაზის ინტერიერი შემონახული XIX საუკუნის აივანშემოვლებულ საცხოვრებელ სახლში, გვიანი შუა საუკუნეების სხვა ფრაგმენტები გადარჩენილი დუშეთის რეგულარულ ნაწილში ხეთოიდე, სრულად მოლწეული სარდაფის სახით. დუშეთის სიმდიდრეს წარმოადგენს ოდესღაც ქალაქის განაპირას განცალკევებით მდგომი, დღეს კი რეგულარული ქსელისგან განუყოფელი ყარანგოზიშვილების კოშკის სახელით ცნობილი XVII საუკუნის ნაგებობა და დუშეთის სიძველეებს შორის ყველაზე არქაული წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის სახელობის დარბაზული ეკლესია (VIII-IX სს.).

ძველი დუშეთის მთლიანობის და მისი ქუჩათა ქსელისგან განუყოფელია დუშეთის ბულვარი, რომელიც ძველი ცენტრის (არაგვის ეროსთავების ყოფილი რეზიდენციის) აღმოსავლეთით, ყოფილი ასპარეზის ადგილას ნაისახა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში (სურ. 2).
მაგრამ ის, რაც დუშეთს საყურადღებო მოვლენად აქცევს ურბანულ-არქიტექტურული თვალსაზრისით, ის, რაც დუშეთის მნიშვნელობის ძალას ქმნის, სიძველესთან შერწყმული და ქუჩათა რეგულარულ ქსელს მორგებული სამოსახლო უბნები და

* სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის ("დუშეთის ურბანული და არქიტექტურული მემკვიდრეობა") ფარგლებში.

ქსელის გარეთაც არსებული ვალკული საცხოვრებელი შენობებია. დუშეთს ცენტრის ქუჩათა ქსელის სიმკვრივეს, მის მკვეთრად ურბანულ ხასიათს, მის ქალაქურ იერს დუქნების შემცველი ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლებისა და ვალკული ერთსართულიანი დუქნების ერთობლიობა აყალიბებს.

სწორედ XIX საუკუნის სხვადასხვა მიწაკვეთისა და XX საუკუნის დასაწყისში აშენებული საცხოვრებლების და საგაჭრო დანიშნულების ნაგებობების ტიპოლოგიური მრავალფეროვნება, მათი სპეციფიკური სიერცითი აგებულება, სხვადასხვა ევროპული სტილით ნაგები ფასადებისა და ქართული ხალხური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ელემენტების სინთეზი აქცევს დუშეთს საყურადღებო მთლიანად არქიტექტურული თვალსაზრისით.

ქალაქის ისტორიული ნაწილის მრავალფეროვნების მიუხედავად, მიუხედავად საცხოვრებლების ტიპოლოგიური მრავალფეროვნებისა და ვალკული ტიპოლოგიის ნაგებობაში მრავალი საამშენებლო ფენის არსებობისა,
დუშეთი ის ქალაქია, რომელსაც ერთმა არქიტექტორმა დიდად დააჩნია თავისი ხელი, რომლის საცხოვრებელი ფონდის დიდი პროცენტი ერთი ავტორის პროექტებით აშენდა. ეს უეჭველ ტომის ის შემოქმედია, რომელმაც ძველი, მაზრამდელი დუშეთის ძეგლები შეისწავლა, ქართულ-ქალაქური არქიტექტურის ტრადიციები გაითვალისწინა, სამაზრო დუშეთი ურბანულ ერთეულად აქცია და მისი ქსელის შემადგენელი ტიპოლოგიურად განსხვავებული შენობები სიერცითი ორგანიზაციის ერთიანი პრინციპით შეკრული ნაგებობებით გააერთიანა და გაამთლიანა.

სწორედ ძველი დუშეთის ერთ-ერთ შემოქმედს არქიტექტორ თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბორიოვსკის ეძღვნება წინამდებარე ნაშრომი.

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბორიოვსკი (პროექტებზე და რუსულ წყაროებში: **архитектор фон Гейдер-Боровский**, ერთ ფრანგულ წყაროში: Mr. Fedor Haider - Borovsky), საგარაუდოდ პოლონურ-გერმანული წარმოშობის არქიტექტორი და ინჟინერ-ტექნოლოგია.

დუშეთის მაზრაში არქიტექტორად ჩამოსვლამდე იგი რუსეთის იმპერიაში, მრავალ გუბერნიაში მოღვაწეობდა და მან როგორც არქიტექტორმა და ინჟინერმა შემოქმედებით საგზე გზა განვლო.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ჩანს ბორიოვსკის მოღვაწეობა სტავროპოლის გუბერნიაში, სადაც მისი დამკვეთი 1827 წლიდან ეგეოსის ზღვის ქალაქ სანტორინიდან (თერა) სტავროპოლში დამკვიდრებული, ბერძნული წარმოშობის, ალაფუზოვების (Alafouzos) ცნობილი დინასტიის საძირკვლის ჩამყრელი, პირველი გილდიის ვაჭარი, მეწარმე, ქველმოქმედებით გამორჩეული, სტავროპოლის საპატიო მოქალაქე ივან ანტონის ძე ალაფუზოვია. 1868 წელს ივან ალაფუზოვის დაკვეთით ინჟინერ-ტექნოლოგი ფონ ჰაიდერ-ბორიოვსკი მუტნიანის ველზე (**Мутнянская долина**) არეულახლელ ქარხანას აშენებს, რომელშიც წარმოებული არაყი და სპირტი შემდგომში არაერთი უმაღლესი ჯილდოს მფლობელი გახდა. „არეის გამოხდის ხისტემა აღნიშნულ ქარხანაში უახლესი იყო, ყოველგვარი სამუშაო ორთქლის მანქანის საშუალებით მექანიკური აღჭურვილობით სრულდებოდა. ქარხნის მშენებლობას ცნობილი ინჟინერ-ტექნოლოგი ო. ფონ ჰაიდერ-ბორიოვსკი (**известный инженер-технолог Ф. фон Гейдер-Боровский**) უძღვებოდა, რომელმაც რუსეთის მრავალ გუბერნიაში 40-ზე მეტი არეულახლელი ქარხანა (**Винокуренный завод**) აშენა“ - ნათქვამია ერთ რუსულ წყაროში. ებითეტი „ცნობილი“, აღნიშნულ შემთხვევაში, ბორიოვსკის კარგ რეპუტაციასა და

მალად პროფესიონალიზმზე მიუთითებს რუსეთის იმპერიის გუბერნიებში, მის მიერ აშენებული საქარხნო შენობების ასეთი სიმრავლე, კი მას რეგორცდიდად გამოცდილინეერსა და ხერეთმოძღვარს წარმოგვიდგენს.

საინტერესოა და ფრიად საყურადღებო, რომ ჰაიდერ-ბორეფსკიმ არეულ-სახლული ქარხნების მშენებლობასთან დაკავშირებით, აღნიშნული საკითხის ტექნოლოგია შეისწავლა, რასაც ის 1855 წელს საგანგებო ნაშრომს უძღვნის.[1]

ბორეფსკიზე საყურადღებო ცნობას ვაწყლებით მოსკოვის ბუნებისმეტყველთა საიმპერატორო საზოგადოების მოამბის ("**Bulletin de la Société Impériale des Naturalistes de Moscou**") ერთ-ერთ ადრეულ (1858) გამოცემაში, რომლის მიხედვითაც მთავარი ინჟინერი (Capitaine du génie) თეოდორ ჰაიდერ ბორეფსკი აგზავნის მამონტის მშვენიერ (ლამაზ) უკანა კბილს აღმოსავლეთ ოკას სიახლოვეს რიაზანის გუბერნიის სპასკის მაზრაში.[2] ზემომოტანილი ბიბლიოგრაფიული წყარო ინჟინერ ბორეფსკის სახელს - თეოდორსაც (Fedor) აზუსტებს.

მამონტის უკანა კბილი რუსეთის გუბერნიებში, მათ შორის, კერძოდ რიაზანის გუბერნიაშიც მოდვაწე თეოდორ ჰაიდერ ფონ ბორეფსკის ერთ-ერთი ქარხნის მშენებლობისთვის ფუნდამენტის მომზადებისას ეპოვნა. ამას გვაფიქრებინებს XIX საუკუნეში აშენებული არეულგამოსახლული ქარხნების სიმრავლე რიაზანის გუბერნიის სპასკის მაზრაში. მეცნიერებისათვის ესოდენ მნიშვნელოვან აღმოჩენაზე, კი ბორეფსკი ყურადღებას უთუოდ გაამახვილებდა და პერიოდულ ჟურნალში ცნობაც კი მოათავსა.

ბორეფსკი საქართველოში და კონკრეტულად ქალაქ გორში 1871 წელს ჩამოვიდა გორის და დუშეთის მაზრების არქიტექტორის მოვალეობის დროებით შემსრულებლად. ამავე წელს იგი, სათანადო სპეციალისტების უქონლობის გამო, საგუბერნიო ხელისუფლების დავალებით, გორის და დუშეთის მაზრების საერობო (земский) სამშენებლო-საგზაო საქმეების ხელმძღვანელადაც დაინიშნა და აღნიშნულ მაზრებში ყველა საინჟინრო საქმეს უძღვებოდა.[3]

ზემომოტანილი საარქივო ინფორმაცია არა მხოლოდ ბორეფსკის საქართველოში ჩამოსვლის წელს და მისი საქმიანობის ფარგლებს ადგენს, არამედ მის წარმოშობლობასაც აზუსტებს.[4] ბორეფსკი არა რუსეთის იმპერიაში

---

1 Практическое наставление к приготовлению солода, употребляемого при картофельном винокурении. Журнал Сельского Хозяйства, № 11, Москва, Университетская типография, 1855.

2 'Mr. FedorHaider - Borovsky, Capitaine du génie, envoie une très-belle dentmolaire d'unmammouth trouvée dans l'Oka, Gouvernement de Riazan, District de Spask.~ ob. **Bulletin de la Société Impériale** des Naturalistes de Moscou, Tome XXXI, Moscou, 858, გვ. 316.

3 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, წიგნი №1, საქმე № 623, Об упразднении должности Горийско-Душетского Архитектора, Январь 1887 года. გვ. 1-3.

4 იქვე. თბილისის ეთვალი გუბერნატორი კ. ორლოვსკი 1870 წლის 2 მარტს კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს უფროსისადმი გაგზავნილ მოხსენებაში შეამდგომლობს, რომ ქალაქების - გორისა და დუშეთის კეთილმოწყობის მიზნით, აღნიშნული ქალაქებისათვის დაწესდეს არქიტექტორის თანამდებობა და ადგენს გორისა და დუშეთის არქიტექტორის ხელფასს 975 მანეთის ოდენობით. ამავე დროს ორლოვსკი აზუსტებს არქიტექტორის ჩამოსვლის ადგილს გორს. იმავე დოკუმენტიდან, ორლოვსკის გორის მაზრის უფროსისადმი 1871 წლის 14 თებერვლის შეტყობინებით ირკვევა, რომ მთავარი სამმართველოს უფროსის ნებართვით, გორისა და დუშეთის არქიტექტორის მოვალეობას შეასრულებს ფონ-ჰაიდერ-ბორეფსკი, რომელმაც რუსეთის ქვეშევრდომობა

დაბადებული უცხოელი, არამედ, XIX საუკუნის რუსეთის იმპერიის არაერთი სხვა უცხოელი მოღვაწის მსგავსად, თავის ქვეყნიდან რუსეთში ჩამოსული და დამკვიდრებული ევროპელია.

1886 წლის 1 სექტემბერს ის ტოვებს გორის და დუშეთის არქიტექტორის თანამდებობას (... с 1 го Сентября месяца он увольняется от объязанностей Горийско-Душетского Архитектора). თუმცა ბორიოსკის მიერ ხელმოწერილი პროექტები დუშეთის მოქალაქეებისათვის 1886 წლის შემდეგაც გვხვდება.

ის, რომ 1870 წლისათვის გორისა და დუშეთის კეთილმოწყობის მიზნით არქიტექტორის მოვალეობის შემსრულებლის თანამდებობა წესდება, ბუნებრივია. დუშეთის შემთხვევაში გასათვალისწინებელი უნდა იყოს აგრეთვე ის ისტორიული ფაქტიც, რომ არაგვის ერისთაველების ძველი რეზიდენცია - დუშეთი სამაზრო ქალაქად 1802 წლიდან იქცა. ცნობილია ისიც, რომ 1821 წელს დუშეთიდან სამაზრო ქალაქი არაგვის ერისთაველების მეორე რეზიდენციაში, ანანურში გადაიტანეს. დუშეთს სამაზრო ქალაქის სტატუსი 1867 წელს დაუბრუნდა. შესაძლოა ამ დროიდან ისახება გვგმა რუსეთის იმპერიის ერთ-ერთი სამაზრო ქალაქის დუშეთისათვის არქიტექტორის მოვალეობის შემსრულებელზე ზრუნვის.

არქივში დაცული უამრავი პროექტი ხელმოწერილი ბორიოსკის მიერ მიუთითებს, რომ 1870-იან-1880-იან წლებში ბორიოსკი გორისა და დუშეთის მაზრაში დიდი ინტენსივობით აშენებდა.

ბორიოსკის გორში დაპროექტებული სახლების სიმრავლე გვაოცებინებს, რომ მან ქალაქ გორის არქიტექტურასაც უთუოდ დააცალა ხელი. მისი დამკვეთები გორში იყო რიგორც ქართული არისტოკრატია, ისე შემლებული სომხობა (ქალაქ გორის მოქალაქე პეტრე კუზანოვი, 1872; აზნაური გიორგი ხიმშიაშვილი, 1873; პრაპორშიკი ალექსანდრე ყიცხელაური, 1873; პოლკოვნიკი, თავადი მიხეილ ერისთავი, 1874; გორის მოქალაქე კოპანოვი, 1874; გორის მოქალაქე ბერძიაშვილი (Sic!, ბერძნიაშვილი?), გრიგოლ ზუბალაშვილი, 1876; ივანე სამსონოვი, 1887; გლახა მეზითოვიდა სხვ.).

მაგრამ ბორიოსკის გორში ბევრი არქიტექტორი დახვდა, რომელიც იმხანად და მისი მოღვაწეობის წინა წლებშიც გორში აშენებდა (ევგენი ბელოი, აბესალომოვი და სხვ.). მისი დროისათვის სიძველის შემცველი ქალაქი თავისი რადიალური სტრუქტურით ჩამოყალიბებული და ასე თუ ისე განაშენიანებული იყო. მიუხედავად იმ სიძველისა, რომელიც ბორიოსკის დროს დუშეთში ჯერ კიდევ გადარჩენილი იყო, 1870-იან-1880-იანი წლებით დათარიღებული, დუშეთში ბორიოსკის შესრულებული პროექტების სიმრავლე, მათი შეჯერება თუნდაც

მიიღო და მისი წლიური ხელფასი შეადგენს 975 მანეთს, რომელსაც იგი მიიღებს მთლიანად ქალაქ გორიდან. (...разрешил допустить к временному исправлению должности Горийско-Душетского Архитектора, принявшего Русское подданство фон-Гейдер-Боровского, на правах вольнонаёмного, и что содержание Архитектору, в размерах 975 рублей в год доблесно производится сполна из сумм г. Гори. На основании этого распоряжения г. Боровского исправлял должность Горийско-Душетского Архитектора до настоящего времени, причём назначенное ему содержание выдавалось из городских доходов первоначально Уездным Управлением, а затем, после введения в 1876 г. Городового положения, из Городской Управы. Независимо прямых своих объязанностей г. Боровский, по поручению губернской власти и в виду недостатка в техниках, заведывал и всеми земскими строительно-дорожными делами в горийском и Душетском уездах, причём за эти труды особого вознаграждения не получал).

დუშეთის დღემდე გადარჩენილ შენიბებთან, მაფიქრებინებს, რომ ბორეფსკიმ დუშეთის ურბანული ქსოვილი და მისი შემავსებელი საცხოვრებელი სახლები თეთრის გამოძერწა.

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკის მიერ აშენებული სახლები დუშეთში

ბორეფსკის დუშური შენიბების პროექტების გაცნობა, მათი იდენტიფიკაცია და გადარჩენილ შენიბებთან შედარება დუშური საცხოვრებელი სახლის კლასიფიკაციის მნიშვნელოვან ეტაპთან მიგვიყვანს.

ძველი, ისტორიული დუშეთის ქუჩათა ქსელი არაძლიერად დაფერდებულ მცირე ტერიტორიას მოიცავს. იგი არაგვის ერისთავებისდროინდელ ქალაქს მექანიკურად დაედო ზევიდან. ქსელზე დაკვირვება და მისი შემადგენელი სახლების მიერფილოგიური და ქრონოლოგიური თვალსაზრისით შესწავლა ნათელს ხდის, რომ იგი(ქსელი) დუშეთის სამანრო ქალაქად ქცევის პირველსავე ათეულ წლებში არ დაპროექტებულა. აღნიშნული ანრის ხისწორეს ამტკიცებს ჩვენამდე მოღწეული ის ერთადერთი ადრეული, საგარაუდოდ XIX საუკუნის პირველი მესამედის გეგმა დუშეთისა, რომელიც პირობითია და რომელზეც არაგვის ერისთავების სასახლე და ორთოდე ქუჩის მიმანიშნებელი ხაზები არის დატანილი.[5]

დუშეთის ქსელი, მისი გეგმიანი საწყისი, კონკრეტული ბადე, ჩვენი დაკვირვებით, 1867 წლის შემდეგ, 1870-იანი წლების დასაწყისში უნდა განხორციელდეს. მაშინ, როდესაც დუშეთი კვლავ სამანრო ქალაქად იქცა. აღნიშნულ პერიოდს ებმის უშუალოდ სწორედ ფონ ჰაიდერ-ბორეფსკის გამოჩენაც დუშეთში 1871 წელს.

დუშეთის ქსელში მოქცეული საცხოვრებელი შენიბების კვლევა ნათელს ხდის, რომ ქალაქი ურბანულ ერთეულად სწორედ 1870-იანი წლების დასაწყისიდან 1880-იანი წლების დასასრულამდე ჩამოყალიბდა. და აქ, საარქივო მასალის მიხედვით, არქივში შემონახული ეამრავი პროექტის მიხედვით ედიდესი რიცხვი არქიტექტორ ფონ ჰაიდერ-ბორეფსკის ეკუთვნის. აღსანიშნავია, რომ ბორეფსკის მიერ ხელმოწერილი რამდენიმე პროექტის მიკვლევა დუშეთის მკვიდრი მოსახლეობის რამდენიმე პირად არქივშიც მოხერხდა.

ბორეფსკის მიერ აშენებული სახლების სიმრავლე, როგორც ქალაქის ცენტრში (დღევანდელი რუსთაველის ქუჩის ძველი წელზე, რუსთაველისა და შამანაურის ქუჩების გადაკვეთაზე), ისე ისტორიული ქალაქის გარე პერიმეტრის შიგნით (ყოფილი ანნაურთა (Дворянская), დღევანდელი თეატრის ქუჩა), გვაფიქრებინებს, რომ დუშეთის ქუჩებისაგან ჩამოყალიბებული ქსელის შემოქმედიც ფონ ჰაიდერ - ბორეფსკია. ბორეფსკის პროექტებზე დღევანდელი დუშეთის ცენტრალური ქუჩები ჯერ კიდევ ესახელია და შემდეგნაირად არის ხასელდებული: Большая Въезшая улица ან Большая улица ან ხშირად უბრალოდ улица).

გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი გარემოება, კერძოდ, კი ისტორიული დუშეთის იმ ნაწილში, რომელიც ქსელის განსაკუთრებული სიმკვრივით

5 იხ. ვახტანგ ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხერითმოძღვრება, ტ. I, თბილისი, 1983, გვ. 82.

გამოირჩევა და განაშენიანება არა კარმიდამოს ტიპის სახლებით არის მიდგ-ბული, არამედ მიჯრით მიწყობილი ბალნიან-ეზოიანი სახლებით და საგაჯრო შენობებით (დუქნებით), რამდენიმე ძველი, ბორიოსკის პერიოდის სახლი არ არის გადარჩენილი და მათ მაგივრად გვიანი პერიოდის (1890-იანი წლების, XX საუკუნის დასაწყისის) ნაგებობები დგას, რომელთა სარდაფები, ბორიოსკის მიერ აშენებული სარდაფიანი სახლების ანალოგით, 1870-იანი-1880-იანი წლებით შეიძლება დავათარიღოთ და შესაბამისად ბორიოსკის დროს მივაკუთვნოთ.

ფუნქციური თვალსაზრისით ბორიოსკის საერო ნაგებობები სამი ტიპის არის:

1. მხოლოდ საცხოვრებელი ფუნქციის მქონე შენობები. ეს უპირატესად ერთსართულიანი ნაგებობებია, აშენებულია მხოლოდ საცხოვრებლად გათვალისწინებული ორსართულიანი შენობები;

2. დუქნებიანი საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც, როგორც წესი, ორსართულიანია და პირველ სართულზე საგაჯრო სადგომებს, მეორე კი საცხოვრებელ ოთახებს შეიცავს.

3. საგანგებოდ საგაჯრო ფუნქციისათვის აშენებული ერთსართულიანი შენობები - დუქნები.

ბორიოსკის პროექტების მიხედვით, საცხოვრებლები გეგმის მხრივ რამდენიმე ტიპის არის:

1. გამოკვეთილად წაგრძელებული გეგმის მქონე ერთსართულიანი ან ორსართულიანი შენობები სადგომთა ანფილადური განლაგებით. ხშირად ორ-ორ ბუხრიანი სადგომი ერე, კაპიტალური კედლით არის გამიჯნული ერთმანეთისგან. ასეთ სახლებს წინ მიწაზე დაერდნობილი, ხის აივანი მიეკვება და, როგორც წესი, ერე ხერგი აქვს (სურ. 3,4,5).

2. უმნიშვნელოდ წაგრძელებულ სწორკუთხედში მოქცეული, ოთხოთახიანი შენობა, რომელიც შედგება ქუჩისპირა ნაწილში მოქცეული პარადული, დიდი ბუხრიანი ოთახისა და კიდევ ერთი სადგომისაგან და ბალის ან ეზო-ბალის მხარეს ერთმანეთისგან ტალანით (კორიდორით) გამიჯნული კიდევ ორი ბუხრიანი ოთახისაგან. კომპაქტური გეგმარებით გამორჩეულ სწორკუთხედს დია აივანი ორმხრივ შემოეკვება (სურ. 6).

3. დუქნიანი საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც პირველ სართულზე სადარბაზოს და დუქნის სადგომებს მწკრივს მოიცავს, მეორე სართულზე კი კიბის ეჯრედს და მხოლოდ საცხოვრებელ სადგომებს (სურ. 7, 8).

4. კაპიტალური კედლებით გარშემორტყმულ სწორკუთხედში ნაწილობლივ, ტიხრით ერთმანეთისგან გამიჯნული ორსადგომიანი სახლები დია აივნის ისეთი დაგეგმარებით, რომელსაც იგი არა მიდგმული, არამედ სწორკუთხედის კუთხეში მოქცეული და მას ნაშენებული შეიძლება ეწოდოთ (სურ. 9).

აღნიშნული გეგმები ძველი დროიდან ფართოდ არის ცნობილი ევროპასა და წინა აღმოსავლეთის საერო არქიტექტურაში. მსგავსი გეგმები გვხვდება XIX საუკუნის საქართველოს ქალაქურ არქიტექტურაში. სადგომთა მსგავსი განლაგება სხვა ქართული ქალაქების XIX საუკუნის საერო შენობებსაც უდევს საფუძვლად.

მაგრამ ბორიოსკის მიერ დაპროექტებული საცხოვრებელი სახლების და საგაჯრო ნაგებობების არქიტექტურა საინტერესოა გარეგნული სახის და რაც უმთავრესია - სივრცითი აგებულების მხრივ.

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკის საცხოვრებელი სახლების გარეგანი სახე და სივრცითი სტრუქტურა

თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკის დუშეთში ჩამოსვლისათვის დუშეთის რეგულარული ქუჩების ქსელი მონიშნული, მაგრამ ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი უნდა ყოფილიყო. საცხოვრებელი კვარტალები ახლად იგეგმებოდა. მაგრამ ბოროვსკის დროისათვის გადარჩენილი უნდა ყოფილიყო არაგვის ეროსთან-ებული შენობების ნაშთები და უძველესი საცხოვრებლის ნიმუშებიც, უკვე ჩამოყალიბებული იყო XIX საუკუნის დუშეთის საცხოვრებელი სახლის ქართულ-ქალაქური სახე. დუშეთის ქსელში დღემდე არსებული, მაღალი არქიტექტურული ღირებულებით გამორჩეული რამდენიმე საცხოვრებელი სახლის ნიმუში მრავალი ნიშნით მათ ადრეულ, სავარაუდოდ XIX საუკუნის დასაწყისის და შუა ხანების წარმოშობლობაზე მიგვანიშნებს. ქრონოლოგიურად აღნიშნული ჯგუფის დუშეთის სახლების მთავარი განმასხვავებელი მიგვიანი ეპოქისაგან, მთელი მთავარი ფასადის გაყოლებით არსებული, ქუჩისა თუ სხვა ღია სივრცისკენ მიმართული ხის ძლიერად შეერილი, გადახურული, არა შეკიდული, არამედ ხის ბოძებზე დაყრდნობილი აივნებია. აივნები, რომელნიც ქართული ქალაქური არქიტექტურის განვითარების ტრადიციისამებრ, ქართულ-ქალაქურად გარდაქმნილ კლასიკურ ელემენტებს ერწყმის და მთლიანად განსაზღვრავს საცხოვრებლის მხატვრულ-არქიტექტურულ სახეს.

ბოროვსკის საცხოვრებელი შენობების ფასადებზე, დუშური სახლის მხატვრული სახის განმსაზღვრელი უმთავრესი კომპონენტი, ხის აივანი ეარეოფილია. ბოროვსკის სახლის ფასადი ან უაივნოა, ან, ორსართულიანი სახლის შემთხვევაში, მას რკინის აკურულმოაჯირიანი აივანი აქვს. მაგრამ, ამავე დროს, ბოროვსკის დუშური სახლი შეიცავს რამდენიმე ისეთ ნიშანს, რაც მის შენობებს საქართველოს ქალაქური არქიტექტურის ტრადიციებთან აახლოებს და მეტიც, მის შემოქმედებას ძველი დუშეთის საცხოვრებლის ეკოლოგიის განუყოფელ ნაწილად და მნიშვნელოვან ეტაპად წარმოგვიდგენს.

საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული მრავალი ათეული პროექტი ხელმოწერილი ბოროვსკის მიერ მის ფასადებს, ერთი შეხედვით სიმარტივის მიუხედავად, კომპოზიციური მრავალფეროვნების მთელი სიმდიდრით წარმოგვიდგენს.

ბოროვსკის სახლების ფასადების უმრავლესობა სიმეტრიულია. ერთსართულიანი ნაგებობების შემთხვევაში იგი ფასადის სიბრტყეზე ფანჯრის ღიობია უწყვეტ რიგს ქმნის მუდამ. მცირე მოცულობის სახლების შემთხვევაში შესაძლოა ორი ან ოთხი სარკმელი იყოს ერთ რიგში ჩამწკრივებული მხოლოდ. ოღონდ ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც კედლის ხირტყე გაგრძელებულია და მასში კარის ღიობია გაჭრილი. აღნიშნული კარი უშუალოდ უერთდება ხის აივნის სივრცეს, რომელიც სახლს ერთ ან ორმხრივ შემოუვლება და ეზო-ბაღნას

ნდუშეთის ურბანულ ქსელში დღემდეა შემონახული სავარაუდოდ XVII-XVIII საუკუნეების საცხოვრებლებისაგან გადარჩენილი ხარდაგები და XIX საუკუნის შუახანების ნაგებობა შინაარსული, მაღალმხატვრულობით გამორჩეული, XVIII საუკუნის 70-იანი წლების მოხელეთა დარბაზის უგვირგვინო, ორ დედაბოძიანი ინტერიერი.

ეკერების. ფასადის განაპირა მხარეს მოქცეული კარის ღიობის კომპოზიციაც, რომელიც არქიტექტურული მთლიანობის თვალსაზრისით ისეთივეა, როგორც ფანჯრის ღიობები, აქვეს ამა თუ იმ ფასადის კომპოზიციას ასიმეტრიულად (არტემ ქავთარიოვის სახლის პროექტი, 1875 და 1881; გლახა ღლონტის სახლის პროექტი, 1886; დუშეთის მოქალაქის სერგეი წამალიოვის (Цималов, Sic!) სახლის პროექტი; დუშეთში მცხოვრები დავით ხოხლოვის სახლის პროექტი, 1879; ანდრეი გრიგოლოვის სახლის პროექტი, 1879 და სხვ. სურ. 3, 5, 6, 10, 11[7]).

ფასადების ზემოთ აღწერილი კომპოზიციის შემთხვევაში მათ კლასიკურად დამუშავებული სადა პარაპეტი ასრულებს. შესაძლოა ფასადის განაპირა მხარეები სადა პილასტრებით იყოს მონიშნული ან იშვიათად, პილასტრის ორდერით დანაწევრებული.

ორსართულიანი ნაგებობის შემთხვევაში მთავარი ფასადის კაპიტალური კედლის მხოლოდ პირველი სართულია გაგრძელებული, რომელშიც კარის ღიობია გაჭრილი და რომელიც უშუალოდ უერთდება პირველი სართულის ხის აივანს, აღნიშნული კარიანი კომპოზიციის თავზე კი მეორე სართულზე მდებარე ხის აივნის გვერდია დაერდნობილი. ეიფელისეულ ასიმეტრიულობის ელემენტი შეაქვს ფასადის კომპოზიციაში, რაც ასიმეტრიულს ხდის ნაგებობის სივრცით სტრუქტურასაც (დუშეთის მოქალაქის ადა შადინოვის სახლის პროექტი, 1881[8]. სურ. 3).

ფასადის კაპიტალური კედლის განაპირა ნაწილში კარის ღიობის გაჭრა, რომელიც უშუალოდ ერწყმის ეზისპირა ხის აივნის სივრცეს და მის ნაწილს მისადგომის ფუნქციას ანიჭებს, სახლის გარემოსთან დაკავშირების ერთ-ერთი ხერხია საქართველოს ქალაქების არქიტექტურაში. მაგრამ სხვა ქართულ ქალაქებში ასეთი შესასვლელის მქონე სახლები განაშენიანების ძირითად ტიპს არ ქმნის და მხოლოდ ცალკეული ნიმუშების სახით გვხვდება ურბანულ ქსოვილში გაბნეული (თელავი, სიღნაღი).

შესასვლელის სივრცითი მოწყობის ასეთივე კომპოზიცია XIX საუკუნის აღრეული ეტაპის თბილისის საცხოვრებელი სახლებისთვისაც იყო დამახასიათებელი, თუმცა იგი ძველთბილისური საცხოვრებელი სახლის მრავალფეროვანი ტიპოლოგიის ერთ-ერთი ტიპი იყო მხოლოდ. საფასადო სიბრტყის კაპიტალურ კედელში გაჭრილი კარი, რომელიც აივნის სივრცეს უშუალოდ ერწყმის და მას თავისებურ მისადგომ სივრცედ (entrée-დ) აქცევს ჯერ კიდევ თბილისის ეძველესი უბნებისთვის იყო დამახასიათებელი და რამდენიმე ნიმუში ისევ კალამ და ისანში შემოგვინახა.

---

7 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, Дело Тифлисского Губернского Правления, Отделение Строительное, წიგნი 1, საქმე № 4024 1875 და № 2111, Об утверждении проектов частных построек в Душетском Уезде, 27.04.1882-16.09.1882, Проект на постройку каменного двух этажного дома Душетского гражданина Артема Кавтарова в городе Душете, გვ. 2-6; საქმე № 608 Об утверждении проектов частных построек в Душетском Уезде, 1886-1887, საქმე № 608, Проект на постройку каменного с подвалом дома Душетского жителя Глаха Глонти в г. Душете; საქმე № 381, Проект на постройку одно этажного дома Душетского жителя Сегия Цималова в г. Душете; საქმე № 381, გვ. 14, Проект на постройку каменного одно этажного дома Душетского жителя Давида Хохлова в г. Душете; გვ. 40, Проект на постройку каменного одно этажного дома Душетского жителя Андрея Григолова в г. Душете და სხვ.

8 იქვე, ფონდი № 204, წიგნი № 1, საქმე № 2068.

დუშეთის ურბანული ქსელის შემადგენელი ყველა დროის თითქმის ყველა სახლთსათვის ხის ივანი entrée-ა, რომელშიც შესახვლელია საფასადო ხიბრტყეშია გაჭრილი. გამონაკლისს შეადგენს ხიმეტრიული გეგმარების სახლები ხიმეტრიული ფასადებით.

დუშეთში მთელი XIX საუკუნის მანძილზე და XX საუკუნის დასაწყისშიც ნაგებობების ხიურცითი ორგანიზაციის აღნიშნული ტიპი ყველაზე უფრო დომინანტურია. მეტიც, ხიურცითი აგებულების ანალოგიური პრინციპი ახასიათებს დუშეთის რამდენიმე საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობის ერთიან სახესაც. დუშეთის საცხოვრებელი სახლის ხანგრძლივი დროის მანძილზე შემუშავებული ხიურიცითი ორგანიზაცია გაელენას ახდენს დუშეთის საზოგადოებრივ შენობებზეც.

ბორიოვსკის მიერ დაპროექტებული საცხოვრებელი სახლების მცირე ნაწილი იდეალური ხიმეტრიის ფასადებსაც შეიცავს. ასეთ შემთხვევაში გრძივად განვითარებულ ფასადს ბორიოვსკი განაპირა პილასტრებს შორის მოქცეულ ფანჯრის დიობების მწკრივით ანაწევრებს და კომპოზიციის შუა ღერძზე კარის დიობს ათავსებს. კარის დიობთან რამდენიმე საფეხურიანი ქვის კიბე მიუყვება. ხის ივანი სახლს ეზის მხრიდან გრძივად აქვს მიდგმული (დუშეთის მოქალაქის დავით კაკალიოვის სახლის პროექტი, 1882).

ხიმეტრიული ფასადის მქონე ორსართულიანი სახლის შემთხვევაში, პირველი სართული დუქნის ფართო დიობებს უჭირავს, მეორე სართულის ფანჯრის და კარის დიობები კი რკინის აუერულმოაჯირიან ივანზე იხსნება. სახლში შესახვლელი ან ეზოსპირა ივნიდან არის მოწყობილი (გუკას ავალიოვის სახლის პროექტი, 1872,[9] სურ. 12), ან ფასადის ხიმეტრიის ღერძზე, დუქნის დიობებს შორის არის მოქცეული (გრიგოლ გიგოლიოვის სახლის პროექტი, 1881, სურ. 7[10]).

ბორიოვსკის მიერ დაპროექტებულ ორსართულიან, იდეალურად ხიმეტრიული ფასადის მქონე სახლებს შორის აღსანიშნავია ფასადის ისეთი კომპოზიციაც, როდესაც იდენტურად მორთული ორ განაპირა რიზალიტს შორის მოქცეული კედლის ხიბრტყე წვრილი თაღების მწკრივს უჭირავს. სახლში შესახვლელი ერთ-ერთ რიზალიტში გაჭრილ ფართო თაღოვან დიობშია მოწყობილი, რომელიც სადარბაზოს უკავშირდება. მეორე სართულის შუა ნაწილს რკინის აუერულმოაჯირიანი ივანი ამკობს (მღვდელ თიანე კუხელის სახლის პროექტი, 1872, სურ. 8, 17,18).

ბორიოვსკის მიერ დაპროექტებულ ორსართულიან სახლებს შორის არის ისეთი შემთხვევაც, როდესაც მეორე სართულს ფანჯრის დიობების მწკრივი ანაწევრებს, პირველს კი დუქნის ფართო დიობები, სახლში შესახვლელი ვიწრო დიობი კი ასიმეტრიულად, სამი ფართო დიობიდან პირველ ორს შორის ასიმეტრიულად თავსდება ფასადზე (ავჭალის მცხოვრების ივანე გულაშვილის სახლის პროექტი დუშეთში, 1879,[11] სურ. 13).

ბორიოვსკის დუშეთის მოქალაქეებისათვის დაპროექტებული სახლების ფასადებს შორის გამოირჩევა ისეთი სახლებიც, რომელთა ფასადები მთლიანად

9 იქვე, ფონდი № 204, წიგნი 1, საქმე №3997.
10 იქვე, ფონდი № 204, წიგნი 1, საქმე №4122.
11 იქვე, ფონდი № 204, წიგნი 1, საქმე №381.

ხის დაერდნობილ აივნებს უკრავს, აივნის შიგნით მოთავსებული, ფანჯრის და კარის დეიბებით დახაზულები საფასადო სიბრტყე კი კლასიცისტური ელემენტებით არის შემკული. სახლების ასეთ მხატვრულ გადაწყვეტას ბოროვსკი ამ შემთხვევაში მიმართავს, რიდესაც გრძივად განვითარებული ნაგებობა არა ქუჩის განაშენიანების წითელ ხაზს მიუყვება, არამედ განაშენიანების სიღრმეშია მოქცეული და ქუჩის სივრცისგან ეზო-ბაღით არის გამოყოფილი (ისაც რეთეთის სახლის პროექტი, 1879. მეორე სართული არ განხორციელებულა, სურ. 4).

არაგვის ერისთავებისდროინდელი (XVII-XVIII სს.) საამშენებლო მასალა დუშეთში რიყის ქვა იყო. რიყის ქვასთან ერთად აქა-იქ დიდი ზომის კვადრატული აგურიც გამოიყენებოდა. XIX საუკუნის განმავლობაში დუშეთში კი სახლებს ძველი (კვადრატული) აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობით აშენებდნენ. ისევე როგორც თბილისში და სხვა ქართულ ქალაქებში საგარაუდოდ 1890-იანი წლების დასაწყისიდან ძველ, კვადრატულ აგურს ახალი, ე.წ. რუსული აგური ცვლის.

ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკის ნაგებობები, ისევე როგორც შენობები XIX საუკუნის მთელ მანძილზე დუშეთში, ძველი აგურისა და რიყის ქვის მონაცვლეობითი წყობის არის.

ბოროვსკის ფასადები, შენობის ტანისგან განსხვავებით, ძველი აგურით არის ნაშენი და როგორც წესი, შუელეხავია. ლეიბთა საპირეები და მათი გამაერთიანებელი თარეები ზოგჯერ საგანგებოდ დამზადებული წიბომომრგვალებული აგურით არის გამოყვანილი, რომელიც ჭრილში არა სწორკუთხა, არამედ მომრგვალებულ ეგეკტს იძლევა. ფასადების აღნაგობა გეომეტრიულად მკაფიოა და არქიტექტურული მოდულების უკიდურესი სისადავით ხასიათდება. ბოროვსკის ყველა ფასადი კლასიცისტურ ტრადიციას მისდევს.

ფასადის ნახაზზე ბოროვსკისთან ნაჩვენებია ძირითადად მისი კომპოზიციური აღნაგობა და კლასიცისტური სტილის მიმანიშნებელი ყველა ელემენტი არ არის დაცანილი. სართულშუა გადახურვის მიმნიშვნელი, აგურით გამოყვანილი სალტეები, დეტალურად გამოხაზული, მცირე ზომის პილასტრებისა და ჰორიზონტალური სწორკუთხა ნაღრმავებებისაგან შემდგარი პარაპეტი. სარკმელთა ქვემოთ მოთავსებული სწორკუთხა ნაღრმავებები, ფასადის განაპირა მხარეების მიმნიშვნელი ხადა პილასტრები - ყოველივე კლასიკური არქიტექტურის რეპერტუარიდან არის აღებული და კლასიცისტურ სტილზე მიგანიშნებს. თუმცა, ზოგიერთი პროექტის შემთხვევაში ბოროვსკი რენესანსულ-ბარიკულ ფორმებსაც (კედლის რესტორებული სიბრტყე, რესტორებული პილასტრები, ფანჯრის დეიბების დამასრულებელი რკალური ფრონტონები და სხვ.) მიმართავს (არტემ ქავთარიოვის სახლის ორივე პროექტი, 1875 და 1882, ალანე კუსელის სახლი, 1872 და სხვ., სურ. 14,15,17,18).

გარდა სახლის გარემოსთან კავშირის ზემოაღნიშნული ხერხისა, ბოროვსკის საცხოვრებელი სახლები შეიცავენ რამდენიმე ისეთ ნიშანს, რაც ტრადიციულად დუშურია და, ამავე დროს, საქართველოს ქალაქების საცხოვრებელი სახლების ხიერცითი სტრუქტურისათვის არის დამახასიათებელი. ასეთია მაგალითად, კედლის ხისქეში დაცანებული, სხვენზე ამავალი ან სარდაფში ნამავალი კიბე. კიბის საფეხურები, ტრადიციისამებრ რიყის ქვის და ძველი აგურის მონაცვლეობითი წყობის არის და საფეხურები ხის კოჭებით არის დახურული (სურ.). კიბის ხის კოჭები გარედან, გვერდით რიყის ქვის და ძველი აგურის

მინაცვლებითი წყობის შეელესავ კედელზე, შიშველად მიჩანს და კედლის ხიბრტყეზე საყურადღებად განლაგებულ აქცენტების ქმნის, რაც ტექტონიკურობას ამატებს გვერდითი კედლის მწყობრ წყობას. კედლის სისქეში მოწყობილი კიბე სხვა ქართული ქალაქების ადრეულ (XIXს. I ნახევარი) სახლებშიც გვხვდება (სიღნაღი, თელავი, გორი, თბილისი). კიბის კედლის სისქეში მოწყობა შეასაკუთნებრივი ტრადიციაა. კედლის სისქეში დატანებული კიბე გვიანშეასაკუთნებრივი ბანიანი სახლების აუცილებელი ელემენტიც არის. სამშენებლო მასალის მიხედვით ისინი განსხვავდება ერთმანეთისგან. კიბე აწყობდა რიყის წყობის კედელში, რიყის ქვის და აგურის შერეულ წყობაში, მხოლოდ ძველი აგურის წყობაში და სხვ. ბანიანი სახლებიდან მომდინარე კედლის სისქეში დატანებული კიბე გვხვდება გვიან შეა საუკუნეების ხანის კოშკებსა და სასახლეებში. რიყის ქვის კედელში დატანებული ხის კოჭებიანი კიბის საყურადღებო დეშეთის არაგვის ერისთაველებისდროინდელ გადარჩენილ ნიმუშებშიც შეგვხვდა (XVII და XVIII სს.).

კედლის სისქეში დატანებული კიბე დეშეთის საეკლესიო ნაგებობების აუცილებელი ნაწილიც არის. საინტერესოა და დიდად საყურადღებო, რომ თუ თბილისურ საცხოვრებელ სახლებში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში კედელში კიბე ადარ აწყობა, ადნიშნულ ელემენტს დეშერი სახლი არა მხოლოდ მთელი XIX საუკუნის მანძილზე, არამედ XX საუკუნის დასაწყისშიც, მოდერნის ხანაშიც ინარჩუნებს.

ასევე ძველ დროის უკავშირდება ქართულ საერო არქიტექტურაში დიდად გავრცელებული, ბორიოსკის საცხოვრებელი სახლების ინტერიერის მორთულობის ისეთი მნიშვნელოვანი დეტალები, როგორიც არის კედლის სისქეში ამოდებული თახჩები, წალოები და განჯინები. ნიშა-განჯინების, წალოების, თახჩების, სასანთლე თუ საკრაქე ნიშების მოწყობის ტრადიცია საქართველოში, როგორც ცნობილია, უძველესია და დასაბამს ჯერ კიდევ განვითარებულ შეა საუკუნეებში იღებს. ბორიოსკის მიერ დეშეთში აშენებული, დღემდე მოღწეული ყველა საცხოვრებელი სახლი ძველი ქართული საცხოვრებლის ინტერიერის მორთულობის ‘ხემოსახსენებელ ელემენტების ყველას, თითქმის უკლებლივ შეიცავს, მეტიც. ბორიოსკის ინტერიერების მხატვრული მნიშვნელობის განსაზღვრისათვის არსებითია წალოების თუ თახჩების ის გადარჩენილი ხის მოხარატებული ან მარტივი გეომეტრიული ფორმებით შექმნილი ხის კარები, რომლებიც მათ დღემდე ამშვენებს. ყოველივე კი ადგილობრივი ტრადიციის წიაღიდან ადზრდილი დეშელი ოსტატების წვლილია, შეტანილი ამა თუ იმ საცხოვრებელი სახლის ინტერიერის მოწყობაში. აქ საქმე გვაქვს ნამდვილ შემოქმედებასთან და შეთანამშრომლებასთან, ორგანულ სინთეზთან, რომელიც დეშეთშიც და სხვა ქართულ ქალაქებშიც, ქართული ქალაქური არქიტექტურის ცნობილ ფენომენს ბადებს. ბორიოსკიც ის შემოქმედია, რომელიც ქართული ქალაქური არქიტექტურის ფესვებს ხალხურ არქიტექტურაში ეძებს.

ქართული ქალაქური სახლის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი, რომელიც არათუ ცალკეული სახლის, არამედ მთლიანად ქალაქის ან ურბანული ქსელის სახეს და სივრცით სტრუქტურას განსაზღვრავს ხის ძლიერად შეერილი აივანია. იგი დეშეთის ქვეყების ქსელის განუყოფელი ნაწილიც არის.

დეშეთის ხის აივანი განსხვავებულია თბილისის, თელავის, სიღნაღის, გორის თუ სხვა ქართული ქალაქების ხის აივნებისაგან. ძირითად განსხვავების

კონსტრუქციული სისტემა ქმნის. ძველი დუშეთის ათვანი ფასადის თუ ეზო-ბაღნის მხრიდან არ არის შეკიდული. იგი დაერდნობილ-დაბჯენილია. დღევანდელი დუშეთი, ფასადის მხრიდან შეკიდული ათვნის ერთად ერთ გამონაკლისს იცნობს მხოლოდ.

ბორიესკეც ხის ათვნიან სახლებს აპროექტებს და აშენებს. ოღონდ მის მიერ დაპროექტებული ორსართულიანი სახლის ფასადები ხის ათვანს არ შეიცავს. ასანი რკინის შეკიდული ათვნებით არის უკვე შეცვლილი (სურ. 8, 12). 1870-იან-1880-იანი წლებისათვის დუშეთში, ისევე როგორც თბილისში, ხის ათვანი აღარ არის სახლის მხატვრული სახის განმსაზღვრელი.

ბორიესკის დუშურ შემოქმედებაში გამონაკლისს ერთი სახლი შეადგენს მხოლოდ. იგი დუშეთის ბულვარის აღმოსავლეთი გვერდის მიმყვარებლიდ გაანაშენიანების შუაში მდებარეობს. ელეგანტური პროპორციების მქონე ფასადის მეორე სართულს მთელ სიგრძეზე ხის, ძლიერად შეერილი დაერდნობილი ათვანი მიუყვება. საფასადო სიბრტყეს ფანჯრის ოთხი სწორკუთხა ღიობი (მეორე სართულზე) და განაპირა კარის და ორი შუა ფანჯრის ღიობი (პირველ სართულზე) ანაწევრებს. პროექტის გეგმაზე მცირე ზომის ათვანია მოხაზული (იხ. დუშეთის მოქალაქის ჯიმშერ გოგიევის სახლის პროექტი, 1881, სურ. 21, 22)[12]. საფიქრებელია, რომ ადგილობრივი ოსტატების წყალობით მიმცრი და ალბათ რკინის ათვნის ნაცვლად, 1881 წელს ხის ძლიერად შეერილი, დუშური კონსტრუქციის ათვანი განხორციელდა. აღსანიშნავია, რომ ბულვარის აღმოსავლეთი გვერდის მთელი მიშენება ბორიესკის დაპროექტებული აღმოჩნდა და იგი 1881 წლით არის დათარიღებული (დუშეთის მოქალაქის ზაქარია თაბორიძის სახლის პროექტი, 1881, დუშეთის მოქალაქის ჯიმშერ გოგიევის სახლის პროექტი და სხვ. სურ. 10, 21, 23 [13]).

თბილისისა და სხვა ქართული ქალაქების არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ცნობილი ტენდენცია ხის ათვნის გაქრობისა ფასადის მხარეს და რკინის ათვნის გაჩენა მის ნაცვლად საქართველოს ყველა ქალაქს შეეხო.[14]

ბორიესკის სახლების ეზო-ბაღნებისაკენ მიმართული ათვნები ტრადიციულად დუშურია და დასავლეთ ქართლის მთიანეთის ხალხურ არქიტექტურაში ბოლოობს. გარდა კონსტრუქციული გადაწყვეტისა, დუშეთის ხის ათვნის ერთერთი განმასხვავებელი ელემენტი თბილისური ან თელავური ათვნებისაგან, ქვის ბაზისია, რომელსაც ხის სვეტი ეყრდნობა. ქვის ბაზისებიანი ათვანი კეთდებოდა როგორც მთავარი ფასადის, ისე ეზო-ბაღნის მხრიდან. ქვის ბაზისები დუშეთში ეხშირესად წაკვეთილი კონუსის მოყვანილობის არის. ებაზისი ხის სვეტი დუშეთში არ შემხვედრია. დუშეთის ქსელის დათვალიერებისას ადამიანი ხშირად წააწყდება მიტოვებული (სურ. 24)ან აღარარსებული სახლის ადგილას მიმოფანტულ ან ადგილმოცვლილად დატოვებულ, მწკრივად განლაგებულ ქვის ბაზისების რიგს.

ბორიესკის მიერ დუშეთში აშენებული ყველა სახლი ეზის მხრიდან ხის ძლიერად შეერილ, მოწაზე დაერდნობილ ათვანს შეიცავს.

---

12 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, საქმე № 2068.

13 იქვე, № 2068.

14 იხ. ვახტანგ ბერიძე, თბილისის ხეროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ.II, თბ. 1963, გვ. 112-155.

ის, რაც ბორიოსკის დუშერ პროექტებზე არ არის ახალი და მის-მიერ აშენებული შენიბების განუყოფელი ნაწილია ხის დაერდნიბილ ალეანთან ერთად, ეზის ზღუდეა, რომელიც სახლის, რიგორც მხატვრული მთელის ნაწილია და ფასადის გაგრძელებას წარმოადგენს ჩშირად. ზღუდეში ტრადიციულად, მშვილდოთალოვან ან არქიტრავულ ლიობში მოქცეული ალაყის კარი ან ჭიშკარი ("ვარიტა", რუს. Ворота) არის დატანებული. ზღუდე დაბალია ფასადის სიმაღლესთან შედარებით და იმავე საამშენებლო მასალისგან არის აშენებული, რითიც სახლი მთლიანად და შეელესავია. დუშერი სახლის ზღუდეს აგერით გამოყვანილი კარნიზი ასრულებს.

დუშერი სახლის და, კერძოდ, ბორიოსკის სახლების ზღუდეს, თბილისური ან თელავური სახლის ზღუდისგან განსხვავებით, ეშვიათი გამონაკლისის გარდა, დამატებითი შესასვლელი კარის ლიობი არ აქვს, ფასადის საერთო კომპოზიციაში მოქცეული შესასვლელი კარის არსებობის გამო, რომელიც ხის ალვნის ხიერცეს ერწყმის და სახლის მთავარ შესასვლელს წარმოადგენს.

ზღუდის აღწერილი კომპოზიცია ზოგადად საქართველოს ქალაქური არქიტექტურისთვის არის დამახასიათებელი (თელავი, ხიდნადი) და ადრეული ტრადიციდან მომდინარეობს.

კედლის სისქეში დატანებული კიბე, ეზისპირა ხის დაერდნიბილი ალეანი, ინტერიერის მორთულობის მრავალი დეტალი, ზღუდის სპეციფიკური ხასიათი, შესასვლელის მოწყობის დუშერი ხერხი და სხვა –ყოველივეს განხორციელება, ცხადია, უდიდესი როლი ადგილობრივ ოსტატებს ეკუთვნის. დუშელი ოსტატების – მშენებლების, ხის ხერეების, მლესავების, ქვის მოლელების (ხის სვეტების ბაზისები) როლი სამაზრო დუშეთის შექმნაში უდიდესია. ტრადიციის ძალა ამ სახით დუშეთში იმდენად ძლიერი იყო მუდამ, რომ მისი არგათვალისწინება ისეთი შემოქმედისთვის, რიგორიც ფეინ ჰაიდერ-ბორიოსკია, შეუძლებელი იქნებოდა.

მაგრამ ბორიოსკი დუშური ძველი არქიტექტურის გაგლენას სხვა მხრივაც განიცდის. რამდენიმე საფასადო კომპოზიციაში იგი ცდილობს დუშეთის ძველი არქიტექტურის ზოგიერთი ელემენტის გამოყენებას.

ამ მხრივ საინტერესოა დუშეთის მოქალაქის არტემ მარტიროზოვის ქვის ერთსართულიანი სახლის დუქნით (1875, სურ. 25) [15] ფასადის არქიტექტურული მორთულობა, დაკვირვება და მისი შედარება დუშეთის ისტორიულ ნაწილში დღემდე შეცვლელად შემონახული, ვახტანგ (ალმასხან) ბატონიშვილისდროინდელი (XVIII ს. 70-იანი წწ.) მოხელეთა დარბაზის ორი დედაბოძის ზედა ნაწილთან შედარება (სურ. 26). არტემ მარტიროზოვის დუქნიანი შენობის *დიდი ქუჩისკენ* (БольшаяУлица) მიპყრობილი, განაპირა პილასტრებით მონიშნული ვიწრო ფასადის დამაგვირგვინებელი ხადა, კლასიცისტურ ყაიდაზე გამართული პარაპეტის შუა ნაწილი, პროექტის მიხედვით, პარაპეტის საერთო ხაზიდან ამოზიდული სამკუთხა ფრონტონს უჭირავს, რომლის განაპირა მხარეები არასრული (არაშეკრული) წრეხაზის ფორმით არის ამოჭრილი. ფრონტონიანი ნაწილის შუაში, კი კონცენტრულ წრეში მოქცეული ნაძერწი ტონდია. პარაპეტის აღწერილი კონტური, ჩვენი დაკვირვებით, მოხელეთა დარბაზის დედაბოძების ზედა მხარის (თავის) კომპოზიციას იმეორებს. ოღონდ კომისია, რომელიც დუშეთის

15 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, წიგნი№ 1, საქმე № 4025.

პროექტების ამტკიცებს, ეწ'ენებს ბორიოსკის კლასიკურ-კლასიცისტური ნიმუ=ბიდან გადახრას და წ'ითელი შელნით ხ'ხს უსვამს სამკუთხაფრონტონიან კომ-პოზიციას (სურ. 25). მართლაც, ნატურაში, პარაპეტის სადა, უსამკუთხაფრონტონი, ვარიანტი განხორციელდა (სურ. 27).

საყურადღებოა და გასაკვირი, რომ იგივე ბედი ეწ'ია გორის ერთ პრო-ექტ'ხე გამოყენებულ, დუ'შეთის მეხელეთა დარბაზის 'მთავონებით' შექმნილ ანალოგიურ კომპოზიციას ფასადის ფრონტონ'ზე. გორის მიქალაქის ხახლის ფრონტონიც მიუღებელი აღმოჩნდა გორის პროექტების განმხილავი კომისი-ისათვის.

1871 წ'ლიდან გორსა და დუ'შეთ'ში დროებით დამკვიდრებ'ული ფეინ ჰაიდ-ერ ბორიოსკი, ცხადია, არაგვის ერისთავების მეხელეთა დროინდელ დარბაზის ინტერიერს კარგად იცნობდა. მეტიც, აკვირდებოდა და სწ'ავლობდა მას. აღნი'შ-ნული დარბაზი ბორიოსკის დროსაც და დღესაც მისი იმდროინდელი პატრონის აპრილოვის დარბა'ხის ხახელით არის ცნობილი დუ'შეთ'ში და სამეცნიერო ლიტერატ'ურა'ში.

საარქივო მასალა მოწ'მობს, რომ ბორიოსკი საცხოვრებელ ხახლებს დუ-'შეთისა და გორისათვის ერთმანეთის პარალელ'ურად აპროექტებდა. დუ'შეთისათ-ვის დაპროექტებ'ული საცხოვრებელი ხახლების პროექტების შედარება გორის პროექტებთან ბევრ მსგავსებასაც აჩვენებს და ბევრ განსხვავებასაც. ვფიქრობ, ამ 'შემთხვევა'ში განსხვავება უფრო არსებითია.

უპირველეს ყოვლისა, გორის პროექტებ'ში თვალ'შისაცემია უხისაფნი გეგმების საკმაო რაოდენობა (დიმიტრი ნუტკარიოვის ხახლის პროექტი, 1872; პეტრე კ'ეზანოვის ხახლის პროექტი, 1872 და სხვ.)[16]. თუმცა ბორიოსკის გორის ხახლების მრავალი პროექტი ხის აფენებსაც 'მეიკავს ე'ხის მხრიდან.

ის განსხვავება, რაც ყველა'ზე საინტერესო და მნი'შვნელოვანია საცხოვრე-ბელი ხახლის ერთიანი სივრცითი ს'ტრუქტ'ურის გაა'ზრების თვალსა'ზრისით, ეს ბორიოსკის დუ'შური ხახლებისაგან განსხვავებ'ული 'შესახვლელის მოწ'ყობის ხერხია. ბორიოსკი გორის ხახლების ფასადებს 'შესახვლელისგან დამოუკიდე-ბლად ია'ზრებს. აქ 'შესახვლელი კარი ფასადის კაპიტალ'ური კედლის სი-ბრტყე'ში კი არ არის გაკრილი, როგორც ეს დუ'შურ ხახლ'შია, არამედ ფასადის სიბრტყე'ზე 'შესახვლელი კარი და 'შემდეგ ჭი'შკარი ("ვარიტა", რუს. Ворота) მიდგმ'ულია. საყურადღებოა, რომ ბორიოსკის დუ'შურ პროექტებ'ზე „ვარიტა" არ დააქვს. გორის გეგმებ'ზე კი 'შესახვლელთან ერთად მთავარ ფასად'ზე მიდგ-'მული „ვარიტა" 'ძველმ დატანილია. აღნი'შნულ პრინციპ'ზეა აგებ'ული გორის მიქალაქის ივანე ნუტკარიოვის ხახლის პროექტი, 1872; აბრაგამ ბერძი'შვილის ხახლის პროექტი; გიორგი ხომ'შიევის ხახლის პროექტი, 1873; დიაკონ 'ზაქარია კოპანოვის ხახლის პროექტი, 1874; გ'უბერნსკი სეკრეტარ გრიგოლ 'ხუბალოვის ხახლის პროექტი, 1876; ივანე გაბრიელის ძე სამსონოვის ხახლის პროექტი, 1887[17] და სხვ. სურ. 28, 29, 30.

---

16 ბორიოსკის მიერ დაპროექტებ'ული უხისაფნი საცხოვრებელი ხახლებიხ. საქართველოს ეროვნ'ული არქივი, ფონდი № 204, საქმე №№ 3995, 3993 და სხვ.

17 ბორიოსკის მიერ დაპროექტებ'ული საცხოვრებელი ხახლები ფასად'ზე მიდგმ'ული 'შესახვლელით, იხ. საქართველოს ეროვნ'ული არქივი, ფონდი № 204, საქმე №№ 3995, 2732, 4004, 4017,2054, 4146 და სხვ.).

ბორიოსკის გორის საცხოვრებელი სახლების პროექტებში ახალგაზრდა ფასადზე მიდგმული ხის კარიც უშუალოდ ხის აივნის სიერცეს ერწყმის ხშირად. ოღონდ გორის ფასადების მიდგმულკარიანი კომპოზიცია დუშური სახლისგან სრულიად განსხვავებულ სივრცით სტრუქტურას ქმნის. შესასვლელის დუშური გადაწყვეტა, მთავარი ფასადის აგებულებას კიდევ უფრო კომპაქტურ სახეს ანიჭებს და ფასადის საერთო დანაწევრებასთან ერთად, მოხილულობრივობა და ტექტონიკურობით გამოირჩევს (არტემ ქავთარიოვის სახლის პროექტის ორივე ვარიანტი, 1875, 1882[18], სურ. 6, 14).

ბორიოსკის მიერ გორში დაპროექტებული სახლების ფასადების გაცნობა, სტილისტური თვალსაზრისით მეტ მრავალფეროვნებას აცლენს კიდრე დუშეთისა. ნამოსასვლელთანავე ბორიოსკი ფასადებს XIX საუკუნის შუა ხანების თბილისისთვის დამახასიათებელი და ამავე დროს გორში უკვე დამკვიდრებული, კლასიკური და რენესანსული მოტივებით, მოზეიმურად ფასადზე განთავსებული, ნახევარწრიულთაღოვანი ფორმით დაბოლოებული არქიოლტებიანი სარკმლების მწკრივებით ამშვენებს. (გორის მოქალაქე დიმიტრი ჩუტკარიოვის სახლის ფასადი, 1872 წლის 22 იანვარი[19]).

ფასადების დამშვენებისას ბორიოსკი მიმართავს რიგორც შეახუკუნეებრივ ბეთერ ეკლექტიზმს (პრაპორშიკ ალექსანდრე ფიცხელაურის სახლის პროექტის ფასადი ისრულთაღებიანი სარკმლებით, კვადრიფოლიუმებიანი ალათებით და კბილანებიანი ზღუდით, 1873), ისე ბარიკულ ფორმებსაც (გენერალ-მაიორ მამაცაშვილის სახლის ფასადი[20]). აღსანიშნავია აგრეთვე კლასიცისტურ-რენესანსული ფორმებით შექმნილი ფასადები (პოლკოვნიკ მიხეილ ერისთავის გადასასვლელიანი სახლის ფასადი, 1874). ბორიოსკის გორის ფასადებს შორის ყველაზე უფრო ხშირია სადა კლასიცისტური ფორმები (დიაკონ ზაქარიას კოპინიოვის სახლის ფასადი, 1874; აბრაგამ ბერძიშვილის სახლის ფასადი; ივანე სამსონიოვის სახლის ფასადი, 1887 და სხვ.).

გორის ფასადების საფუძვლად სხვადასხვა ისტორიული სტილის გამოყენება ბორიოსკის ძიების პროცესზე მიუთითებს. ბორიოსკის გორში ნამოსელისთვის გორის უკვე ნამოყალიბებული ქუსათა ქსელი სტილისტური თვალსაზრისით გამართულ მრავალ შენობას შეიცავდა, რომელიც ტონს აძლევდა ახალი მშენებლობის წარმოებას გორში[21], ამავე დროს, სამაზრო ქალაქი გორი განახლებას მოითხოვდა. მაგრამ მაინც, სტილისტური ნამოუყალიბლებობის მიუხედავად, ბორიოსკი თავის სახლებს გორის სპეციფიკას უსადაგებს ნაგებობათა სივრცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით. შესასვლელის მოწყობის ზემოაღწერილი ტრადიცია ბორიოსკის ადგილობრივ არქიტექტურაში უნდა ამოეკითხა, რომელიც მან დასაერდენად გამოიყენა გორის საცხოვრებელი სახლების დაპროექტებისას.[22]

---

18 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204, ანაწერი №1, საქმე №№ 2111.

19 იქვე, საქმე № 3995.

20 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი № 204.

21 იხ. არქიტექტორების – ეფგენი ბელოის ან აბესალომოვის მიერ საცხოვრებელი შენობების პროექტები გორში, 1870, 1867, საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი №204, ანაწერი №1, საქმე №№ 3142, 3031 და სხვ.

22 1920 წლის გორის მიწისძვრის დროს, გორს, რიგორც ცნობილია, დიდი ზიანი მიადგა. განადგურებულ შენობებს შორის უთუოდ ბორიოსკის შენობებიც დაზიანდებოდა და

ბორეგსკის პროექტების აბსოლუტური უმრავლესობა ვატმანის ქაღალდზეა შესრულებული შავი ტუშით. გეგმები და ჭრილები დაფერილია ნარინჯისფრად. რკინის ათვნების წარმოსაჩენად იგი ლურჯ მელანს ხმარობს. ბორეგსკის ნახაზებს დახვწილობა და სინატიფე გამოირჩევს.

ი'შვიათი გამონაკლისის სახით კალკაზე შესრულებული პროექტებიც გვხვდება. ასეთ შემთხვევაში ბორეგსკი მიმართავს XIX საუკუნის პროექტებში და უფრო მოგვიანებულიც გავრცელებულ ხერხს, რიდესაც გეგმები და ჭრილები ქაღალდის მეორე მხრიდან იფერება მუქად, რაც მიზნად ისახავს შენობის კონსტრუქციული ნაწილის გამოვლენას, ნახაზის ადვილად და მკაფიოდ წაკითხვის მიზნით.

ბორეგსკის დუშური პროექტების შესწავლა, მათი შედარება და შეჯერება ცოცხალ ნაგებობებთან ბორეგსკის დიდ პროფესიონალიზმს აცლენს. მის მიერ აშენებული საცხოვრებელი სახლებისა და საგაჯრი შენობების გარეგნულ სახეში კი ბორეგსკის მკვეთრი ესთეტიკა ჩანს.

ევროპელი არქიტექტურული ენით მოაზროვნე ფონ ჰაიდერ-ბორეგსკი, ამასთანავე, ძველ, არაგვის ერისთავებისდროინდელ და ადრეული XIX საუკუნის, ადგილობრივი ოსტატების ნამოღვაწარ დუშურ სახლებს აკვირდება, სწავლობს და ახალი ნაგებობების დაპროექტებისას ეყრდნობა მათ. აღნიშნული დამოკიდებულება მის უკლებლივ ყველა პროექტში ჩანს. დუშური სპეციფიკის გათვალისწინებლად მას არც საცხოვრებლის ნიმუში შეუქმნია, და არც საგაჯრი შენობის ნიმუში. მუზეც, ცალკეული ნაგებობის დაპროექტებისას ის ქუჩათა ქსელის მოლოდინობას ხედავს, ხატავს და აზუსტებს. ძერწავს იგი სამაზრო ქალაქ დუშეთის სიერცით სტრუქტურასაც.

ბორეგსკი, საქართველოში მოღვაწე მრავალი ევროპელი არქიტექტორის მსგავსად, არათუ ითვალისწინებს ადგილობრივ ტრადიციებს და ანგარიშს უწევს მას, არამედ საზრდოს იღებს მისგან. ბორეგსკის არქიტექტურა დუშეთში საქართველოს ქალაქებისა და ქართლის მთიანეთის ხალხური არქიტექტურით არის ნაკვები. ბორეგსკის დუშური სახლების არქიტექტურის ძირი, გარდა ქართული ქალაქების არქიტექტურისა, ქართლის მთიანეთის არქიტექტურაში უნდა ვეძებოთ.

ბორეგსკის მიერ აშენებული სახლების ყველა ფასადი უკლებლივ შეულესავი აგურის არის და არქიტექტურული მორთულობის უკიდურესი სიხალვათე. ზოგჯერ სიძუნწითაც კი გამოირჩევა.

თეოდორ ფონ ჰაიდერ–ბორეგსკის მიერ შექმნილი ძველი დუშეთის ქუჩათა ქსელი და მისი შემავსებელი შენობების არქიტექტურა ტრადიციათა ორგანული შერწყმის შედეგია. მის ყველა ნამუშევარში იგრძნობაწოგნიერება და ნიჭიერება. ბორეგსკის დიდნიჭიერება სწორედ ადგილობრივი ტრადიციების ღრმა ფესვების წვდომაში გამოიხატა. ბორეგსკის სახლები ჰკრავს და კომპაქტურს ხდის დუშეთის ქუჩების ქსელს, მისი ნაგებობების სიერცითი სტრუქტურა

დაინგრეოდა. საქართველოს ეროვნული არქივი ფონ ჰაიდერ ბორეგსკის გორისთვის დაპროექტებულ კიდევ ბევრ პროექტს ინახავს. გორის საარქივო მასალის შესწავლა და ცოცხალ ქალაქთან შედარება, სავალე პირობებში ნაგებობების მოძებნვა და ინდენტიფიკაცია, შესაძლოა გამოავლენს ბევრ სიახლეს, რაც გორის შენობების რიგორც კლასიფიკაციისთვის, ისე დათარიღებისთვისაც იქნება მნიშვნელოვანი.

კი სამაზრო ქალაქ დუშეთის სიერცითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით ერთიან ორგანიზმად აქცევს.

ბორიოსკი ქალაქ დუშეთის ქუჩათა ქსელის ერთ-ერთი ავტორი და შემოქმედია. მისი სახლები დღემდე განსაკუთრებულ მიმზიბველობას ანიჭებს ოდესღაც ქართლის მთიანეთის, საარაგვის ერთადერთ ქალაქ დუშეთს.

ბორიოსკის მიერ დუშეთში აშენებული, დღემდე გადარჩენილი შენობების შესწავლამ მისი სიძველისადმი დამოკიდებულებაც გამოავლინა. ყველა იმ კონკრეტულ შემთხვევაში, სადაც ახალი მშენებლობისთვის ბორიოსკის არქიოლოგიური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ფენა დახვდა, თვი მან გადაარჩინა და ახალი სივრცითი კომპოზიციის ნაწილად აქცია.

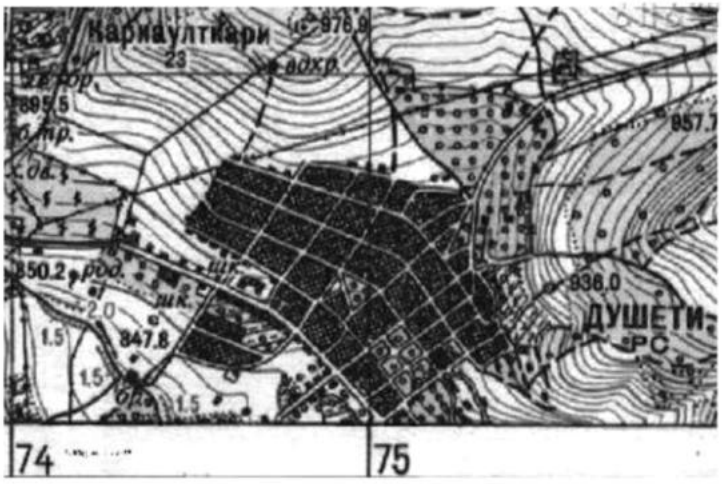
არქივში მოძებნული ბორიოსკის პროექტებიდან დუშეთის ისტორიულ ნაწილში ბევრს ვერ მივაკვლიეთ. ზოგმა დღემდე ვერ მოიღწია, ზოგიც ძლიერადაა სახეცვლილი. არადა ბორიოსკის სახლები დღესაც ამშვენებს ძველი დუშეთის ქუჩებს. არაგვის ერისთავების ფეოდალური ხანის ქალაქი რუსეთის იმპერიის სამაზრო ქალაქად გარდაქმნის პერიოდში კიდევ უფრო განვითარდა და ნამოყალიბდა. ეპოქების კვალდაკვალ ძველი დუშეთის საცხოვრებელი შენობები დროის მოთხოვნის მიხედვით, ერთმანეთს ცვლიდა. XIX საუკუნის მიწურულმა, საფიქრებელია, ბორიოსკის არაერთი შენობა გააქრო. მაგრამ ის, რაც გადარჩა ბორიოსკის შემოქმედებისაგან დუშეთის უფრო ადრეულ და მოგვიანო ფენებთან ერთად, დუშეთის ურბანული და არქიტექტურული მემკვიდრეობის განუყოფელი და ჭეშმარიტად დასაცავი ფასეულობაა.

Maia Mania

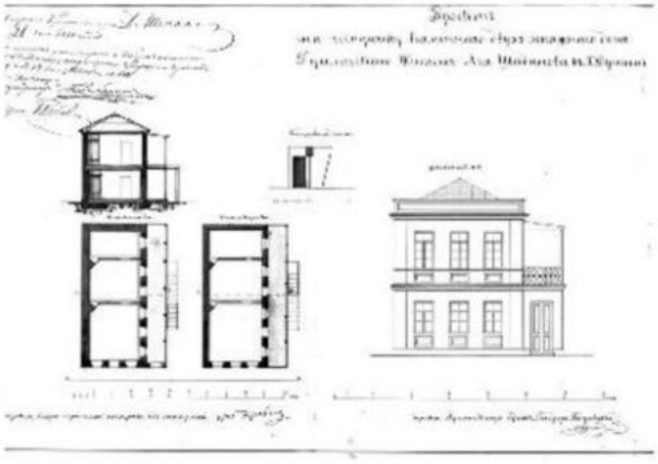
Theodor von Haider-Borovsky – Creator of Dusheti City

Dusheti city (eastern Georgia, Mtskheta-Tianeti district, historic Kartli) – residence of the Aragvi eristavs over the centuries – was built at the road crossing the Caucasus ridge. 17th-18th cc. buildings and their fragments, as well as the 8th-9th cc. church of St. Gregory the Theologian are still preserved here, but they are `embedded~ in the 19th c. regular street network, formed of the 19th c. and early 20th c. residential houses and commercial buildings. The city is marked by the hand of a foreigner-architect, who, taking into account old traditions, had to a considerable extent contributed to its image. This is architect Theodor von Haider-Borovsky. Before coming to Dusheti, in 1850-1860s, he built vodka distilleries in Russia, and from 1871, he worked as Gori and Dusheti district architect and supervisor of the road construction activities. On 1.IX.1886, he resigned, but still continued his activities as an architect. Street network of Dusheti (1870s) was designed by him; he built residential houses and commercial buildings. He mainly designed asymmetric facades, typical of Dusheti, with the door leading to the balcony facing the courtyard at the facade edge; however, symmetric facades can also be found among the buildings designed by him, as well as those with a garden in front and balconies supported by the columns (traditional for Dusheti). The houses are built with traditional technique – brick and stone mixed masonry, while the facades are of non-plastered brick (in certain cases window and door framing is plastered); decoration elements are Classicistic, sometimes, Renaissance and Baroque. Staircases arranged in the depth of the wall, wall niches and recesses in the depth of the walls for keeping goods, all are rooted in the medieval tradition and testify to the architect's collaboration with the local craftsmen; likewise traditional for Dusheti are balconies facing the courtyard with columns on stone bases. It is noteworthy that in Gori houses, according to the local tradition, doors and gates are arranged in the courtyard enclosure adjoining the main exterior wall.

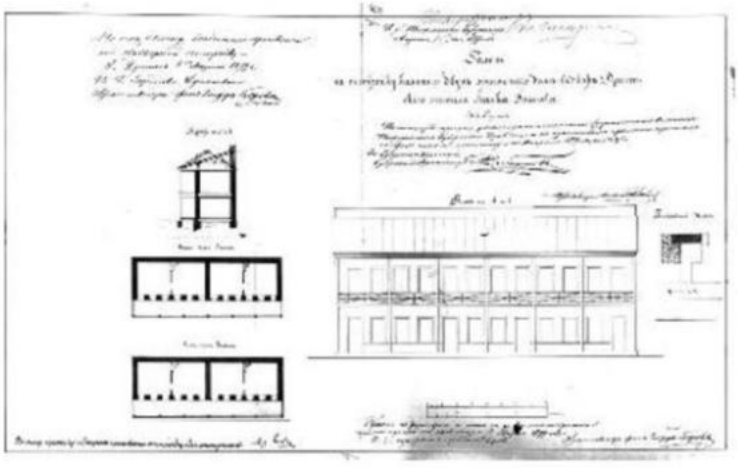
სურ. 1. დუშეთის ხედი კანჭის ქედიდან. 2011



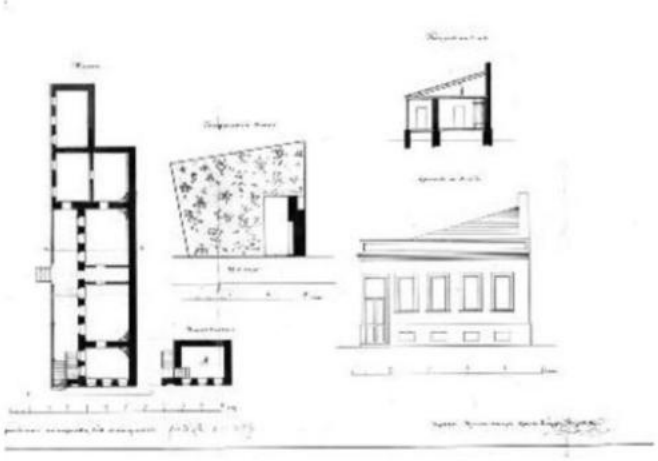
სურ. 2. დუშეთის ქუჩათა ქსელი. 1855 წლის ტოპოგრაფიული რუკის ფრაგმენტი



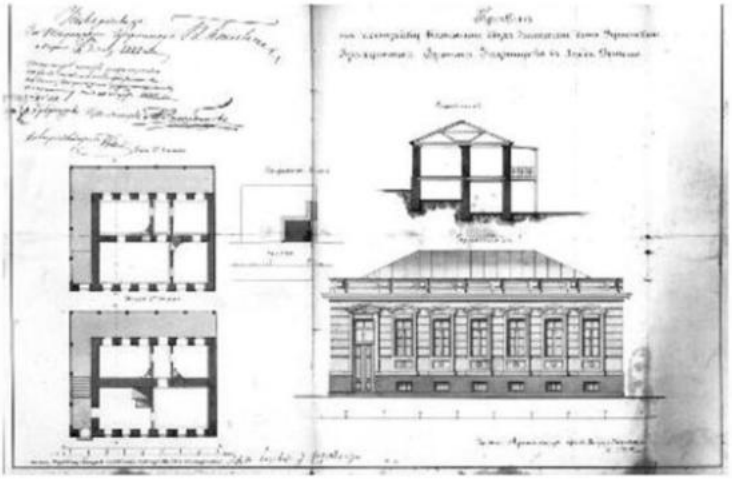
სურ. 3. დუშეთის მოქალაქის აღა შადინოვის სახლის პროექტი, 1881, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



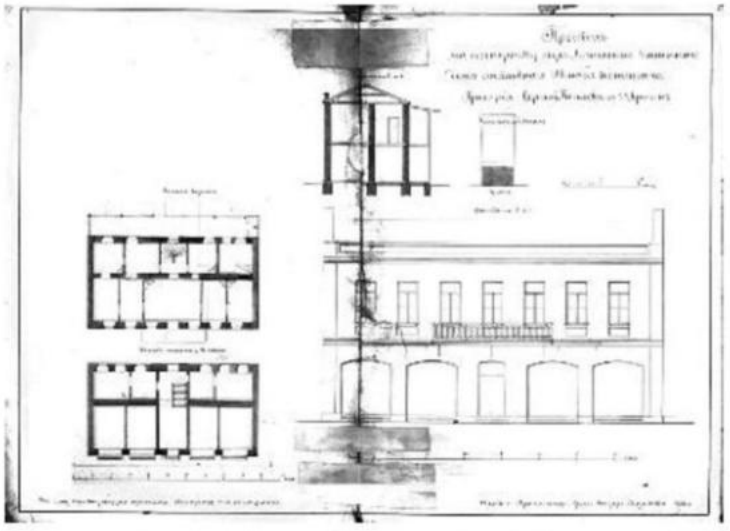
სურ. 4. დუშეთის მცხოვრების ისაკ როინოვის სახლის პროექტი, 1879, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



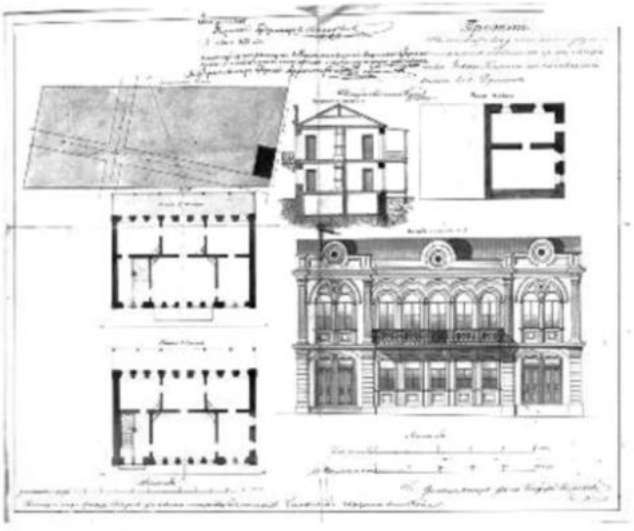
სურ. 5. დუშეთის მცხოვრების ანდრეი გრიგოლოვის სახლის პროექტი, 1879, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



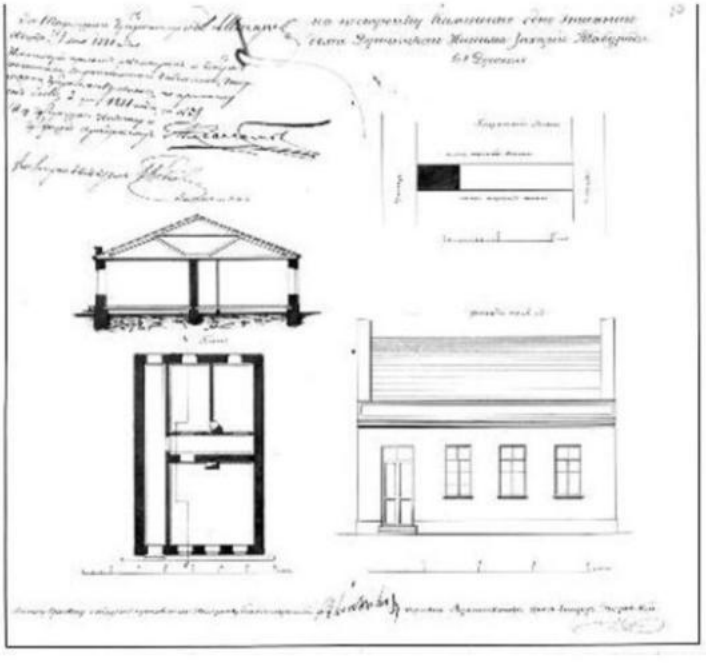
სურ. 6. დუშეთის მოქალაქის არტემ ქავთაროვის სახლის პროექტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



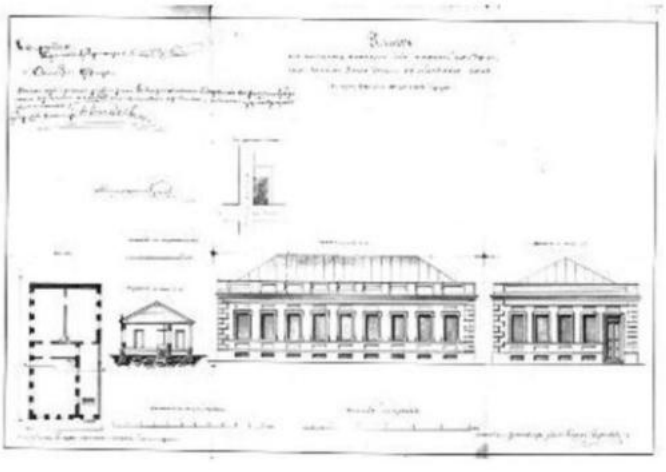
სურ. 7. ოტსტავნოი შტაბსკაპიტანის გრიგოლ გიგოლოვის სახლის პროექტი, 1881,არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



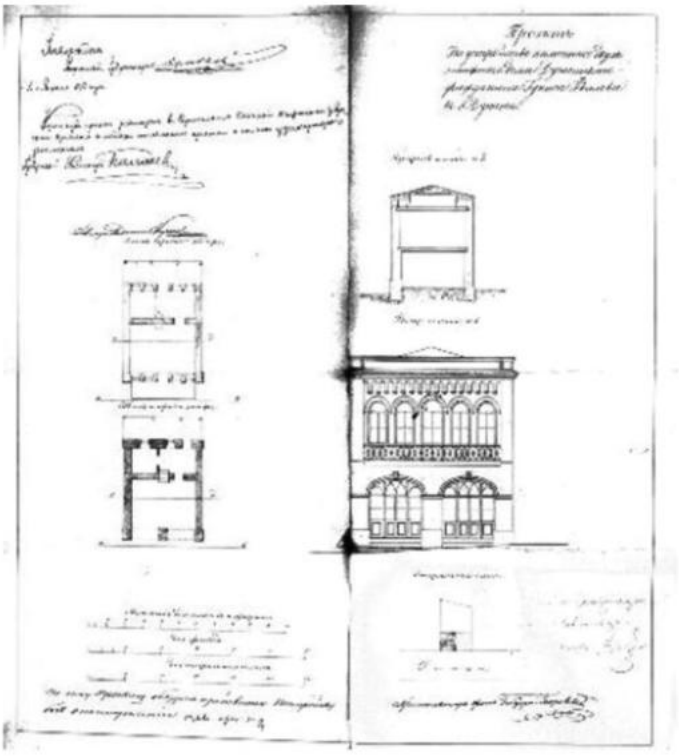
სურ. 8. მღვდელ იოანე კეზელის სახლის პროექტი,1872,არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



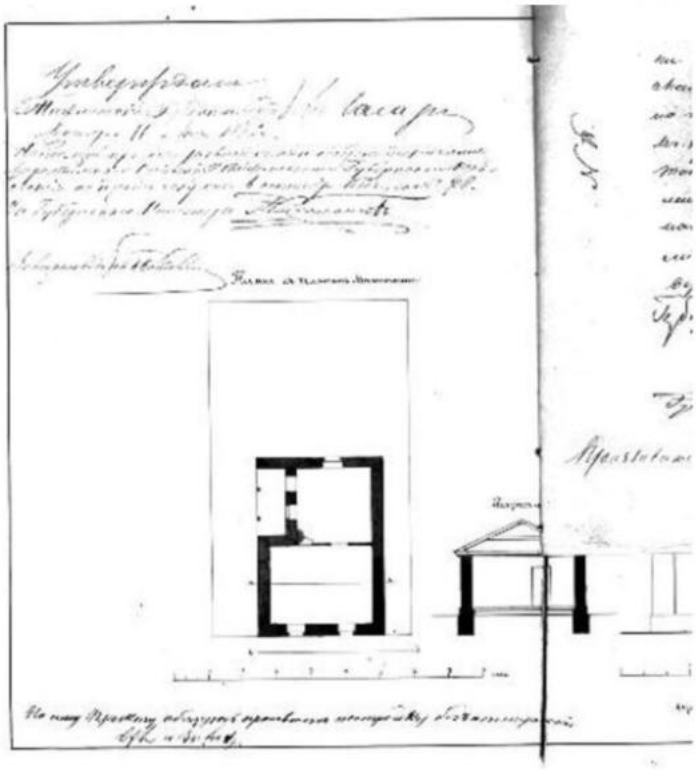
სურ. 9. დუშეთის მცხოვრები ზაქარია თაბორიძის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



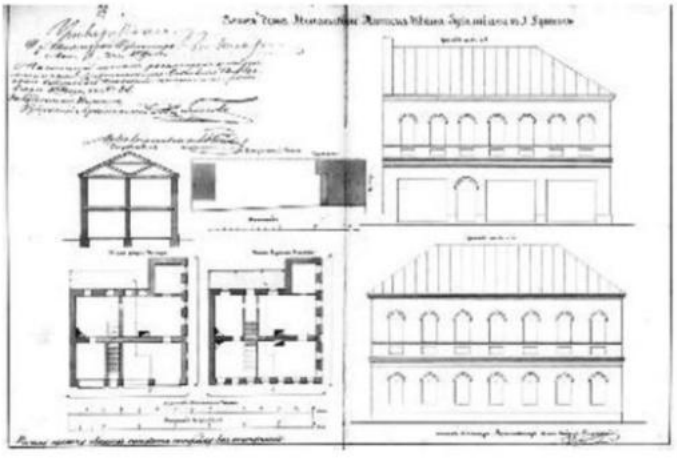
სურ. 10. დუშეთის მცხოვრები ზაქარია თაბორიძის სახლის პროექტი, 1881, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



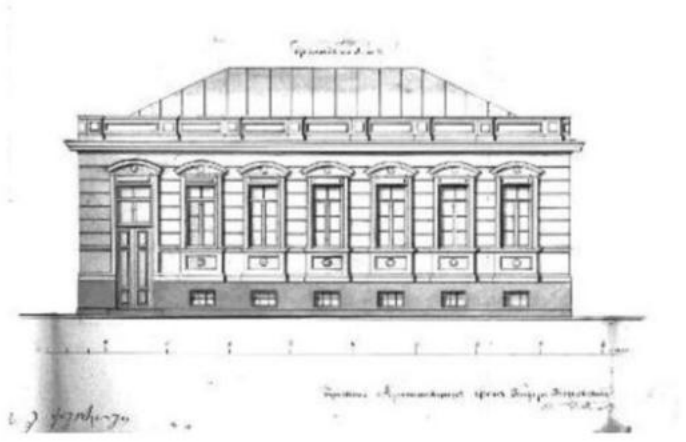
სურ. 11. დუშეთის მცხოვრების გიგოლა ონეევის (ოგანეზოვის) სახლის პროექტი, 1874, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 12. დუშეთის მოქალაქის გუკას ავალოვის სახლის პროექტი, 1872, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



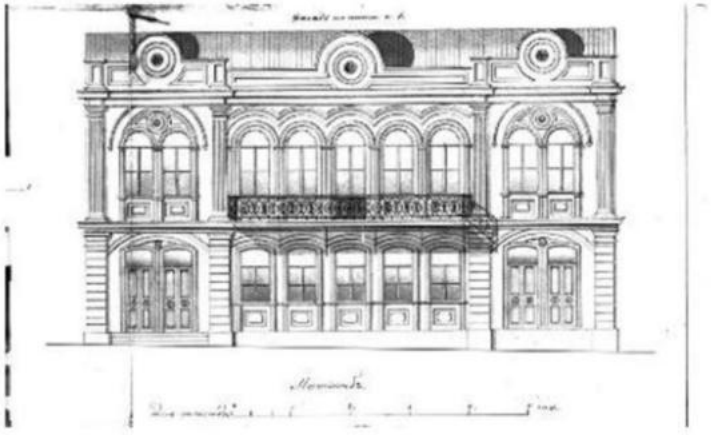
სურ. 13. ავჭალის მცხოვრების ივანე გულაშვილის სახლის პროექტი დუშეთში, 1879, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 14. დუშეთის მოქალაქის არტემ ქავთაროვის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

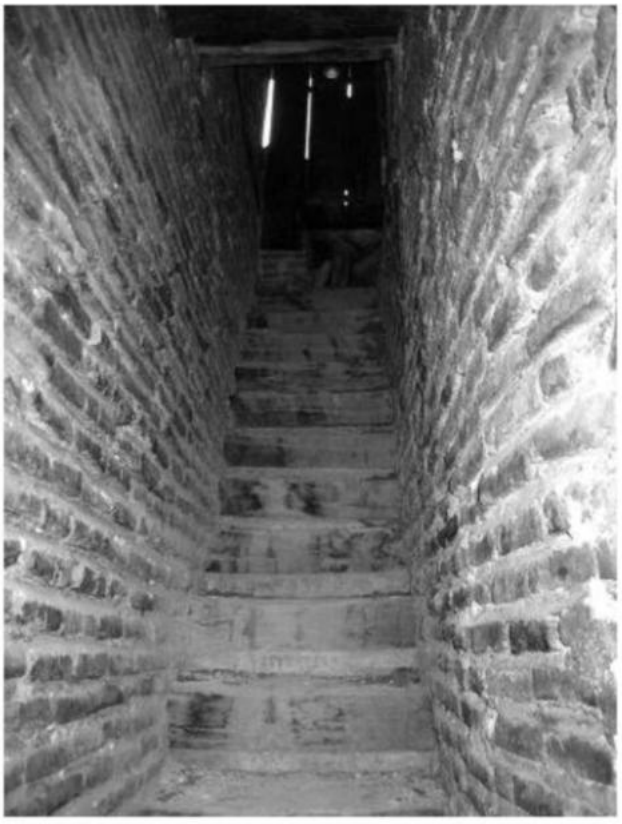
სურ. 15. დუშეთი, ყოფილი აზნაურთა, გლეხთა, ობსერვატორიის, სააკაძის (დღევანდელი თეატრის) ქუჩის № 18. მთავარი ფასადი, 2006

სურ. 16. დუშეთი, ყოფილი აზნაურთა, გლეხთა, ობსერვატორიის, სააკაძის (დღევანდელი თეატრის) ქუჩის № 18. სახლის საერთო ხედი, 2006

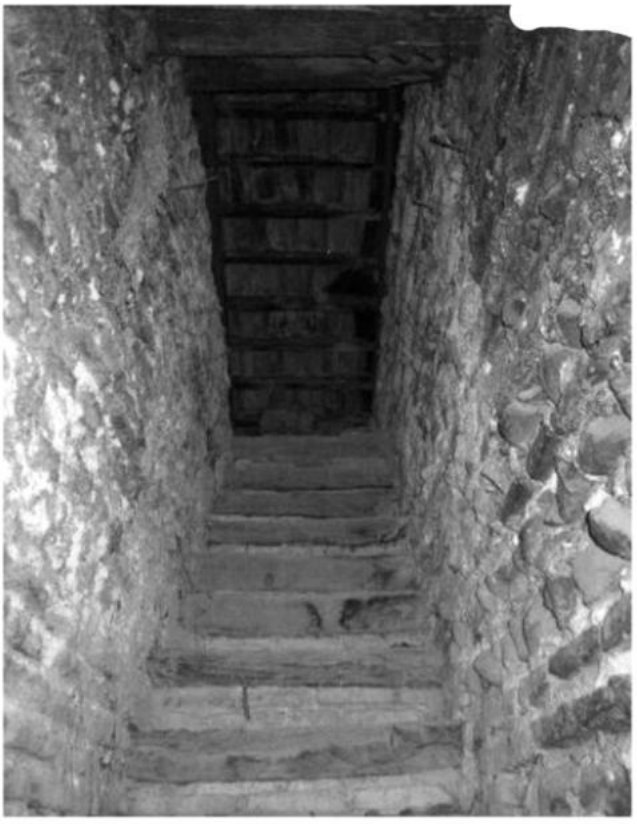


სურ. 17. მღვდელ იოანე კეზელის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1872, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

სურ. 18. დუშეთი, რუსთაველის ქუჩა № 23. 2009



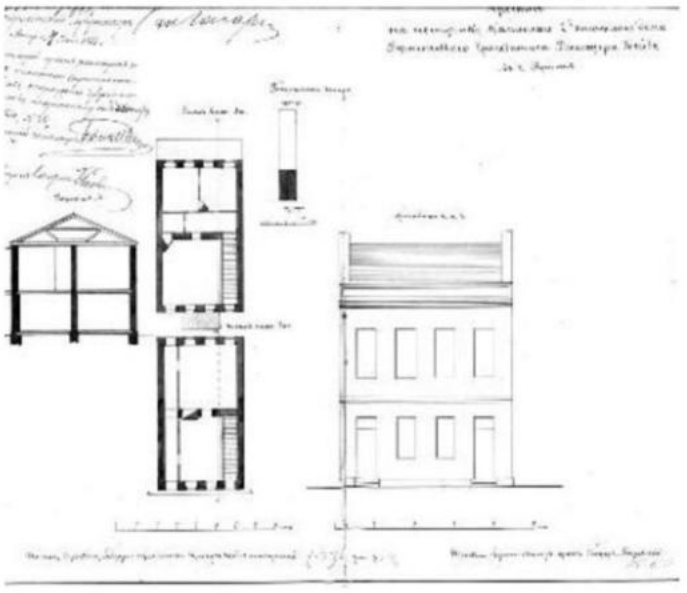
სურ. 19. დუშეთიყოფილი აზნაურთა, გლეხთა, ობსერვატორიის, სააკაძის (დღევანდელი თეატრის) ქუჩის № 18. კედლის სიქეში მოწყობილი კიბე, 2009



სურ. 20. დუშეთი, წმ. ნინოს ქუჩა № 35, კედლის სიქეში მოწყობილი კიბე, 2014

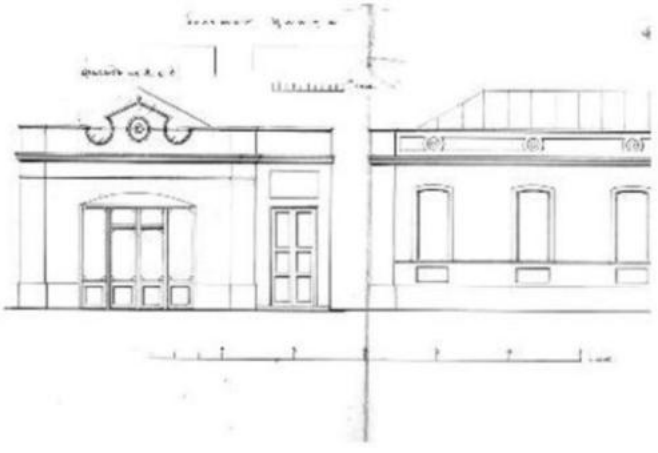
სურ. 21. დუშეთის მოქალაქის ჯიმშერ გოგიევის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

სურ. 22. დუშეთი, ილია ჭავჭავაძის ქუჩა № 11, 2009



სურ. 23. დუშეთის მოქალაქის ჯიმშერ გოგიევის სახლის პროექტი, 1882, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

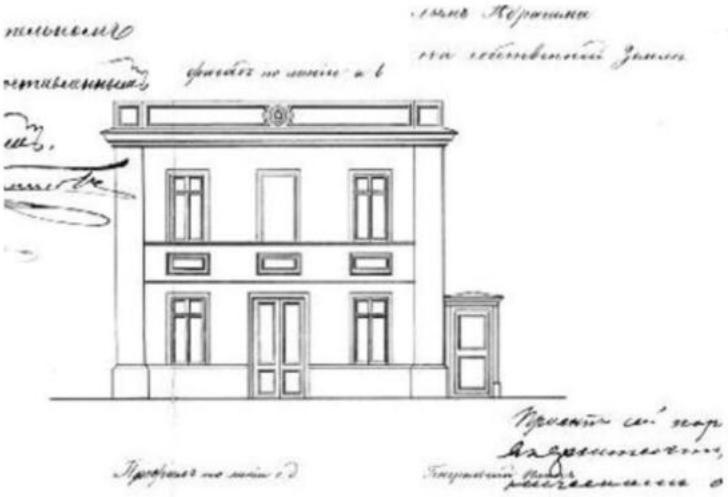
სურ. 24. დუშეთი, აივნის ხის სვეტების ბაზისები, 2013



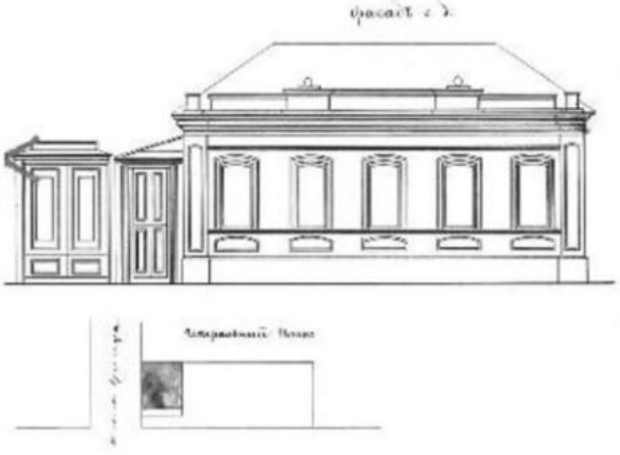
სურ. 25. დუშეთის მოქალაქის არტემ მარტიროზოვის სახლი დუქნით. პროექტის ფრაგმენტი, 1875, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

სურ. 26. დუშეთი, დადიანის ქუჩა № 6/შამანაურის ქუჩა № 16. დარბაზის დედაბოძის ფრაგმენტი. 2009

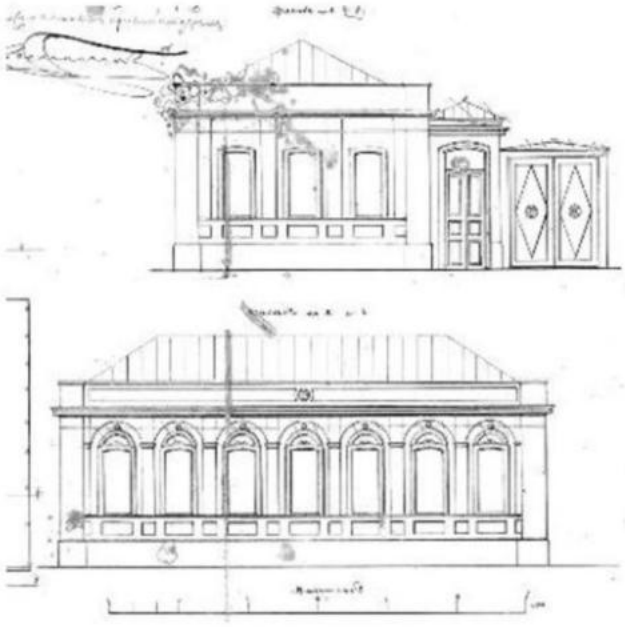
სურ. 27. დუშეთი, შოთა რუსთაველის და შამანაურის ქუჩების გადაკვეთა. არტემ მარტიროზოვის ყოფილი დუქანი, 2013



სურ. 28. გორის მოქალაქის აბრაგიმ ბერძიშვილის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1871, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 29. დიაკონ ზაქარია კოპინოვის სახლის პროექტის ფრაგმენტი გორში, 1874, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი



სურ. 30. აზნაურ გიორგი ხიმშიევის სახლის პროექტის ფრაგმენტი, 1872, არქიტექტორი თეოდორ ფონ ჰაიდერ-ბოროვსკი

ნათია ნაცვლიშვილი
გ. წერეთლის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძველთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სტამბოლის ფერიქოის ქართული კათოლიკური მონასტერი

1861 წელს ქართველმა კათოლიკე მღვდელმა პეტრე ხარისჭირაშვილმა სტამბოლის ფერიქოის უბანში ქართული კათოლიკური ეკლესია ააშენა და იქვე დედათა და მამათა მონასტრები დააარსა[1]. მალევე, 1864 წელს, ვატიკანმა მხიდლიდ აღნიშნული მონასტრებისთვის ქართველნოვანი ტიპიკონი სცნო[2]. პ. ხარისჭირაშვილის რამდენიმეწლიანი გარჯის შედეგად, ის ოფიციალურად დაუმტკიცდა სტამბოლის ქართულ კონგრეგაციას[3] ქართველ კათოლიკეთათვის ეს მშობლიურ წესსა და ენაზე დაბრუნების ნიშნავდა, თუმცა ლიტურგიული თვალსაზრისით არსებითად ლაპარაკი იყო ბერძნულ-კონსტანტინეპოლურ (ბიზანტიურ) რიტზე. 1905 წლამდე რუსეთის იმპერიაში კათოლიკეებს ბიზანტიური რიტის გამოყენება ეკრძალებოდათ. ამის გამო ქართველი კათოლიკეების ერთი ნაწილი (ძირითადად სამცხე-ჯავახეთში) სომხურ რიტს მისდევდა, მეორე – ლათინურს. ამ ფონზე ქართულად ლიტურგიის ნაკარების უფლების მოპოვებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.

ქართული კათოლიკური თემისათვის მშობლიურ ენაზე წირვა-ლოცვის ნაკარების მართებულობაზე დავა 1840-იანი წლებიდან დაიწყო, როცა ახალციხეში ერთმანეთს ორი ჯგუფი დაუპირისპირდა. ერთნი, გასომხებული ქართველი მღვდლის, პავლე შაჰფელიანის მეთაურობით, თვლიდნენ, რომ კათოლიკე ქართველები უნდა დარჩენილიყვნენ სომხურ ტიპიკონზე, ხოლო მეორენი, რომელთაც პროდასავლური შეხედულებების მღვდელი, შაჰფელიანისაგან მოწაფე პეტრე ხარისჭირაშვილი ხელმძღვანელობდა, ამტკიცებდნენ, რომ საეკლესიო მსახურება მხიდლიდ მშობლიურ ენაზე – ამ შემთხვევაში ქართულად – ანუ, უკიდურეს შემთხვევაში, ლათინურად უნდა ყოფილიყო[4]. ლათინური რიტის დაბრუნებისა და ახალციხეში ევროპული მისიონების დაარსების საკითხი ცხარე კამათის საგანი გახდა. თუ ქართველი კათოლიკესათვის ლათინური ენაზე წირვა-ლოცვის ნაკარება მის „ტომით ქართველობას“ საფრთხეს არ უქმნიდა, სომეხი კათოლიკე მღვდლები სასტიკად ეწინააღმდეგებოდნენ ახალციხეში ლათინი პატრების დაფუძნებას სწორედ მათი უცხო გავლენობის გამო. სომეხი კათოლიკე მოძღვრის, ალექსანდრე არარატიანის 1846 წლის ქართულ ენაზე დაწერილ მიმართვაში მრევლისადმი სახელწოდებით „ჩვენის გვარის სახელიერითა და ერთა საცოდნელი საჭირო მოადგილებანი“ ვკითხულობთ: „კარგათ კეცეთ ჩვენ რომ ჩვენი მოძმეული ნამოძმეობა სულიერ ეკუმფრეთხოდ არ დაშთება, მაშ აქ ეფუქრეთ.

1 Rev. Christopher Lawrence Zugger. *The Forgotten. Catholic of the Soviet Empire from Lenin through Stalin*. New York, 2001. გვ. 56.

2 ნ. დიბირჯანიძე, ზიგიერთი რამ ილიასეული ბარაქალას შესახებ. „კადმოსი“, 4, 2012, გვ. 90, სქოლიო 39.

3 შ. ლიმსაძე. გვიანი შუასაუკუნეების საქართველოს ისტორიიდან. ახალციხური ქრონიკები, თბილისი, 1979, გვ. 72.

4 იქვე, გვ. 65.

თუ ჩვენის გვარისაგან გვეყოფეს უფრისი, ის რიერთიც უმოწყალო იყოს, მაინც გვარის სისხლისაგან ძალდატანებული, ნამდვილი მშობელი დედის ლმობიერება ექნება ჩვენ ზედა, ხოლო თუ თანამორწმუნე უცხო გვარისგან გვეყოლება ჩვენ უმფრისი, ის რიერთიც გულკეთილი იყოს ჩვენ ზედა, მაინც დედობილის გული და თვალი ექნება ჩვენ ზედა"[5]

ბუნებრივია, სომხური კათოლიკური ეკლესიის მესვეურები პრაგმატულად უყურებდნენ შექმნილ სიტუაციას. მათთვის რომის კათოლიკური ეკლესია წყეულებრივი მეტოქე იყო. ეს უკანასკნელი მათ მრევლის მნიშვნელოვან ნაწილს ეკოლებოდა, რაც, ერთი მხრივ, შეზღუდავდა სომხური კათოლიკური ეკლესიის ძალაუფლებას რეგიონში, მეორე მხრივ, მნიშვნელოვნად შეამცირებდა მის შემოსავალს. ქართველი მრევლისთვის სომხური კათოლიკური ეკლესიისგან გამოეოფა იყო ერთგვარი გამოწვევა, რომელსაც სათანადოდ მომზადებული უნდა შეხვედროდა.

პეტრე ხარისჭირაშვილს მიზნის მისაღწევად ერთ-ერთ მთავარ პირობად ქართველ კათოლიკე მოსახლეობაში განათლების დონის ამაღლება ესახებოდა. ჯერ კიდევ ახალციხეში ცხოვრების პერიოდში, ის აუცილებლად მიიჩნევდა ქალაქში ქართული სემინარიის გახსნას, მოგვიანებით ქუთაისში სამსახურის დროს კი დიდ დროს უთმობდა მოწაფეებისათვის ქართული და ლათინური წერა-კითხვის სწავლებას[6].

სტამბოლში ქართული მონასტრის დაარსებით პ. ხარისჭირაშვილს სემინარიის გახსნის შესაძლებლობაც მიეცა. მან, დაიწყო მომზადება მღვდლებისა, რომლებიც მომავალში, უკვე სამშობლოში დაბრუნებულნი, ქართულ კათოლიკურ ეკლესიებს უწინამძღვრებდნენ. მართლაც, 1890-იან წლებში, როცა სამცხე-ჯავახეთის ქართველ კათოლიკეთა თემმა განსაკუთრებით აქტიურად დაიწყო საკუთარი ეთნიკური იდენტობის დაცვა-დამტკიცება, ერევნული მიძრაობის წინამძღოლები სწორედ ფერიქოის მონასტერში აღზრდილი მღვდლები გახდნენ.

გასაკვირი არ არის, რომ ევროპული განათლების მქონე პეტრე ხარისჭირაშვილისთვის მონასტერს მხოლოდ წმინდა რელიგიური დანიშნულება არ ჰქონია. სემინარია, რომელშიც სამოქალაქო დისციპლინის საგნებიც ისევე ისწავლებოდა, როგორც საღმრთო სჯული, და სტამბა, რომელშიც საღვთისმეტყველო წიგნების გარდა სასწავლო და საეფოფაცხოვრებო წიგნებიც მრავლად იბეჭდებოდა, მონასტრის განუყოფელ ნაწილებს შეადგენდა.

სამწუხაროდ, ფერიქოის მონასტრის ბედი მომავალში მთლად ისე არ წარიმართა, როგორც მის დამაარსებელს წარმოედგინა. პ. ხარისჭირაშვილის გარდაცვალების შემდეგ (1892 წელს) სტამბოლის ქართული სამმის წევრებს შორის ერიერთდაპირისპირებამ ისინა თავი. ერთნი ამის მიზეზად მის მიერ მონასტერში პრეფექტურების არასწორად დაყენებას მიიჩნევდნენ, რადგან თვლიდნენ, რომ თუმც კი განათლება აუცილებელია, მაგრამ ის არ შეიძლება ღვთისმოშიშებაზე მაღლა იდგეს. ეს უკანასკნელი მთავარი უნდა იყოს ღვთის ჭეშმარიტი მსახურისთვის. 1901 წლის 20 მაისს სტეფანე გეორგიევ მიქაელ თამარაშვილს სწერდა: „ჩვენს ფერი-ქოეშიდ, რომ ერთობა და სიყვარული ტრიალებს, ამაზედ მეტს არ უნდა მოელოდებოდეს კაცი. ნათქვამია გლეხურათ ანდაზა, „რიგორიც

5 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №4159.
6 შ. ლიმსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 68, 69.

ალხანა, ისეთიც ჩალხანაი" რიგორც დაიწეო და ბეერა სამორგველი, ცხინვალ-ელმან (ვ. ხარისჭირაშვილმა – ნ. ნ.) ისეც მიდის, უფრო მოსწენებით და მოკალვით, ვიდრემც ნამდვილ სიმართლით და ღმერთ'ხედ ეოვლით'ერთ მინდობ-ლობით და ძებნით ნამდვილი მოსა'ხსენებრივი სულით ჩადგმისა ეოფვლთა მათი, რომელნიც იყვნენ მას ხელთა და ვერაც ეს წიდება არ ეტეობოდა განეშორე-ბინა სა'ხიგადოებისაგანა, რომ ავი ძმებისაგან კარგნიც ავათ არ ქცეულიყვნენ! მაგრამ ის დალიცვილი მარტო რიცხვის გამრავლებას ფიქრობდა და მიწ'აფვის აღ'ზრდას, სწ'ავლებას რაც აუცილებრივ საჭირო იყო თვითეულისათვისა, გა-მიცდას გამი და კარგათ თვითეულის გულის და მიდრეკილობის გაცნობასა და შემდეგ ფიქრობას მდგდლობისა ასე ექმნიათ ეოველას, რომელთაც დღეს ჩვენ, ჩვენის თვალით შეეცქერით, რომ მათ'შიდ სწ'ავლა-განათლება, სიმდაბლე-მიკვლინება, საკეთართ ნებას ეარის ყოფა, ეერრეინველათ ასრ'ულება თავი-სი აღთქმაგალდებულობისა, და შრომად შემწ'ეობა ეკლესიისა ქრისტესი და ყველასყერ'შიდ ძებნა დიდება ღვთისა და არა თავისი და სხ... ესენი ტრიალებენ მათს სულ'შიდ და გულ'შიდ და კიდეც მიდიან წ'ინ სულიერათა და ნაყოფიც მრა-ვალი გამოაქვს ...მათი ასრეთი სიყვარულით და თავგანწ'ირ'ულობით ცხოვრება და შრომა ერთადერთი ღვთისათვის და მისი წ'მინდა ეკლესიისათვისა: ჩვენ'ში დღეს რომ ვხედავ და იმ 6 წ'ელიწ'ად მათ გამაცნო თვითეულნი მათგანი, რომ ვადარებ ნამდვილ მოსა'ხსენებასა, ჩვენი მიმდის და მეჩვენება, მოსწენებულ მოსა'ხსენებათა. ვაი ცოდვავ!... ილოცეთ წ'მიდა პეტრეს საფლავ'ხედ და შეეთხოვეთ სულიერათ აღდგენა ამ საკერელი მოსასტრისა. ამინ"[7]

კონგრეგაცია'ში არსებული მდგომარეობა განსაკეთრებით მძიმედ არის აღ-წ'ერილი მისი წ'ევრის გრიგოლ ათინოვის წ'ერილებ'ში, რომლებიც მან მიხეილ თამარა'შვილს 1897 წ'ელს გაეგ'ზავნა. რიგორც ჩანს, იმხანად მოსასტერი ფი-ნანსურ პრობლემებსაც განიცდიდა. პეტრე ხარისჭირაშვილის გარდაცვალების შემდეგ მოსასტრის წ'ინამძღვარი გახდა 'ხემოთნახსენები სტეფანე გიორგაძე[8]. მის მიერ ეკლესიის ე'ხი'ში წ'ამოწ'�'ული მცირე სამ'შენებლო სამ'ეშაოებისა და მოსასტრის გაფართოების მი'ზნით მიწ'ის ნაკვეთის საკარა'ედო 'შეძენის გამო გრიგოლ ათინოვი 1897 წ'ლის 23 ივლისს მიწ'ერილ წ'ერილ'ში მ. თამარა'შ-ვილთან ჩიეის „...საყოველ მიწ'ას იყიდის თ'ე არა აქ ჩვენ მ'შიერ მწ'�ერვალეს ბეხ'ეთამს და 'ში'შველს ბეი'შვამს-ი..."[9]

მოძღვენი წ'ერილ'ში (დათარიღებულია 1897 წ'ლის 28 სექტემბრით) გრიგოლ ათინოვი მოსასტრის მწ'ირ მენიე'ზე და ეზარისხი საჭმელ'ზე ი'წ'ერება. მისი თქმით, თავად პატრი სტეფანე და მისი მოადგილე ალექსანდრე[10] ხა'ეკეთესად

7 ხელნაწ'ერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარა'შვილის არქივი, საქმე №1294.

8 სტეფანე გიორგაძე მოსასტრის წ'ინამძღვარი იყო 1892-1898 წ'ლებ'ში. 'ხ. ჭიჭინაძის ცნობით: „მოძღვარს დიდი შრომა აქვს დათესილი კონსტანტინეპოლის ქართველთა კათოლიკეთ მოსასტრის შენობების 'შენება'ზედ, ხელა'ზედ და ეკლესია'ზედ, ამა 'შოენთა აღ'შენების საქმე სწ'ორედ სამოსასტრო საგანს წ'არმოადგენს და ამ საინტერესო მხარესთან მკიდრით არის დაკავ'შირებული პატრი სტეფანეს განვლილი ღვაწ'ლი და დღევანდელი 'შრომა" (ს. ჭიჭინაძე. ქართველ კათოლიკეთ მოღვაწ'ენი და მგსხვეა-ჯავახეთის ცნობები. თბილისი, 1904, გვ. 66).

9 ხელნაწ'ერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარა'შვილის არქივი, საქმე №346.

10 აქ ვნდა ი'ვულისხმებოდეს ალექსანდრე ჭელეინი'შვილი. 1896 წ'ელს მოსასტერთან არსებული სკოლის მასწ'ავლებელი. იხ. 'შ. ლომსაძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 79.

იკვლევენიან, რიცა მათ ქვემდგომებს ნორმალური საჭმელი ენატრებათ» ანუ რიდისმე ჩვენთან სჭამა მაშინაც ძალიან აპატიებენ ჩვენი აგვისტინე ეიველას კერძით რადგანაც უმფრთხის მეორეა (იგულისხმება მამა ალექსანდრე – ნ. ნ.). ამის გარდა ბილიკი დაათესინა მუდამ პ. სტეფანე და პ. ალექსანდრე მიირთმევენ და პ. ალექსანდრეს ბრძანება გაუცია არავინ ხელი მიჰკეთო ნემთვის არისო. რიგორც პ. სტეფანე სალათებს ათესინებს და ერთი ტუფი რომ ილეკა მეორე ესწრიბა.ასე რომ გამოულევლათ სალათა აქვს მუდამ და ახლა ბილისაც (სკოლის მასწავლებელი – ნ. ნ.) დიდი პატივისცემა აქეს და მასაც უწილადებს საცალკეო რამეებს. ვიდრე პ. სტეფანემ თავისთვის ‘ხეთის და ძმრის ჭურჭლები იყიდა და მასთანვე ‘ხეთი თავის სალათისთვის საცალკეოთ და ჩვენთვისაც მოსვენებით აწყობინებს ‘ხეთს და ძმარს, ძმარი მიგვხსენება ცარელა წყალი, ‘ხეთი ღმერთმან დაგიყვარის, ‘ხეთის ჭურჭლეს თავი რომ მოხადი სიმწრალისაგან და სიმწარისაგან ადამიანს გული აერევა (10 წლის ‘ხეთია) ეკკლესიისთვის იყო ნაყიდი. ან ჩვენთვის სად არის სალათა. სალათას რომ დავინახამ კბილები კაწკაწ დამიწყიბს და სხ.... ამას გარდა პ. სტეფანე თავის ქეიფს არასფერში არ ი‘შლის რაც არ ალემატა არასფერი არ დაეკლო. ‘შენ რომ‘ში კარდინლებთან და პაპთან კი არა მამა ღმერთანაც რომ ახვიდე ეს თავისას ‘შერება, გა‘შეკერებული და წელ‘ში გამართული დაიარება. ‘შენი წასვლით ეს საკეთე ‘ეეკ ამას რომ გაალვეძე და ესეც თავისას ცდილობს რასაკვირველია. სანთლით ეძებს სტუმრებს რომ მესამე ყათ‘ში (sic!) სუფრა გააწყობინოს და იქ ქათმები მიირთვას და დანარჩენი რამდენიმე დღეს გამოიზოგოს; ახლა წითელს რგვალს ყველს მიირთმევს, რადგან გაბე‘ხრდა გალიაცვის ყველის ჭამით”[11].

გრ. ათითოვის წერილებით იქმნება ‘მთაბეჭდილება, რომ წინამძღვარი და მასთან დაახლოებ‘ულ პირთა წრე კონგრეგაციის სხვა წევრებს საკმაოდ ეფერებოდნენ. 1897 წლის 23 ივლისს მ. თამარაშვილისადმი მიწერილ წერილ‘ში იგი ჰყვება ისტორიას პატრი ანტონისა[12], რომელიც ჯანმრთელობის სერიოზულ პრობლემებს განიცდიდა და ერთი თვე იწვა სტამბოლის საავადმყოფო‘ში, სადაც გრ. ათითოვის თქმით, ერთხელაც არ მოუნახულებია სტეფანე გიორგისეს. მონასტერ‘ში დაბრუნების ‘შემდეგ პატრი ანტონის მდგომარეობა გაუარესებ‘ულა და მას მკურნალის მოეკვანა უთხოვია: „...ყურადღება არ მიაქციეს, გავიდა სამი დღე არ ვინ უპატრონა დაიწყო ტირილი საწყალმან, ცოცხალს ხომ ვერ ჩამფლამთო, რა უსვინდისო ადამიანები ყოფილხართ თქვენ, ალარც ღმერთი გრწამსთ და ალარც რჯ‘ული გაქვსთ”[13].

გრ. ათითოვს თუ ვენდობით, სახარბიელი მდგომარეობა ფერიქეი‘ში არც სწავლის მხრივ ყოფილა. 1897 წლის 28 სექტემბრის წერილ‘ში იგი მკაცრად კიცხავს სემინარიის პედაგოგებს: „...ისევ პილმან დაწყობინა სწავლა ამ ჩვენ სამღვდელოების, ‘შეადღემდინ აკითხამს და ‘შეადღის ‘უკან თითქმის უპატრონით არიან თემც კი პ. ალექსანდრეს აბარია და ვითამ ქართ‘ულს აკითხამს, რად და რიდის? ანუ თუ რა იცის რა ასწავლის! ანუ რიდის არის სახლ‘ში, ხრეულ რომ

11 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №347.

12 სავარაუდოდ ეს უნდა იყოს ანტონ გოზალიშვილი – 1870-იან წლებ‘ში მონასტერთან არსებული სტამბის ხელმძღვანელი. იხ. შ. ლომსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73.

13 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №346.

საქმე არა ჰქონდეს საქმეს ი'შიგნის გარეთ იარის"[14]. ამავე წერილ'ში ნათქვამია, რომ მისწავლეებიც გამოთქვამენ უკმაყოფილებას უხარისხო განათლების გამო: „... მამაო მიხაელ გავლილათ რომ მოგწერე შესახებ ბიჭებისა რომ წაეხ'ებნენ პროფესიასს პოლს. პოლს ბიჭებისათვის უთქვია ბორიტები ხართ, აქ ყოფნის ღირსნი არა ხართო და სხვა ... ჰ. სტეფანესთან აჭრილან და უთქვიათ ან ფრანცია'ში ან სენ ლუი'ში ან სენ ბენუა'ში გაგვაგ'ზავნეო. ჩვენ აქ ვერასფერს ვისწავლითო რადგან კარგი მასწავლებელი არ არისო ..."[15].

მინისტრის ცხოვრების სერიოზის ობიექტურად წარმოსადგენად უთუოდ გასათვალისწინებელია პატრეს შორის არსებული პირადი წყენა, რომელიც ა'მკარად ახდენდა გავლენას მათ მიერ მდგომარეობის აღწერა'ზე. მაგალითად, ალფონს ხითარი'შვილი, რომელსაც მინისტრის წინამძღვრის ადგილი 1898-1904 წლებ'ში ეკავა, საქართველო'ში მადალი რეპუტაციით სარგებლობდა. ზაქარია ჭიჭინაძე მას ახასიათებს, როგორც „ძვირფას და მრავალნაირი ღირსებით დაჯილდოვებულ" ადამიანს[16]. სტამბოლ'ში გამგ'ზავრებამდე ის თბილისის კათოლიკურ ეკლესია'ში მსახურობდა და განთქმული იყო თავისი ქადაგებით. მისი სტამბოლ'ში გადაყვანის ამბავი ძალიან განუცდია მრევლს. ამის საპირისპოროდ, ფერიქელი პატრეების წერილებ'ში ალფონს ხითარი'შვილი ყოველმხრივ უკიდ'ურესად უარყოფით ადამიანად წარმოგვიდგება. 1902 წლის 23 ივნისს ი. მერაბი'შვილი სწერდა მ. თამარა'შვილს, მინისტრის წინამძღვარი არამარტო უგ'ულვებელყოფს თავის ვალდებ'ულებებს, არამედ გა'ესაძლის პირობებსაც უქმნის კონგრეგაციის წევრებს და ამით მათ მინისტრის დატოვებას აიძ'ულებსო[17] მას მხარს უბამდა გრ. ათათიანიც და 1904 წლის 16 სექტემბერს მ. თამარა'შვილს სთხოვდა არ დაეშვა ა. ხითარი'შვილის ხელახლა დანი'შნვა წინამძღვრად: „...რაც შეგიძლია ეცადე კარდინალთან რომ ხელახლავ ჰ. ალფონსი არ დაანი'შნის უმფრთისად და თუ კიდევ ეს იქმნა, დალუბ'ული ვართ სულიერათაც და ხორციელათაც. ადარც წესი და არც რიგი დარჩა აქ. ყველანი უპატრონო თხიებივით დადიან ვისაც რიგორც უნდა ისე ირჯება"[18]. იმავე წერილ'ში ვრცლად არის ჩამოთვლილი ალფონს ხითარი'შვილის სხვა ცოდვებიც: „...ჰ. ალფონსი უარყოფს თავის ადამიანს. ექვსი წელიწადია აქ არის მინისტრის ტანისამოსი არ ჩაიცვა. ამას თავი დაუნებოთ წირვასაც უკაბოთ ამბობს თავისი გრძელი პალტოთი. ამის ცვრემონიასაც ნუ იტყვი მასხარა არის აქაურობისა და ხალხ'ც ჩაგვაძვრინა მიწ'ა'ში. ამის უმფრთხობა'ში სამ გ'ხის ოებილე გამოსცა პაპმა და ერთი გ'ხისაც არც თვითონ და არც ჩვენ შეგვისრულებია, საეპისკოპო'ხიდან რაც ამისთანა ქადალდებს ამოუგ'ზავნიან მიმალამს სადმე თუ მიაგდებს, თუ მოსთხოვე გაპასუხამს მაგისთანა ქადალდი არ მიმიღია, ხელიდგან ხელ'ში რომ მიგეცეს და ანუ პასუხსაც არ მისცემს. ერთხელ ჩვენებმა დაჭეითხეს ოებილეს შესრულებისთვის რა თვეები აქვსო, პასუხი მისცა, საქმე არა გაქვსთ რადაც გამოუგონიათო, ითგერ ეკლესია ოლოცეთ ვინ გი'შლისო, ამისმოქმელი. კაცი რას უნდა მოელოდეს ამის გარდა ეს ჩვენი ბატონი დიდ დღესასწაულებ'ში

14 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარა'შვილის არქივი, საქმე №347.
15 იქვე.
16 ზ. ჭიჭინაძე, ქართველ კათოლიკეთ მოღვაწენი..., გვ. 39-42.
17 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარა'შვილის არქივი, საქმე №2337.
18 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარა'შვილის არქივი, საქმე №352.

ანე რიგის გარეთ სტუმარი თუ იქმნება მაშინ შეადგისა ჩვენთან სადილზედ დაჯდება, სხვა დროის კი მუდამ საათის ორზედ მიირთმევს სადილს (ვალკე დიდ კაცურად რასაც თავისი პირის გემი მოითხოვს, სხვათ შორის თუ რამე ეთხრეს რაც არ თამება დაიწყობს ეშვერს სიტყვებს, გმობებს, შეურაცხყოფას მდგომლებისას ძალლები ღორები ფურები მირსევნია თქვენისათანა მდგომლებისათ და შერმე შევა წორვას იტყვის "[19]

შემდგომ წლებში მინისტრის მდგომარეობა კიდევ უფრო გაუარესდა. კონგრეგაციის წევრებმა ერთმანეთის ბუნდებით იმდენად მოაბეზრეს თავი ეპისკოპოსს, რომ ეს ეკანასკნელი მათ მინისტრის დახერვითაც კი დაემუქრა. ნემს მიერ მიტანილი ბოლო წერილის დაწერიდან შვიდი წლის შემდეგაც კი მინისტრის ზოგიერთი წევრს საეკლესიო გამოსაყენლად მისი მიტოვება მიანდა. 1911 წლის 14 ივნისს შით ბათმანიშვილი მ. თამარაშვილს სწერდა: „...ყოველად პატივცემული ბატონო, კარგა ხანია წერილი აღარ მიახლებია. რა ვსქნა მინისტერში გული აღარავის აქვს. თავიდამ ბოლომდის სულ წუწუნში, ერთმანეთის ბუნდებაში არიან. არავინ სფიქრობს, პრაკტიკულად მაინც, რომ ჩვენ დროს, ერთობა დიდი რამ არის და მის გულისთვის საჭირეა თავიც გავწიროთ. ძალიან მაფიქრებს ამისთანა მდგომარეობა. ვუცდი ახალ არჩევნებს, თუ მაშინაც ერთობა არ მოხდა, ჩემი საქმე გადაწყვეტილია: თქვენ კვალს დავადგები. მერწმუნეთ, თქვენ ძალიან კარგად მოიქეცით რომ მინისტრიდამ გახველით (წერილის ავტორი მ. თამარაშვილის სტამბოლის ფერიქოის ქართული კონგრეგაციიდან გასვლას გულისხმობს – ნ. ნ.) საკვირველია ქართველი კაცი! რიგორც თვითონ მოსწონს, თუ ისე გარიგდა, ხომ კაი; თუ არა და, ქვა ქვაზედაც ნუ იქნებაო! ამნაირ ადამიანთა ერთად თავის მოერა და საზოგადო საქმის გარიგება, ძნელზედ ძნელია..."[20].

ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა, რიგორ შეძლო ქართველმა კონგრეგაციამ ეარსება და სასარგებლო საქმეებიც ეკეთებინა ასეთი ურთიერთწყენის, დასმენებისა და ინტრიგების ატმოსფეროში? აშკარაა, რომ იდეა, რომლის გარშემოც ერთიანდებოდნენ მინისტრის წევრები, ნებისმიერ წყენაზე მაღლა იდგა. ეს იყო შეგრძნება იმისა, რომ ისინი მნიშვნელოვან და აუცილებელ საქმეს ემსახურებოდნენ. ისინი თავს მიიჩნევდნენ საქართველოს წარმომადგენლებად და მისი ინტერესების დამცველებად ქვეყნის ფარგლებს გარეთ. მნიშვნელოვანია, რომ ფერიქოელი პატრების მოღვაწეობა საქართველოშიც სათანადოდ აღიქმებოდა და ფასდებოდა[21].

1921 წლამდე კონგრეგაციის ზრდა მეტწილად საქართველოდან წასული ახალგაზრდების ხარჯზე ხდებოდა. მათი ნაკადი უხრეველეოფდა ძმების მუდმივ შევსებას და თაობათა უმტკივნეულო ცვლას. გასაბჭოების შემდეგ საქართველო ჩაიკეტა და საზღვარგარეთ სასწავლად და, მით უმეტეს, რელიგიური მსახურებისათვის წასვლა შეუძლებელი გახდა. შედეგად, ფერიქოის მინისტრის საქმე თანდათან შემცირდა. ბოლო წინამძღვარი პეტრე ტაჩალაშვილი 1961

19 იქვე.

20 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №981.

21 1897 წელს გაზეთმა „ივერია"-მ თავისი კორესპონდენტი მიაგზავნა ფერიქოის მინისტერში, რაც ქართველი საზოგადოების მინისტრის და მასთან არსებული სასწავლებლისადმი ინტერესს ადასტურებს. იხ. შ. ლიმსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81, 82; გაზეთი „ივერია", 1897, №185, გვ. 4.

წელს გარდაიცვალა, ხოლო უკანასკნელი პატრი პაველ აკიბაშვილი (ადგურლაძე) – 1979 წელს და მონასტერიც დაიხურა[22].

ფერიქიის მონასტრის არქიტექტურის განხილვის დასაწყებად ისევ უკან, 1861 წელს უნდა დაებრუნდეთ. როგორც ზემოთ ითქვა, პ. ხარისჭირაშვილმა ცარიელი მიწის ნაკვეთი სტამბულის იმდროინდელ გარეუბანში, ფერიქიაში მოიდო. მონასტრის აშენებამდე ის აქვე მდებარე ლათინური კათოლიკური ეკლესიით სარგებლობდა, თუმცა დვთისმსახურებას ქართულ ენაზე აწარებდა[23]. შესაბამისი ფინანსური სახსრების მოძიების შემდეგ მან ეკლესიის აშენება შეძლო. შენობის აღმოსავლეთი ფასადის შუაში, წრიულ ფორმის ნაღრმავებაში ნალესობაზე ამოკვეთილია ფრანგული წარწერა: N. D. DE LOURDES EGLISE GEORGIENNE F. 1861 R. 1901, რომელიც გვამცნობს, რომ ლურდის ღვთისმშობლის სახელობის ქართული ეკლესია 1861 წელს აიგო და 1901 წელს განახლდა[24].

თავდან ფერიქიის ეკლესია უბიწოდ ჩასახვის სახელობისა იყო. წმინდა ქალწულის უბიწოდ ჩასახვის დოგმა კათოლიკურმა ეკლესიამ 1854 წელს მიიღო სამოციქულო კონსტიტუციით Ineffabilis Deus. რამდენიმე ხნის შემდეგ ეკლესია ხელახლა აკურთხეს ლურდის ღმრთისმშობლის სახელობაზე. ეს სახელობა უკავშირდება ცნობილ სასწაულს – კათოლიკური ტრადიციით, 1858 წელს ქალაქ ლურდის მახლობლად მდებარე მდვიმეში ადგილობრივი მეწისქვილის ქალიშვილს ბერნადეტ სუბირუს (Bernadette Soubirous, 1844-1879) რამდენიმეჯერ გამოეცხადა ღმრთისმშობელი. ლურდის ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა ეკლესიამ ოფიციალურად 1862 წელს დაამკვიდრა და მოკლე ხანში ის არნახულად პოპულარული გახდა მთელ კათოლიკურ სამყაროში. რამდენადაც ლურდის ღმრთისმშობლის კულტის მთავარი იდეა სწორედ მისი უბიწოდ ჩასახვაა, ეს ორი სახელობა არსებითად ერთიდაიგივეა.

იმის წარმოსადგენად, თუ რიგორ გამოიყენებოდა ეკლესია 1901 წლამდე, ისტორიული ფოტოსურათები დაგვეხმარება. პირველი ფოტოსურათი, სავარაუდოდ 1894-1900 წლებით უნდა დათარიღდეს. თარიღის ქვედა ზღვრის განსაზ-

---

22 შ. ფუტკარაძე, სტამბულის ქართული სავანე, თბ., 2012, გვ. 62.

23 შ. ლიმსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72.

24 შ. ლიმსაძე ეკლესიის საფუძვლის ჩაყრის თარიღად 1859 წელს ასახელებს. მისივე ცნობით, შესახსენებელ თაღზე ამოკვეთილი იყო დიდი ქართული წარწერა: „წმიდაო მარიამ დაიცავ ოფერიელნი“ (შ. ლიმსაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72, 73). ხინამდვილეში, ეკლესიის მშენებლობა 1861 წელს დაიწყო და წარწერა, რომლის სრული ტექსტია „მარიამ ღვთის მშობელო იბერიის მოციქულო მეოხ მეყავნ ჩვენ ცოდვილთა ქართველთა“, ინტერიერში, სამხრეთ კედელში მოთავსებული ლურდის ღვთისმშობლის ნიშის პოსტამენტზეა ამოკვეთილი.

ამავე წარწერის განთავსების ადგილად საკურთხევლის ტრაპეზის ქვის ასახელებს ევგენი დალეჯიო ფალესიო: „მაღლა სწერია: „მარიამ – ქართველთა მხსნელო“ და ძირს წმინდა საკურთხევლის ქვაზე – „მარიამ ღვთის მშობელო, იბერიის მოციქულო, მეოხ მეყავნ ჩვენ, ცოდვილთა ქართველთა“ მაღლა დგას ქალწული ნინო თავის ჯვრით ...“ (ე. დალეჯიო ფალესიო, ქართველები კონსტანტინეპოლში, თარგმანი ფრანგულიდან პ. შალვა ვარდიანისა, სტამბოლი, 1921, გვ. 31, 32). თუმცა ფალესიოს ცნობაც არაზუსტია. 1910-იანი წლების ფოტოსურათზე გარკვეით იკითხება, რომ აღნიშნული წარწერა თავდანვე ლურდის ღვთისმშობლის ქანდაკების პოსტამენტზე იყო მოთავსებული, ხოლო ფალესიოს მიერ მოტანილი მეორე წარწერა – „მარიამ – ქართველთა მხსნელო“ საერთოდ არ ყოფილა.

ლვრის სამშენებლის გვაძლევს ოთხსართულიანი შენობა, რომელიც 1894 წელს არის აშენებული[25] მის გარდა ფოტოზე კიდევ ოთხი ნაგებობა ჩანს. უშუალოდ სასტუმროზე მიდგმულია ვიწრო, ასევე ოთხსართულიანი, თუმცა უფრო დაბალი სახლი, რომლის კედელზეც ხის კონსტრუქცია – ჯვრით დაგეომეტრებული სამრეკლოა მიდგმული. ამ სახლს მოსდევს კიდევ ორი ორსართულიანი შენობა. ბოლო ნაგებობის წინ კი კრამიტის ორფერდა სახურავით გადახურული დარბაზული ეკლესია დგას. ეს არის ძალიან უბრალო, ხიფლის სამლოცველოს მსგავსი ნაგებობა სრულიად ერუ და მოერთავი აღმოსავლეთი ფასადით, რომელიც უშუალოდ ქუჩის პირზე გამოდის. ამ ფასადის ორსავე მხარეს ქვის მაღალი გალავანი მიემართება. გალავანში ორი კარია დატანებული. ერთი, რომელიც დღემდე ადგილზეა, ლითონის ავთენტური კარით ზესტად სასტუმროს წინ არის გაჭრილი, ხოლო მეორე ეკლესიის მარცხენა მხარეს იყო და, როგორც ჩანს, სწორედ აქედან შედიოდნენ ეკლესიის ეზოში. ეს ჯიშკარი მოგვიანებით გაუქმეს. ახალი ეკლესიის აშენების შემდეგ მის ადგილას გალავნის ერუ კედელია. ახალი ჯიშკარი ეკლესიის მარჯვენა მხარეს მოაწყვეს. მის გასაკეთებლად მოშალეს მანამდე აქ არსებული ეორე ქვით ამოყვანილი გალავნის კედელი და მის ნაცვლად ლითონის ღობე გაავლეს. ღობის ცენტრში ახალი ეკლესიისთვის შესაფერისი გოთიკური კარიბჭე ააშენეს. სწორედ ამ უკანასკნელის მეშვეობით არის დღეს შესაძლებელი ეკლესიის ეზოში მოხვედრა.

1901 წლის შემდგომ ფოტოსურათებზე უკვე ახალი ეკლესია დგას. მას ძველი ეკლესიისა და ამ უკანასკნელის უკან მდგომი ორსართულიანი სახლის ადგილი უკავია. ნეოგოთიკურ სტილში აგებული ახალი ეკლესია ორჯერ უფრო მაღალია ვიდრე ძველი, თუმცა სიგანეში დიდად არ აღემატება მას. კვლავ კრამიტის ორფერდა სახურავით გადახურული დარბაზული ნაგებობა ერუ აღმოსავლეთი ფასადით, ძველის მსგავსად, ქუჩის პირზე გამოდის, ხოლო დასავლეთი მხრიდან სამრეკლო აქვს მიდგმული. აღმოსავლეთი ფასადის დაახლოებით შუა ნაწილში, რეგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, წრიული ხადრმავებაა, რომელშიც ეკლესიის თავდაპირველი მშენებლობისა და შემდგომ მისი განახლების თარიღებია მიტანილი[26].

აღმოსავლეთ ფასადს ნალესობაზე დატანილი ჰორიზონტალური დარები დაუყვება და ოთხი კონტროფორსი ამაგრებს. ამ კონტროფორსების, რომელთაგან ორი კედლის კუთხეებში, ორიც კი ოდნავ სიღრმეშია განთავსებული, ერთი შეხედვით დეკორატიული ფუნქციაა უფრო აქვთ, ვიდრე საყრდენი. თითქოს ისინი მხოლოდ იმისთვის ამოუყვანიათ, რომ ნაგებობას მეტად შეეძინა გოთიკური იერი. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს მათი ზედა ნაწილები, რომლებიც კარნიზამდე არმისული წყდება და ბრტყელ ზედაპირზე, რეგორც ჰისტამენტზე, ოთხი თავისუფლად მდგომი მრგვალი, აკანთის ფოთლებით შემკული კაპიტელებიანი ბოძკინტებით შედგენილი არქიტექტურული მოცულობა დგას. კაპიტელებს ყურდნობა წინ და გვერდებზე შეესრული თაღებით გახსნილი კუბი, რომელსაც პროფილირებული, რამდენიმესაფეხურიანი კარნიზი და გოთიკური

25 მინასტრის ოთხსართულიანი შენობის ბოლო სართულს სასტუმროს ფუნქცია ჰქონდა (შ. ფუტკარაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 18).

26 ეკლესიის განახლებაზე ბერსადან ნამისული ქართული მუშებს უმუშავიათ (შ. ფუტკარაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბული XXVI).

„შპილი“ აგვირგვინებს.

ეკლესიის მარჯვნივ მოწყობილი გოთიკური კარიბჭიდან ეხვდებით უხვად გამწვანებულ ეზოში, სადაც ნაგებობა ჩრდილოეთი და დასავლეთი ფასადებით გადის.

გრძივი კედლები სადაა, გლუვად შელესილი. მათ აუკვლება კონტრფორსები (ჩრდილოეთ კედელზე ხუთია, სამხრეთის დათავლიერება ვერ მოხერხდა, მაგრამ აქ ნაკლები უნდა იყოს, რადგან ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზე ორსართულიანი სახლია მიდგმული), რომლებიც ორ ადგილას (შეაწელილდან ოდნავ ზემოთ და პილასტრის თითქმის თავში) დაცერიბებული კაპიტელებით არის აღნიშნული. ჩრდილოეთი ფასადის ჩრდილო-აღმოსავლეთ მონაკვეთში ორი შეისრულთაღოვანი სარკმელია გაჭრილი, ხოლო სამხრეთ ფასადის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კიდეში – ერთი.

დასავლეთ ფასადზე სამრეკლოა მიდგმული. ის ორსართულიანია, თუმცა გარე დანაწევრება ოთხსართულიანის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მისი შეისრული ლითებით გახსნილი პირველი სართული ეკლესიაში შესასვლელი კარიბჭის ფუნქციას ასრულებს. კარიბჭის კამარის დასასრული და მეორე სართულის იატაკი გარედან ჰორიზონტალური სარტყლით არის მონიშნული. მაღალი მეორე სართული, ერთმანეთის თავზე გაჭრილი ლითებების მეშვეობით ისევ დანაწევრებული, რომ სამ დამოუკიდებელ სართულად აღიქმება. ნახევარწრიული თაღსართით მონიშნული, პრიზოლიერებული ნალესობის მოსარწყეებაში ნახმული მრგვალი სარკმლების თავზე შეწყვეტილებული შეისრული ლითებია გაკეთებული. სამრეკლო-კარიბჭის კუთხეებზე ჰორიზონტალურად დალარულზედაპირიანი პილასტრებია აყოლებული. სამრეკლო კოშკისებური სახურავით სრულდება.

უშუალოდ ეკლესიის დასავლეთ კედელში ოთხი შეისრული სარკმელია გაკეთებული. ერთმანეთის თავზე გაჭრილი ორ-ორი სარკმელი კარიბჭის აქეთ-იქით არის განლაგებული, ხოლო მეხუთე ლითი შეისრული კარია, რომელიც სამრეკლოში გადის. ის ინტერიერის განათებისთვის დამატებით წყარის წარმოადგენს.

დარბაზული სივრცე, რომელიც აღმოსავლეთით ბრტყელი საკურთხევლით სრულდება, საკმაოდ ნათელი და ხალვათია. ინტერიერს დიდწილად შენარჩუნებული აქვს 1901 წლის რეკონსტრუქციისდროინდელი სახე. გრძივ კედლებს ხუთ-ხუთი ორსაფეხურიანი პილასტრი აუკვლია. პილასტრების წინა საფეხურს კომპოზიტური კაპიტელები ამკობს, ხოლო უშუალოდ ორივე საფეხურის დამაგვირგვინებელი პრიზოლიერებული კაპიტელები კედლისა და კამარის გამყოფი. ინტერიერის მთელ პერიმეტრზე გამავალი კარნიზის არეშია მოქცეული. დღეს კედლები თეთრად, ხოლო პილასტრები ცისფრად არის შეღებილი (კომპოზიტური კაპიტელები ოქროისფერია, პრიზოლიერებული – თეთრი). ძველ ფოტოსურათზე ჩანს, რომ პილასტრებიცა და კაპიტელებიც, ისევე როგორც კარნიზი, მარმარილოსია, შედეგვამდე ისინი უფრო ეფექტური იქნება და ინტერიერიც განსხვავებულ შთაბეჭდილებას დატოვებდა მნახველზე.

ცვლილების კვალი ამჩნევია საკურთხეველსაც, კერძოდ კი მის მხატვრობას. საკურთხეველი ძირითადი სივრცისგან გამოყოფილია მარმარილოს დაბალი მოაჯირით. ის შედგება წრეებისაგან, რომლებშიც სტილიზებული „S“-ებია ნაწერილი. ეს მოტივიც, ისევე როგორც ფასადებზე გამოყენებული კონტრფორსები და ლითების შეისრული ფორმა, გოთიკის რენერტუარიდან არის ნასესხები. აღსავ-

ლის ორფრთიანი კარი, რომელიც ისეთივე დაბალი იყო, როგორც მთავარი-ადგილს დაკარგულია. საკურთხევლის ცენტრალური მონაკვეთი ნალესობაში გამოყვანილი შეესრულა თალით არის მონიშნული. ის სიმბოლურად განასახიერებს ცის კამარას, რომელზეც ცისფერ ფონზე ოქროსფერი ვარსკვლავებია მოფენილი. თალის დამჭერი პილასტრების ქვედა ნაწილს გოთიკური ბალდახინის მსგავსი ფორმა აქვს, ხოლო ზედა მონაკვეთი პოსტამენტებია ხის შედებილი ქანდაკებისთვის. მარცხენა მხარეს დგას წმ. ანდრია პირველწოდებულის ქანდაკება დიდი X-ისებრი ჯვრით, ხოლო მარჯვენა მხარეს – წმ. ნინოსი.

საკურთხევლის ცენტრი უკავია ღვთისმშობელი ოდიგიტრიის ხატს, რომელიც პოლონური წარმოშობისა ჩანს. ქვემოთ მას აქვს წარწერა Pod Twoją obronę ucieckamy się – პოლონურ ენაზე დასაწყისი ღმრთისმშობლისადმი მიმდგნილი უძველესი ჰიმნისა Sub tuum praesidium. ხატი საგანგებოდ მისთვის შექმნილი მოინეკერთმებელი ხის პანის ცენტრშია დაბრძანებული. საკურთხევლის კედლის კუთხეებში თითო შეესრულა ნიშაა. მათშიც ხის ქანდაკებები დგას. მარცხენაში წმ. ქრისტეფორე ერმა იესოთი, ხოლო მარჯვენაში – მაცხოვარი. ძველი ფოტოსურათის მიხედვით მაცხოვრის ქანდაკების თავდაპირველი ადგილი მარცხენა ნიშაში იყო, ხოლო მარჯვენა ნიშა სხვა ქანდაკებას უკავია.

საკურთხევლის ძველი მოხატულობა გადაწერილია. თავდაპირველად ნიშები მცენარეული ორნამენტით იყო გაფორმებული. მათ ზემოთ თითო ანგელოზი ეხატა, წმ. ანდრიასა და წმ. ნინოს ქანდაკებების უკან – წმინდანები, ხოლო შუა არეში, უშუალოდ შეესრულა თალის თავზე – ანგელოზებით გარშემორტყმული „ყოველთამხედველი თვალი" დღეს ამ უკანასკნელის ადგილი უკავია მღვიმის ფონზე გამოსახულ ლურდის ღვთისმშობელს და მის წინ დაჩოქილ წმ. ბერნადეტს. წმინდანების და ანგელოზების ადგილას კი ლურდის ღვთისმშობლის მიერ სასწაულებრივი განკურნების სცენებია გამოსახული.

განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მოხატულობის ორი დეტალი. წმ. ნინოს ფიგურის მარცხნივ ნაჩვენებია სვეტიცხოველის საკათედრო ტაძარი, ხოლო წმ. ანდრიას ფიგურის მარჯვენა მხარეს – ეკლესია ორი მაღალი კოშკით დასავლეთ ფასადზე. თავისი არქიტექტურით ის ძალიან წააგავს ბათუმის 1898-1903 წლებში აშენებულ კათოლიკურ ეკლესიას და, ვფიქრობ, მის მიხედვით უნდა იყოს დახატული. ამრიგად, წარმოდგენილია ერთი მხრივ, ქართლის უპირველესი ქრისტიანული ტაძარი და, მეორე მხრივ, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და გარეგანით ყველაზე ტიპიურად კათოლიკური ეკლესია საქართველოში. სამწუხაროდ, ნემოთვის უცნობია, ვინ და რიდის შეასრულა ეს მხატვრობა და ვისი შერჩეულია მისი ხელნაკეთები. ამის ცოდნა მნიშვნელოვან ინფორმაციას მოგვცემდა მომავალში ქართველ კათოლიკეთა იდენტობის საკვანძო საკითხების საკვლევად.

რიგორც დავინახეთ, ფერწერისა და ერთი ქანდაკების გარდა საკურთხევლის გაფორმებაში 1901 წლის შემდეგ არსებითად არაფერი შეცვლილა. თავდაპირველი სახით არის დარჩენილი ლურდის ღვთისმშობლის ნიშა სამხრეთ კედელში. კლდოვანი მღვიმე, რომელშიც ღვთისმშობლის ხის ქანდაკება დგას, საკურთხევლის მსგავსად, გოთიკური არქიტექტურის ელემენტებით არის გაფორმებული. შეესრულ თალზე, რომელიც კლდოვან მღვიმეს ზემოდან მოფარგლავს, ოქროსფერი ასოებით დატანილია ფრანგული წარწერა: Je suis l'Immacule'e Conception („მე ვარ უბიწოდ ნასახვა") – სიტყვები, რომლითაც მიმართა ღმრთისმშობელმა წმ. ბერნადეტს. ქანდაკების მარმარილოს პოსტამენტზე ქართულად წერია: „მარიამ ღვთის მშობელი იბერიის მიცოქელი მეოხ მეყავნ ჩვენ ცოდვილთა

ქართველთა" საინტერესოა, რომ ეკლესიის მეხეური ქართველები ერთი მხრივ ეთაყვანებიან მთლიანად კათოლიკურ წიაღში შობილ (თან საკმაოდ გვიან – 1862 წელს) ლურდის ღმრთისმშობელს, რომელიც მათი რელიგიური იდენტობის ნაწილია, ხოლო მეორე მხრივ, წარწერაში, როგორც წმ. მარიამის წილხვედრი ქვეყნის შვილები, თავს ავედრებენ იერეთის ღმრთისმშობელს, რომელიც მათი ერიოვნული იდენტობის განუყოფელი ნაწილია. იგივე თქმის ეკლესიის სივრცეში ყველაზე საკრალურ ადგილას – საკურთხეველში დადგმული წმ. ანდრიასა და წმ. ნინოს ქანდაკებების შესახებაც. ცხადია, წმ. ანდრია აქ წარმოდგენილია, როგორც ქრისტიანობის პირველი მქადაგებელი საქართველოში. რაც შეეხება წმ. ნინოს, XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის ქართული კათოლიციზმისათვის დამახასიათებელია ქართლის განმანათლებლისთვის განსაკუთრებული პატივის მიგება. ამ პერიოდში წმ. ნინომ ქართულ კათოლიკურ ეკლესიაში სხვა წმინდანების გვერდით მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი. ანსელმ მლებრიშვილმა ბათუმის კათოლიკური ეკლესიისათვის წმ. ნინოს ქანდაკება საგანგებოდ დაამზადებინა მილანში[27] (თუმცა ეკლესიის მშენებლობის წარმატებით დამთავრებას ის მაინც ლურდის ღმრთისმშობელს უმადლოდა[28]).

რაფიელ ისარლიშვილი, აეტორი ფრანგულად გამოცემული წიგნისა „საქართველოს ისტორია", 1910 წელს გულდაწყვეტილი სწერს მ. თამარაშვილს იმის შესახებ, რომ წმ. ნინოს ეკრიბაში არ იცნობენ: „თქვენი ბოლოინდელი პოსტის კარტი მივიღე – წმ. ნინოს ხატის გამო, მწერთ რომ ეკრიბაში კარგა არ იცნობენო ეს ვინა ბრალია! საზოგადოდ რაც დიდი დანაშაული აქვთ ძველ მოქალაქეებსა ამის გამო, ეს ხომ ვიცით მაგრამ მას შემდეგ, სხვებმა რომ ასე ეცნობლივ დასტოვეს ეს ჩვენი დიდი წმინდა არა თუ ეკრიბაში, ჩვენ საქართველოს ეკლესიებშიც სადაც სხვა და სხვა ეცხო და ეცნობა წმინდანებით აქვსო კედლები საკუთ და ჩვენი პატრონი წმინდა კი არსად არ არის. ყველა კათოლიკე თავის ლოცვის წიგნში ნახავს მის მშვენიერ სახეს – ჩემ წიგნში ჩართული სურათი ბერძნული ხასიათისაა საჭირო რომ იყოს სხვანაირი, ან ჩვენი ძველებური ტანსაცმლით, ან ფრანცუზულისა, რომელიც არ გაირჩევა ჩვენისაგან"[29]. განსაკუთრებით საგულისხმოა ბოლო წინადადება, რადგან მასში კარგად ჩანს თუ როდის მოიაზრებს ქართველი კათოლიკე ქართული ეკლესიის წმინდანს „თავისიანად" თუ გამოსახული წმინდანი ქართული კაბითაა შემოსილი, ის მისაღებია ერიოვნული ნიშნით, ხოლო თუ „ფრანგული" სამოსი (იგულისხმება კათოლიკე წმინდანებისათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობა) მოსავს – კონფესიურით. „ბერძნული" (მართმადიდებლური) იკონოგრაფია მისთვის მიუღებელია ერიოვნულადაც და კონფესიურადაც, ამ იკონოგრაფიით გამოსახული წმ. ნინო ქართველ კათოლიკეს მეჩხოვება.

საკურთხევლის მოთულობისა და სამხრეთი ნიშის გარდა, თავდაპირველია ეკლესიის იატაკიც. ცენტრალურ არეში, სადაც პეტრე ხარისჭირაშვილია და-

27 ა. მლებრიშვილმა მ. თამარაშვილს გაუგზავნა ხატი წმ. ნინოს გამოსახულებით და სთხოვა, მის მიხედვით მილანში დაემზადებინა ქანდაკება. (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №2655). ქანდაკება დღეს ეკლესიის დასავლეთი ფასადის მარჯვენა ნიშაშია მოთავსებული.

28 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №2662.

29 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მ. თამარაშვილის არქივი, საქმე №1854.

კრძალული[30], მარმარილოს დიდი ხიმის მოკვითალო-მონაცრისფერი ფილებით დაგებული, ხოლო კედლებში შავი, თეთრი და ნაცრისფერი ტონების მოზაიკური იატაკი გაფორმებულია მკვეთრი ორნამენტებით.

დასავლეთით ხის რიკულებიანი მოაჯირით გაწყობილი, ერთიანრესიანი მრეცხაზოვანი პატრონიკეა. პატრონიკეზე, ისევე როგორც საალმსარებლო ოთახსა და საკრისტიაში, ეკლესიის სამხრეთ კედელში დატანებული კარიდან ვხვდებით. ეს ოთახები სამხრეთ კედელზე მიდგმული ორსართულიანი შენობის ნაწილებია.

წყნოეის უცნობია თუ როგორ გამოიყენებოდა ეკლესიის შიდა სივრცე 1901 წლის რეკონსტრუქციამდე. სავარაუდოდ, მისი ინტერიერი, ექსტერიერის მსგავსად, სადა იქნებოდა. როგორც ჩანს, რეკონსტრუქციისას გამოიყენეს არსებული კედლები (ძველის დანგრევა და ახლის თავიდან აშენება დიდ და არამიზნიერივ ხარჯებთან იქნებოდა დაკავშირებული, რის უფლებასაც კეთგრეგაცია თავის თავს ვერ მისცემდა). ფოტოსურათებით თუ ვიმსჯელებთ, ახალი ეკლესია ძირითადად ხიმალლისა და სივრცის ხარჯზე გაფართოვდა და ეპოქის შესაბამისად, ნეოგოთიკურ ვაიდაზე გაფორმდა. 1900-იან წლებში ნეოგოთიკური სტილის კათოლიკური ეკლესიები მთელს მსოფლიოში შენდებოდა, მათ შორის სტამბოლშიც[31]. ოსმალეთის იმპერიის დედაქალაქში, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში, როგორც ლათინი, ისე ხიმეხი კათოლიკეების მოდგაწეობის მნიშვნელოვან ცენტრს წარმოადგენდა[32], კათოლიკური ეკლესიების გაცხოველებული მშენებლობა-რეკონსტრუქცია რეფორმაციის – თანზიმათის შემდგომ პერიოდს უკავშირდება, როცა ყველა არამუსლიმს და მათ შორის კათოლიკეებს საშუალება მიეცათ თავიანთი ხელოვნების მშენებლობისას განეხორციელებინათ თამამი არქიტექტურული პროექტები.

ფერიქოის მონასტრის ეკლესია გეგმარებითი სტრუქტურითა და მხატვრული გადაწყვეტით ხვსებით ეპასუხება XX საუკუნის დასაწყისის არქიტექტურულ ტენდენციებს. აქაური ქართველი კათოლიკეები თავს იწონებდნენ თანამედროვე, კარგად მოწყობილი ეკლესიითა და უხვად გამწვანებული ბაღით, ერცელი სამონასტრო შენობებით, სტამბითა და წიგნთსაცავით. ერთსაუკუნიანი მდიდარი ისტორიის მქონე ფერიქოის ქართული კათოლიკური მონასტერი დღემდე რჩება საზღვარგარეთ ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ძეგლად.

---

30 საფლავის ქვას აქვს ლათინური და ქართული წარწერები. ამ უკანასკნელში იკითხება: „საფლავსა ამას მდებარეა ყდა. მ. პეტრე ხარიხარიანთი დამფუძნელი ქართველთა კათოლიკე სვან(ისა) მონათა და მხევალთა უმანკო ნასახებისათა. იშვა ჩეიბ წ" და მოიცვალა თ ოქთ. ხეკ" წარწერა იკრიბოკრია და შესრულების ხარისხით მკვეთრად განსხვავდება პატარა თანაბარზომიერი ასოებით გამოყვანილი ლათინური წარწერისაგან. პ. ხარისჭირაშვილის გარდაცვალების თარიღი არასწორად არის მითითებული – 1890 ნაცვლად 1892-ისა.

31 მაგალითად, წმ. ანტონის ეკლესიის ფასადის პირველი ვარიანტი, რომელიც ვ�to მინგერიმ 1906 წელს შეადგინა. სტამბოლის კათოლიკური ეკლესიების შესახებ ვრცლად იხ. P. Girardeli, Architecture, Identity, and Liminality: on the Use and Meaning of Catholic Spaces in Late Ottoman Istanbul. *Muqarnas*, Vol. 22 (2005), გვ. 233-264.

32 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. Charles A. Frazee, *Catholic and Sultans: the Church and the Ottoman Empire 1455-1923*, New York, 1983.

Natia Natsvlishvili

Georgian Catholic Monastery in Feriköy, Istanbul

In 1861, Georgian Catholic priest Petre Kharischirashvili built a Georgian Catholic church in the Feriköy district of Istanbul. Along with the church, monasteries for both male and female congregations were founded. Soon, in 1864, Vatican affirmed the Georgian Catholic rite only for these particular monasteries. Taking into account the political situation of 19th century Georgia, Petre Kharischirashvili's achievement had a special importance for Georgian Catholic community. In the Russian Empire, until 1905, Catholics were not allowed to hold a service in Georgian. The use of Georgian language in church service became a subject of discussion among Georgian Catholics themselves. From 1840s, there have been two opposing groups in Akhaltsikhe. One group whose leader was Pavle Shahkulian, an Armenized Georgian priest, believed the Georgian Catholics had to keep Armenian rite, while the others led by the pro-Western priest Petre Kharischirashvili stated that church service ought to have been conducted in native language or in Latin at least.

Petre Kharischurashvili paid particular attention to the education of young Georgian Catholics. In the Feriköy Monastery, he founded a printing house and a school where students from Georgia could get their education. After returning to Georgia, the majority of them became parish priests in villages.

The Feriköy church built in 1861 and dedicated to the Immaculate Conception was a small single nave building, which went under reconstruction in 1901. The building was enlarged and designed in Neo-Gothic style. Its façades are decorated with pilasters and lancet windows peculiar to the Gothic architecture. A two-story belfry is attached to the west façade of the church. In the interior, there is a painted altar in the east, a niche with the statue of Our Lady of Lourdes on the south wall and a wooden upper gallery in the west part of the church.

Georgian Catholic Church in Feriköy is one of the Typical Catholic buildings of Istanbul. It is an important example of Georgian cultural heritage outside the country.

სურ. 1. ფერიქოის ქართული კათოლიკური მონასტერი. 1894-1900 წლების ფოტოსურათი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

სურ. 2. ფერიქოის ქართული კათოლიკური ეკლესია 1901 წლის რეკონსტრუქციის შემდეგ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

სურ. 3. აღმოსავლეთი ფასადი

სურ. 4. ეკლესიის ეზოში შესასვლელი მთავარი კარიბჭე

სურ. 5. დასავლეთი ფასადი

სურ. 6. საკურთხეველი

სურ. 7. ჩრდილოეთი კედელი

სურ. 8. საკურთხეველი. 1900-იანი წლების ფოტოსურათი. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

სურ. 9. წმ. ქრისტოფორე ყრმა იესოთი

სურ. 10. სამხრეთი კედელი. ნიშა ლურ-დის ღვთისმშობლის ქანდაკებით.

სურ. 11. ეკლესიის პატრონიკე.

თამარ გერსამია
გ.ლეონიძის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

თბილისის ქაშვეთის წმინდა გიორგის ახალი ეკლესია

XIX საუკუნის მეორე ნახევარი და XX საუკუნის დასაწყისი არქიტექტურის ისტორიაში სტილიზაციის და ეკლექტიზმის ხანადაა მიჩნეული. ამ დროისათვის თბილისი, ისევე როგორც მთელი საქართველო, უკვე მოქცეული იყო საერთო ევროპული განვითარების პროცესში. ამიტომაც ქალაქის არქიტექტურაში, მსგავსად ევროპისა და რუსეთის ქალაქებისა, გავრცელდა სხვადასხვა ევროპული სტილები, რომელთა უმეტესობა უცნობი იყო საქართველოში.

თბილისის ამ პერიოდის არქიტექტურის განვითარების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო ფურცელია – ქართული ისტორიული ხერხითმოძღვრების ფორმებისა და მიტოვების გამოყენება, ე.ი. „ქართული სტილის" როგორც ისტორიული სტილიზაციის ეროვნული ვარიანტის შექმნაა. რა თქმა უნდა, ეს ცდები არ სცილდება იმ ეპოქის არქიტექტურის ძირითად პრინციპებს, მაგრამ ამგვარ სტილიზაციას პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ საქმე გვაქვს ეროვნული თვითშეგნებით გამოწვეულ მოვლენასთან. „ქართული სტილის" ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშია ქაშვეთის წმინდა გიორგის ახალი ეკლესია. იგი ააგეს იმ ადგილზე სადაც ამილახვრების მიერ 1753 წელს აშენებული აგურის ეკლესია იდგა[1] (სურ. 1) და დაახლოებით იქ სადაც მდებარეობდა ჯერ კიდევ VI საუკუნის ნახევარში წმ. დავით გარეჯელის სახელთან დაკავშირებული ტაძარი – შესაძლოა მარტივი ტეტრაკონქი.[2] XIX საუკუნის მიწურულისათვის ამილახვრების აშენებული ეკლესია იმდენად დაზიანებულა, რომ ამის გამო ქაშვეთის მესვეურთ, კერძოდ, მის მაშინდელ წინამძღვარს მარკოზ ტყემალაძეს, სრულიად ახალი ეკლესიის აგება განუზრახავს. ახალი ეკლესიის ნიმუშად აიღეს საამილახვროში მდებარე ყარგად ცნობილი ქართული ხერხითმოძღვრული ძეგლი – XI საუკუნის დასაწყისის სამთავისის ტაძარი. აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ იმ პირობით, რომ „ახალი ეკლესია იქნება აშენებული სამთავისის გეგმით, რომელიც ამილახვრის მამაპაპის აშენებულია"[3], ივანე ამილახვარი, რომელსაც სამთავისი ამილახვრების აშენებულად მიაჩნდა, დათანხმდა მანამდე არსებული ტაძრის დანგრევაზე, რომელიც მისი „მამაპაპის" აშენებული იყო. პროექტის შედგენა (ახალი ეკლესიისათვის) დაეკალა თბილისელ არქიტექტორს ლეონიდეზ ბილფელდს, რომელიც იმ დროს საქართველო-იმერეთის სინოდალური კანტორის არქიტექტორად მუშაობდა. სწორედ მის მიერ 1901 წლის 19 ნოემბერს[4] შედგენილ იქნა ხარჯთაღრიცხვა ახალი ეკლესიის ასაშენებლად. რაც შეეხება თვით

1 ვახტანგ ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხერხითმოძღვრება, თბ.,1994. ტ.1, გვ.116.

2 კალისტრატე ცინცაძე, ქაშვეთის წმიდის გიორგის ეკლესია ტფილისში, თბ.1994, გვ.128,149.

3 იქვე, გვ.37.

4 ხუანეთაში ყველა თარიღი მოცემულია ძველი სტილით.

ახალი ეკლესიის პროექტს, ჩვენს მიერ მოპოვებულია ამ პროექტის ორი ვარიანტი, რომლებიც ხელმოწერილია არქიტექტორ ლ.ბილოკვლოს მიერ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პროექტის დაყოფა – პირველ და მეორე ვარიანტად, ჩვენს მიერ არის პირობითად მიღებული, ვინაიდან ასეთი დასახელებით არც ერთი მათგანი არ არის მოხსენიებული (ვგულისხმობთ შესაბამის ისტორიულ საბუთებს და ასევე გრაფიკულ მასალასაც). პირველი ვარიანტი დათარიღებულია 1901 წლის 17 (ან 14) ოქტომბრით, ხოლო მეორე – 1901 წლის 30 ნოემბრით. ამ პროექტის თავდაპირველი ვარიანტიდან ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ერთი პლანშეტი, სადაც წარმოდგენილია ახალი ეკლესიის აღმოსავლეთი და სამხრეთი ფასადები (ნახ. 1).[5] მეორე ვარიანტი წარმოდგენილი გრაფიკული მასალის მიხედვით უფრო სრულყოფილი პროექტია, ვინაიდან შედგება გეგმისაგან, ეკლესიის გეგმისაგან, სამი ფასადისაგან და ორი ჭრილისაგან[6] (სურ. 3–8), თუმცა პროექტის ამ ვარიანტში რატომღაც ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო, არ არის წარმოდგენილი სამხრეთის ფასადი. პროექტის ეს ვარიანტი ძირითადია, ვინაიდან შემდგომში ზუსტად იგი იყო დამტკიცებული საგუბერნიო მმართველობის ტექნიკურ განყოფილებაში. მთავარი განსხვავება პროექტის ორ ვარიანტს შორის მდგომარეობს იმაში, რომ ეკლესიის ცოკოლი სხვადასხვა სიმაღლისაა და იმითაც, რომ პირველ ვარიანტში დასავლეთი ფასადის მხრიდან გათვალისწინებულია კარიბჭე, რომელიც გოლოვინის (ამჟამად რუსთაველის) პროსპექტზე გასვლის საშუალებას იძლევა. ეს გასასვლელი საგსებით რეალური იყო თუ გავითვალისწინებთ, რომ ტერიტორია რომელიც უშუალოდ ეკვრიდა გოლოვინის პროსპექტს და მასზე განლაგებული შენობებიც თვით ქაშვეთის ეკლესიას ეკუთვნოდა (ნახ. 2). რატომ შეიცვალა ან რამ გამოიწვია პირველი ვარიანტის შეცვლა მეორეთი ჩვენთვის უცნობია. ყოველ შემთხვევაში, უკვე 1902 წლის დასაწყისში, ზემოთ აღნიშნული პროექტის მეორე ვარიანტი, როგორც ქაშვეთის ახალი ეკლესიის პროექტი, წარედგინეს ეგზარქოს ალექსის, რომელსაც პროექტი არ მოსწონებია, მოუწადინებია ეკლესიაში სამი „ხორის" გაკეთება, – სამხრეთ–დასავლეთ–ჩრდილოეთის მხარეებზე, რაც საგალდებულოდ მიუნიჭებია ეკლესიის წინამძღვარსაც (ესტატე ელიოზიშვილი). ამის შემდეგ ეგზარქოსი დათანხმებულა, აღეძრა შუამდგომლობა საგუბერნიო მმართველობის ტექნიკური განყოფილების წინაშე დაემტკიცებინათ პროექტი და მისი ხარჯთაღრიცხვა. შუამდგომლობა კი აღუძრიათ, მაგრამ პროექტი მხოლოდ 1904 წლის 12 თებერვალს იქნა დამტკიცებული (კათალიკოს კალისტრატე ცინცაძის ცნობით ამაზე დიდი გაჭლენა იქონია ეკლესიის კონსტრუქციული ნაწილის დაუმტკიცებლობამ). ამის შემდეგ დამტკიცებული პროექტი (ანუ მეორე ვარიანტი) გადაეცა ქაშვეთის ეკლესიის მამულების გამგე კომიტეტს. მანამდე აღნიშნული კომიტეტის 1903 წლის 31 იანვრის სხდომაზე გადაწყვეტილა ძველი ეკლესიის დანგრევამდე, ქაშვეთის ეკლესიის ეზოში, აეშენებინათ დროებითი ეკლესია (უფრო სწორად, სამლოცველო ოთახი). ამ უკანასკნელის მშენებლობა (არქ. ლ.ბილოკვლოდ) 1903 წლის შემოდგომაზე დაიწყო, ხოლო დამთავრდა იგი 1904 წლის აპრილში. ამავე თვეში იგი აკურთხეს. ქაშვეთის ახალ ეკლესიას საძირკველი ჩაეყარა 1904 წლის 12 ნოემბერს; ხოლო მისი აშენება იტვირთა უკვე აღნიშნული ქაშვეთის

5 დაცულია ქაშვეთის ეკლესიაში.

6 საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივი. ფონდი 204, საქმე 2275.

ეკლესიის მამულების გამგეკომიტეტმა, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ, ტაძრის სამრეკლოს ნაგრისას, სამრეველოს სამი წარმომადგენელი, კრებული და მოლარე–მნათე, სახელდობრ: ი.ამილახორი (თავმჯდომარე), ა.მუხრან–ბატონი, ნ.არჯევანიძე (მდივანი), მღვდელი კ.ცინცაძე, მღვდელი გ.ხაგუნავა, მღვდელი დ.ლაზარაშვილი და მნათე ბ.კვერიკაშვილი[7]

1904 წლის 16 მარტის კომიტეტის სხდომაზე გადაწყდა, რომ ხელოთმოძღვრელ სამუშაოთა მწარმოებლად მიწვეულ იქნეს ლ.ბიდლეველდი, რომელმაც შეადგინა ახალი ეკლესიის პროექტი და ხარჯთაღრიცხვა; მას კომიტეტის წევრობაც მიენიჭა. მოჯარადე–აღმშენებლად კომიტეტმა მოიწვია თბილისში და ზოგადად მთელს საქართველოში კარგად ცნობილი სამშენებლო ფირმის მეპატრონე ინჟინერი ანჯელო ანდრეოლეტი, რომელმაც, თავის მხრივ, აღმშენებელ–ხელოთმოძღვრად დანიშნა არქიტექტორი ედვარდო ანდრეოლეტი. ეკლესიის მშენებლობის „საზოგადო ხელმძღვანელობა და უმახლობელესი მეთვალყურეობა"[8] კომიტეტმა ნაბარა ეკლესიის წინამძღვარს, მღვდელს კ.ცინცაძეს (მომავალი კათალიკოს–პატრიარქი კალისტრატე). ამავე სხდომაზე გადაწყდა (ეკონომიურად) ტაძრის ცოკოლის ამაღლება გოლოვინის (ამჟამად რუსთაველის) პროსპექტის დონემდე და ცოკოლის სართულში მეორე ეკლესიის მოწყობა; გათვალისწინებულ 1903 წლის 31 იანვრის გადაწყვეტილება, რათა მოთავსებულიყო ტაძრის ქვემოთ სარდაფი საჭირო ნივთების შესანახად (ხალიჩები, კიბეები, მღვდელმთავრის კათედრა, კარადები და სხვ.). როგორც ვხედავთ ცოკოლის ამაღლების თემა ანუ გოლოვინის პროსპექტზე გასვლა ჯერ კიდევ პირველი ვარიანტიდან დაწყებული, მუდმივად იდგა დღის წესრიგში. მაგრამ ისიც ნათელია, რომ რადაც აბრკოლებდა ამ განზრახვის ოფიციალურად, ე.ი. პროექტის დონეზე ფიქსაციას ან თუნდაც სხდომის ჟურნალში შესაბამისი ჩანაწერის გაკეთებას. 1904 წლის 16 მარტის სხდომის ჟურნალი ეგზარქოსმა იმავე თვის 20 მარტს დაამტკიცა და კომიტეტიც შეუდგა მუშაობას. ეკლესიის სამრეკლოს გათხრის დროს გაირკვა, რომ პროექტით გათვალისწინებულ სიღრმეზე ანუ 5.34 მეტრზე მყარი ნიადაგი არ აღმოჩნდა. ამოთხრეს კიდევ 5.70 მეტრი. იქაც იგივე „ქვიშანარევი მიწა"[9] აღმოჩნდა, უფრო მეტიც – 10.67 მეტრის სიღრმის ჭის ამოთხრის შემდეგ გამოჩნდა წყალი და არა მყარი გრუნტი. ამის გამო ხანგრძლივი „ბჭობა–თათბირის"[10] შედეგად გადაწყდა ინჟინერ ანჯელო ანდრეოლეტის წინადადებით მოხდეს სამრეკლოს სხვა სისტემით ნაგრა. ამასთან დაკავშირებით ეკლესიის მთელ ფართობზე მთლიანად უნდა აღებულიყო მიწა 5.0 მეტრის სიღრმეზე, შემდგ უნდა მოთხრილიყო 16 ორმო სიღრმით 5.70 მეტრისა, ოთხ–ოთხი ყოველივე ფასადის მხრიდან და ასევე 4 ორმო ეკლესიის ცენტრში ბოძებისათვის – თითო 3.56 მეტრის „სიგრძე სიგანისა"[11]. აღნიშნული ორმოები უნდა შევსებულიყო ბეტონით (ცენტრში მდებარე ოთხი კი ალგეთის მიზრდილი ლიდებით), სადაც შეკეულად ნაყოლებული უნდა ყოფილიყო რელსი. ამავე დროს თვითეული რელსის თავები უნდა შეერთებულიყო ერთმა-

7 კალისტრატე (ცინცაძე), დასახ. ნაშრ. გვ. 39.
8 იქვე. გვ. 39.
9 იქვე. გვ. 40.
10 იქვე. გვ. 40.
11 იქვე. გვ. 40.

ნეთთან ხამ ხამი რელსით. რელსები ზემოდან უნდა დაფარულიყო ბეტონით (სპეციალისტების აზრით 0.6 მ. – 1.0 მ. სისქის ბეტონით). ფაქტიურად ეს იყო თანამედროვე რკინაბეტონის ფილის მსგავსი ფილა „რასტვერკის" ელემენტებით, რომელიც მოქმეო ეკლესიის მიელი ფართის ქვეშ და ამ „ხელოვნურ კლდეზე" [12] შემდეგ აღმართულ ეკლესიის სამირკველი. ცვლილებას ძალზე შეეფარ-ხებია ეკლესიის მშენებლობა, ისე, რომ ერთი წლის შემდეგ ზედა ეკლესიის კედლების სიმაღლე მხოლოდ 5.0 მეტრს აღწევდა. ეკლესიის კონსტრუქციულ ნაწილთან უშუალოდ დაკავშირებული იყო სხვა საკითხიც. როგორც ცნობილია, ეკლესიაში და მის გალავანში (ვგულისხმობთ ძველ ეკლესიას) იყო საფლავები. სამირკვლის ახალი სისტემის მიღების შემდეგ, რა თქმა უნდა, შეუძლებელი ხდებოდა (ძირითადად ეს შეეხო ეკლესიას) არსებული საფლავების შენარ-ჩუნება. ამიტომაც, როგორც ნანს, შემდგომში, ახალი ეკლესიის აგების შემდეგ, მოხდა მათი გადასვენება ქვედა ეკლესიაში. მაგალითად, გრიგოლ ორბელიანი დაკრძალული იყო ეკლესიის გალავანში, დასავლეთის კედელთან[13]. საქმე ისაა, რომ იგი გარდაიცვალა 1883 წლის 21 მარტს, იმ დროს, როდესაც ქაშვეთის ეკლე-სია დაკეტილი იყო წირვა-ლოცვისათვის შეკეთების გამო და შიშობდნენ რომ საფლავის გათხრის დროს „ვაი თუ ტაძარი თავზე დაგვენგრესო" [14]. ამჟამად პოეტი დასვენებულია შიგ ეკლესიაში, საკურთხეველთან ახლოს. კათალიკოს კა-ლისტრატე ცინცაძის წიგნში „ქვაშვეთის წმიდის გიორგის ეკლესია ტფილისში" მოცემულია ძველი ქაშვეთის ეკლესიის გეგმა, სადაც აღნიშნულია, როგორც თვით ეკლესიაში, ასევე მის გალავანში მდებარე საფლავები, სადაც, სხვათა შორის, გრიგოლ ორბელიანის საფლავი დატანილია ეკლესიის გალავანში. ამავე წიგნში აგრეთვე მოცემულია ტაძარსა და მის გალავანში დასაფლავებულთა სია. ეს სია, როგორც ვფიქრობთ, გვიანდელია, ვინაიდან გრიგოლ ორბელიანი ამ სიაში აღნიშნულია როგორც ტაძარში დაკრძალული, და რაც საინტერესოა, იმავე ნიმრით, რომლითაც მისი საფლავი დატანილია ძველი ქაშვეთის ეკლე-სიის ზემოაღნიშნულ გეგმაზე. ის, რომ ეს სია გვიანდელია (ეოველ შემთხვევაში არა 1900-იანი წლების დასაწყისისა) ისიც მიუთითებს, რომ ივანე ამილახორი მასში მოყვანილია როგორც ტაძარში დაკრძალული, თუმცა იგი გარდაიცვალა 1905 წლის 27 აგვისტოს, ე.ი. მაშინ, როდესაც ახალი ეკლესია ჯერ კიდევ შენდ-ებოდა და ამის გამო იგი თავდაპირველად, დროებით დაკრძალეს ეკლესიის გალავანში[15]. როგორც ვხედავთ, საფლავების გადასვენებას ნამდვილად ჰქონდა ადგილი. ამაზე თავისთავად მიუთითებს თუნდაც უკვე აღნიშნული ძველი ქა-შვეთის ეკლესიის საფლავების გეგმა, რომელიც წინასწარ, ალბათ 1900-იანი წლების დასაწყისში, ეოველ შემთხვევაში ახალი ტაძრის აშენებამდე, გარკვეული მოსაზრებით იყო შედგენილი. ამ თემასთან დაკავშირებით სხვა მაგალითებიც შეიძლება მოვიყვანოთ (კერძოდ, არჯევანიძეების საფლავებთან დაკავშირებით).

მიუხედავად წარმოქმნილი სირთულეებისა მშენებლობა გრძელდებოდა და 1909 წელს ეკლესია დაიხერა და ქვემო ანუ ცოკოლის სართულშიც მოეწყო ეკლესია, რომელიც ამავე წლის 19 აპრილს აკურთხეს ხელი წმინდის სახელი-

12 კალისტრატე ცინცაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 40.

13 გაზეთი დროება, 27 მარტი 1883, №65.

14 კალისტრატე ცინცაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 31.

15 გაზეთი Кавказ, 30 августа 1905, №220, 1 IX 1905, №223.

ბაზე (1945 წელს რემონტის შემდეგ ეს ეკლესია აკურთხეს წმ. მთავარ მოწამე მარინეს სახელობაზე). მთლიანად კი ეკლესიის მშენებლობა 1910 წელს დამთავრდა (სურ. 2). მისი კურთხევა, რომელსაც დიდძალი ხალხიგადაეცა დაესწრო, იმავე წლის 31 ოქტომბერს შედგა[16]. ეკლესია , ორსართულიანია – 23.12 მ. X 18.75 მ., სიმაღლე გუმბათის ჯვრიანად 36.25 მ.[17] (სამთავისის ტაძარი – 25.0 მ. X 18.0 მ., სიმაღლე გუმბათის სახურავის წვერამდე 37.0 მ.)[18]. იგი შესმულია მაღალ – ძველი ქართული ტაძრისათვის უნაგელი – ცოკოლზე, რომლის ფარგლებშიაც მოთავსებულია ქვემო ეკლესია. ორივე ეკლესია ერთმანეთს უკავშირდება სადიაკვნეში მოწყობილი კიბით. ამავე სადიაკვნეში არის რკინის კიბე რომლითაც შესაძლებელია ასვლა საკურთხევლის ბანზე, ხოლო იქიდან ჩრდილოეთ მხარეზე გასასვლელი კარით ეკლესიის სახურავზე. ზემო ეკლესიას აქვს 14 სარკმელი – სამი საკურთხეველში, ხეთ–ხეთი ჩრდილოეთისა და სამხრეთ ფასადზე და ერთიც დასავლეთ ფასადზე; მისგან განსხვავებით ქვემო ეკლესიას (ეგ. ცოკოლის სართულს) აქვს 13 სარკმელი – ორი აღმოსავლეთ, ექვსი ჩრდილოეთ და ოთხი სამხრეთ ფასადებზე და ერთიც იერ დასავლეთის ფასადზე. თვითეულ ეკლესიას (ზემისა და ქვემის) აქვსდა თითო-თითო შესასვლელი კარი სამხრეთის მხრიდან. აღმოსავლეთ ფასადზე არის ორი მცირე ზომის კარი ერთით შედიან სადიაკვნე ოთახში, ხოლო მეორეთი სამკვეთლის ქვეშ მოთავსებულ ოთახში, სადაც უნდა გაჩლაგებულიყო ზემო და ქვემო ეკლესიების გასათბობი მოწყობილობა. აღსანიშნავია, რომ სამკვეთლო მოთავსებულია ჩრდილოეთ „ნავის“ ბოლოში, ხოლო სამხრეთისაში სადიაკვნე ოთახი. აგრეთვე, იყო გათვალისწინებული: დასავლეთი ფასადის მხრიდან (რა თქმა უნდა, მოგვიანებით) საგანგებოდ მოწყობილი თაღის ქვეშ კარის გაჭრა. კარიბჭის აგება და გოლგოთის (რესთაველის) პროსპექტზე გასვლა, ხოლო კარიბჭის გვერდით სამრეკლოს აშენება. ამ მოსაზრების გამო, დასავლეთის ფასადი ნახევრად იყო შემოსილი ქვით, დანარჩენი კი მოგვიანებით უნდა დაეფარა მოშენებულ კარიბჭეს. ეს გეგმა, უფრო სწორად განზრახვა, განხორციელდა მხოლოდ 1991 წელს, როდესაც ქაშვეთის ეკლესიას დასავლეთის ფასადს მიაშენეს კარიბჭე, რომლის საშუალებითაც მოხდა გასვლა რესთაველის პროსპექტზე (სურ. 4), ხოლო სამრეკლო აშენდა 2000 წელს, მართალია სხვა ადგილზე[19] (სურ. 7). ეკლესიის განსაკუთრებულ თავისებურებას, კათალიკოს კალისტრატე ცინცაძის აზრით, წარმოადგენს კანკელის განსხვავებული დადგმა: იგი გამართულია არა ბოძებს შუა, არამედ წინა ბოძებს უკან. ტრადიციის ეს დარღვევა გამოწვეული იყო სურვილით – ეკლესიაში მეტი ადგილი დათმობოდა მლოცველებს, ვიდრე მღვდელ–მსახურთ. კანკელი რომ ტრადიციულად დადგმულიყო, ამბიონი გამოიწვევდა გუმბათის ცენტრამდე და მლოცველებს ფაქტიურად დარჩებოდათ ნახევარი ეკლესია. კანკელის „უკან დახევამ“ აგრეთვე გამოიწვია ამბიონის განთავსება არა მიმრგვალებულად (შუაში), რაც, სხვათა შორის, გათვალისწინებული იყო დამტკიცებულ პროექტში, არამედ სწორ ხაზზე.

16 სახალხო გაზეთი, 31 ოქტომბერი 1910, №146. გაზეთები: Закавказское обозрение, 2 XI 1910, №28; Кавказ, 31 X 1910, №247; Новая речь, 31 X 1910, №246.

17 კალისტრატე ცინცაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 41.

18 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. 5, თბ., 1990, გვ. 193.

19 ენციკლოპედია „თბილისი“, თბ., 2002, გვ. 893.

ეკლესიის ცოკოლი ანუ ქვემო ეკლესიის კედლები ეფუძნა მუქი ფერის ალგეთის ქვით, ხოლო თვით ეკლესიის ფასადები – ძეგამის თეთრი ქვითაა მოპირკეთებული. კანკელი, ტრაპეზი, სამკვეთლო, ძველი ხატების კიოტები, ამბიონი, ემბაზი და კანკელის წინ შინდლები იტალიური მარმარილოსია. შესასვლელი კიბის მოაჯირები ეკლარის ქვისაა. ეკლესიის იატაკი მოზაიკისაა, ხოლო საკურთხეველისა და სამკვეთლისა – პარკეტისაა. საკურთხეველისა და სამკვეთლის კარი კაკლისაა, ხოლო ეკლესიაში შესასვლელი კარისა – ბრინჯაოსი. გუმბათის ბანი ეკითელი სპილენძისაა, ხოლო ეკლესიისა - თუთიანარეული რკინისაა.

ქაშვეთის ეკლესიის მშენებლობაში ნივთიერ მონაწილეობას იღებდნენ ქართული ბურჟუაზიისა და არისტოკრატიის წარმომადგენლები – ამილახვრები, ჯამბაკურ ორბელიანები, თუმანიშვილები, ლიორიქოფანიძეები, არჯევანიძეები, გურიელი, დავით სარაჯიშვილი და სხვ. ისე რიგორც მრავალი საუკუნის წინ, ახლაც ეკლესიის ცალკეული სარკმლების მორთულობა, კარი, რიზეტები, ჯვარი, კანკელი, ხატები და სხვა – ცალკეული პირთა შეწირულების ხარჯზე გაკეთდა[20]. ეკლესიის ფასადების მთელი მდიდრული ნეტერთმა, კანკელის, ბოძების კაპიტელებისა და ბაზების, ტრაპეზისა და სამკვეთლის გვერდები, კარებისა და სარკმლების საპირეები, კიოტები, შესასვლელი კიბის მოაჯირი, ჯვრები და რიზეტები მომზადდა არქიტექტორ ედუარდ ანდრეოლეტის მიერ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული ნიმუშების მიხედვით შედგენილი ნახაზებით, ხოლო შეასრულა იგი ცნობილმა ქართველმა ქვის ოსტატმა ნეიფვიტე აღლაძემ. ბრინჯაოს კარი გაკეთდა ედუარდ ანდრეოლეტისა და მხატვარ ჰენრიკ პრინგსკის ესკიზის მიხედვით ოსნოვკის სახელოსნოში ბ.ლებედას მიერ. პრინგსკის ეკლესიისათვის ხატებიც დაუხატავს. კანკელის ხის ნეტერთმიანი კარები გაკეთებულია გ.ბერძენიშვილის სახელოსნოში, სამღებრო სამუშაოები შეასრულა ვ.ჯაფარიძემ, სამჭედლო კი ფ.ჟაუსმა. 1947 წელს ზემო ეკლესიის საკურთხეველი მხატვარმა ლადო გუდიაშვილმა მოხატა[21].

ქაშვეთის ახალი ეკლესია იმეორებს სამთავისის ტაძრის – აგებულობას, მაგრამ, რიგორც უკვე იყო აღნიშნული, თავისი პროტოტიპისგან განსხვავებით იგი ორსართულიანია, ვინაიდან შესრულია მაღალ ცოკოლზე, რომლის ფარგლებში ქვემო ეკლესიაა მოთავსებული. ამასთანავე ერთად გვხვდება სხვა ელემენტებიც, რომლებიც უცხოა არა მარტო სამთავისის ტაძრისათვის, არამედ ზოგადად ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის. კერძოდ, ეს არის ორ–ორმარშიანი ორმხრივი დიპ კიბე ეკლესიაში (მაშინ ერთადერთი) შესასვლელი კარის წინ, ზემო ეკლესიაში ასასვლელად, რომელიც მოწყობილია სამხრეთის ფასადის ცენტრში, შიგ შეა დეკორატიულ თაღში, მიუხედავად იმისა, რომ ძველ ქართულ ტაძრებში მტკიცედ იყო განსაზღვრული შესასვლელის მდებარეობა; დიდი მინუქურთმებული ჯვარი სარკმლის ქვემით და ლუნეტისებრი სარკმელი ჩრდილოეთისა და დასავლეთ ფასადებზე, რომელიც უცხოა XI საუკუნისათვის. არაა დაცული სამთავისის ტაძრის საპირეების პროფილთა ხასიათი, თვით ნეტერთმის სახეებიც ნაშრომად შორდება პროტოტიპს. განსხვავებულია ახალი ქაშვეთის ეკლესიის კედლების ფერიც სამთავისის ტაძართან შედარებით. ახალი ეკლესიის ფასადები (გარდა ცოკოლისა), რიგორც უკვე აღინიშნა, ძეგამის

20 ე. ბერძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801–1917 წლები, ტ. II, გვ.88.

21 ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ.10, თბ., 1986, გვ.495.

თეთრი ქვითაა მოპირკეთებული. მათი ცოცხ ფერი განსხვავდება ძველი ქართული ტაძრების თბილი ტონალობისაგან[22]. XX საუკუნე განსაკუთრებით იგრძნობა ეკლესიის ინტერიერში. კერძოდ, ზემო ეკლესიის კედლების ქვემო ნაწილის გამოყოფაში მარმარილოს პანელებით, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ძველ ქართულ ტრადიციასთან; სარკმელთა გაზრდილი რაოდენობა და უსვეველი განლაგება; მარმარილოს კანკელი გართულებული კომპოზიციით, საიდაც ქართული წნელის მოტივების გვერდით მოთავსებულია მათთვის სრულიად უცხო, თანამედროვე ხასიათის, ბარელიეფები; ლეონარდოსეული „სიიდუმლო სერობის“ მკვრივ პირი (ფრესკოტინისებრ ნარნარში). ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის უცხო ელემენტები საკმაოდ ხშირად გვხვდება. რა თქმა უნდა, ზოგი რამ შეიძლება აიხსნას ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების შედარებით ხერელი ცოდნით, ამავე დროს იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი მიდგომითაც კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ, გულისხმობთ ეკლექტიზმის ხანას. მაგრამ, მაინც გვესვენება, რომ მათი არსებობა (უცხო ელემენტების) ძირითადად დაკავშირებულია ან ნაკარნახევია იმდროინდელი ანუ XX საუკუნის დასაწყისის ცხოვრების ახლებური მოთხოვნილებებით, რომლებიც ზოგადად ეფუძნებოდა ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებებს. მაგალითად, ჩრდილოეთია და სამხრეთ ფასადებზე დამატებითი დიდი სარკმლების მოთავსება, რომლის შედეგად ზემო ეკლესია კარგადაა განათებული, საგანგებო სათავსის გათვალისწინება ახალი ეკლესიის გასათბობი მოწყობილობის მოსათავსებლად ანდა თუნდაც შესახვლელი კარი, ზემო ეკლესიაში ასახვლელად, რომელიც მოწყობილია სამხრეთი ფასადის ცენტრში, შიგ შუა დეკორატიულ თაღში (თავდაპირველ ვარიანტში კარი ჩრდილოეთ მხრიდანაც იყო). თუმცა თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ პარადული კარის ღობის სიგანე 180–190 სმ. უდრიდა, მოვხვდებით რომ ამგვარი კარის ნახმა სხვა და არა შუა უფრო განიერ თაღში ძალიან რთული, რომ არა ეთქვათ, რომ პრაქტიკულად თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა. ალბათ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სამთავისის ტაძარი ახალი ქაშვეთის ეკლესიისათვის წარმოადგენდა პროტოტიპს, ნიმუშს. ახალი ქაშვეთის ეკლესიის დაპროექტებისას, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, არ ყოფილა დასმული ამოცანა, რომ იგი ყოფილიყო სამთავისის ზუსტი ასლი. პირიქით, მის წინაშე იდგა საკუთარი, საკუთარი კონკრეტული ამოცანები, რითაც იგი უკვე თავიდანვე განსხვავდებოდა თავისი პროტოტიპისაგან და რამაც გავლენა მოახდინა მის არქიტექტურაზეც. პირველ რიგში, ეს არის განსრახვა, რომ ახალი ეკლესია დაკავშირებულიყო გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტს, რომელმაც საბოლოოდ განაპირობა ცოცხლის ამაღლება, ქვემო ეკლესიის მოწყობა დ შემდგომში (უკვე ჩვენ დროს) კარიბჭის მიშენებაც. ფაქტიურად, ამ განსრახვის განხორციელების შედეგად ჩვენ მივიღეთ ჩვენში უსვეველი ორსართულიანი ეკლესია. ამასთან ერთად, ასეთმა გადაწყვეტილებამ, ჩვენი აზრით, გარკვეულწილად ხელი შეუწყო ძველ ქაშვეთის ეკლესიაში არსებული საფლავების გადარჩენასაც. მიგვაჩნია, რომ ზემოაღნიშნული მოსაზრებების გათვალისწინებით ბევრი ჩვენთვის შეიძლება უფრო ნათელი და გასაგები გახდეს. ამ თვალსაზრისით საინტერესო მასალას წარმოადგენს ცოტა ხნის წინ ჩვენს მიერ მოპოვებული საპროექტო მასალა (პროექტის ორი ვარიანტი). ეს გრაფიკული მასალა

22 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801–1917 წლები, ტ. II, გვ.89.

საშუალებას გვაძლევს, არა მარტო ახალი ქაშვეთის ეკლესიისა და სამთავისის ტაძრის ერთმანეთთან შედარებისა, არამედ, ამავე დროს, პროექტის შედარებას, როგორც სამთავისის, ასევე ახალ ქაშვეთის ეკლესიასთან. საინტერესოა პროექტის ორივე ვარიანტის შედარება ერთმანეთთანაც (ნახ. 2-8). პროექტის პირველი ვარიანტი [1901 წ. 17(ან 14) ოქტომბერი], როგორც უკვე იყო აღნიშნული, წარმოდგენილია ერთი პლანშეტით, სადაც მოცემულია აღმოსავლეთი და ჩრდილოეთი ფასადები (ნახ. 1). პროექტის ეს ვარიანტი განსხვავდება თავისი პროტოტიპისგან იმით, რომ იგი შესრულია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის უჩვეულო მაღალ ცოკოლზე, დასავლეთ ფასადზე გათვალისწინებულია კარიბჭე; სამხრეთის ფასადს დამატებული აქვს ორი შედარებით მოკრძალებული ზომის სარკმელი (ე.ი. სულ არის სამი სარკმელი) და, გარდა ამისა, აქ უკვე აღნიშნულია ორმარშიანი ორმხრივი დია კიბე ეკლესიაში შესასვლელი კარის წინ, ზემო ეკლესიაში ასასვლელად. იგი, რაც არსებითია, ამ პირველ ვარიანტში უკვე გათვალისწინებულია სამხრეთ ფასადის ცენტრში, შიგ შუა დეკორატიულ თაღში. ამავე დროს, აღმოსავლეთ ფასადზე, გარდა ამ კიბისა, რომელიც სამხრეთი მხრიდანაა, ნახვენებია კიდევ ერთი, ჩვენი აზრით, იდენტური კიბე. უკვე ჩრდილოეთი მხრიდანაც უნდა ეთქვალეთ. ჩვენი გარაუდით, იგი ასევე გათვალისწინებული იყო ჩრდილოეთი ფასადის ცენტრში, შიგ შუა დეკორატიულ თაღში. რაც შეეხება თვით აღმოსავლეთ ფასადს, იგი განსხვავდება თავისი პროტოტიპისგან მხოლოდ მაღალი ცოკოლით, რომელშიც მოთავსებულია რამდენიმე ლითონი (როგორც ჩანს, აქ გათვალისწინებული იყო ერთი კარი და ექვსი სარკმელი). ამავე დროს, სარკმლები (მცირე ზომის) ფასადზე განლაგებულია ერთ დონეზე და არა აცდენილად, როგორც სამთავისში. პროექტის მეორე ანუ დამტკიცებული ვარიანტის (1901 წლის 30 ნოემბერი) შედარება პროექტის პირველ ვარიანტთან გვისვენებს, რომ ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგანაც. ამავე დროს, ერთიც და მეორეც განსხვავდებიან თავიანთი პროტოტიპისგან სამთავისის ტაძრისაგან, თუმცა დამტკიცებული პროექტი, რა თქმა უნდა, შედარებით უფრო უახლოვდება პროტოტიპს, ვიდრე პირველი და განხილულებული ვარიანტი. იგი შესრულია შედარებით დაბალ ცოკოლზე (მაგრამ მაინც ცოკოლზე), რომლის ამაღლება განპირობებული იყო საფეხურების რაოდენობით (3–5) და დაახლოებით უდრიდა 80 90 სმ. (სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადების მხრიდან). პროექტით აქ გათვალისწინებული იყო სამი შესასვლელი ეკლესიაში ჩრდილოეთი, სამხრეთი და დასავლეთი მხრიდან, როგორც ეს თავის დროს იყო სამთავისში. სარკმელთა რაოდენობა სამხრეთ, ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე უდრის სამთავისის ტაძრის შესაბამისი ფასადების სარკმელთა რაოდენობას (თითო თითო და ხუთი). რაც შეეხება დასავლეთ ფასადს, აქ განსხვავებით პროტოტიპისგან ნაცვლად ერთი შეწყვილებული სარკმლისა არის სამი. აღმოსავლეთის ფასადზე სარკმლების რაოდენობა ტოლია სამთავისის ტაძრისა, მაგრამ, ოთხი მცირე ზომის სარკმელი განლაგებულია ერთ დონეზე და არა აცდენილად, როგორც სამთავისში. აღსანიშნავია, რომ პროექტის ორივე ვარიანტში, ასევე როგორც აშენებულ ეკლესიაში, აღმოსავლეთი ფასადი თავისი ზიგადი დანაწევრებით ყველაზე ახლოს დგას თავის პროტოტიპთან. რაც შეეხება ამაღლებულ ცოკოლს, მისი ამჟამად არსებული სიმაღლე სამხრეთი ფასადის მხრიდან დაახლოებით უდრის 2.0 მეტრს. სხვათა შორის, ეს სიმაღლე ტოლია თავდაპირველ ვარიანტში მოცემული სიმაღლისა. ამ სიმაღლეს კიდევ ემატება

125–130 სმ., რომელიც წარმოადგენს ქვემო ეკლესიის დონეს არსებული მიწის დონიდან. აქედან გამომდინარე, ქვემო ეკლესიის სიმაღლე დაახლოებით 3.0 მ. ფერის. ჩვენი ვარაუდით, არსებული მიწის დონე განსხვავდება თავდაპირველი დონიდან (ეგუელისხმობთ XX საუკუნის დასაწყისს), მან მოიმატა 15–20 სმ. ამაზე. კერძოდ მიუთითებს თავდაპირველი პროექტის სამხრეთ ფასადი (იხ. ნახ. 1, სადაც ცოკოლის სართულის ჩასასვლელ კართან წყვეტილი ხაზით ნაჩვენებია სამი საფეხური. (ამჟამად კიბის ამ მონაკვეთში ოთხი საფეხურია) და აგრეთვე ზ.ერისთავის აკლდამის საფეხურის შემცირებული რაოდენობა, რომლის პროექტი შედგა 1899 წელს[23] (სურ. 8). ამრიგად, როგორც ვხედავთ, განხვავება არსებობს არა მარტო ახალი ქაშვეთის ეკლესიის პროექტის ორ ვარიანტსა და სამთავისის ტაძარს შორის, არამედ ამ ვარიანტებს შორისაც. გარდა ამისა, ცვლილებები შეიმჩნევა როგორც თვით აშენებული ახალი ქაშვეთის ეკლესიასა და სამთავისის ტაძარს შორის, არამედ აშენებულ ეკლესიას და მისი პროექტის ორივე ვარიანტს შორის. ეს ცვლილებები, როგორც ჩანს, გაკეთდა უშუალოდ მშენებლობის პროცესში. იმ ხანებში ეს საგსებით დასაშვები იყო და ამის მაგალითებიც არსებობს. აღმოსავლეთ ფასადზე ნაცვლად ხეთი, ამჟამად სამი სარკმელია (სურ. 3), ვინაიდან სამკვეთლო და სადიაკვნე ახლა უკვე ნათდება დამატებითი დიდი (განაპირა) სარკმლებით, რომლებიც მოთავსებულია ჩრდილოეთსა და სამხრეთ ფასადებზე (სურ. 5,6,8). ცოკოლის სართულში აღმოსავლეთი მხრიდან მხოლოდ ორი შესასვლელი კარი და ორი სარკმელია. ეს თემა თითქოს დაიხვეწა კიდეც, თუ შეეადარებთ მას პროექტის პირველ ვარიანტს (ნახ. 1), სადაც შვიდი ღიობი იყო. დასავლეთ ფასადზე გაჩნდა ლუნეტისებრი სარკმელი, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეკუთვნოდა, თუმცა პრინციპში იგი კარგად მოერგო ამ ფასადს, მით უმეტეს კარიბჭის მიშენების შემდეგ (სურ. 4). ჩრდილოეთი ფასადის დიდი მოჩუქურთმებული ჯვარი სარკმლის ქვემოთ (სურ. 5), რომელიც გარკვეულად ავსებს ცარიელ სივრცეს, რომელიც წარმოიქმნა ცოკოლის ამაღლებისა და ამავე დროს შესასვლელი კარის გაუქმების შემდეგ (შეადარეთ ნახ. 6 და სურ. 5). ამავე დროს ეს ელემენტი თითქოს აწინასწორებს სამხრეთი ფასადის საკმაოდ პარადოქსულ კომპოზიციას (სურ. 8). ცოკოლის სართულში გათვალისწინებული იყო შეწყვეტილებული სარკმლები (სურ. 1), ამჟამად ისინი დაცილებული არიან ერთმანეთს (სურ. 5,8). ზედა ეკლესიაში ასასვლელი კიბე თითქოს იგივეა, მაგრამ მასაც შეეტყო ცვლილებები, მართალია, უმნიშვნელო, რომელიც შეეხო მის გარეგნულ სახეს (კიბის დაბოლოება, დეკორატიული ხასიათის ხეები, სურ. 2, 8). დამატებითი დიდი სარკმლები (ოთხ–ოთხი) ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ ფასადებზე ზედა ეკლესიის უკეთესი განათების მიზნით იყო მოწყობილი, თუმცა მათი განლაგება ფასადზე განაპირობა არქიტექტურულ–მხატვრულმა მოსაზრებებმა. ეს იმითაც დასტურდება, რომ ისინი ინტერიერში უსვეულოდ დაბლაა განლაგებული. გაუქმდა ჩრდილოეთი და დასავლეთი შესასვლელები და დარჩა მხოლოდ სამხრეთი შესასვლელი, ზემო ეკლესიაში ასასვლელი ღია კიბით, რომელიც ობიექტურად უფრო მოხერხებული იყო. აგრეთვე სახე იცვალა კანკელმა, რომელსაც დამტკიცებულ პროექტში შედარებით მარტივი კომპოზიცია აქვს. გარდა ამისა, დამტკიცებული პროექტისგან განსხვავებით, კანკელმა შეიცვალა თავისი ტრადიციული დადგმის ადგილი

23 საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივი. ფონდი 204, საქმე 4036.

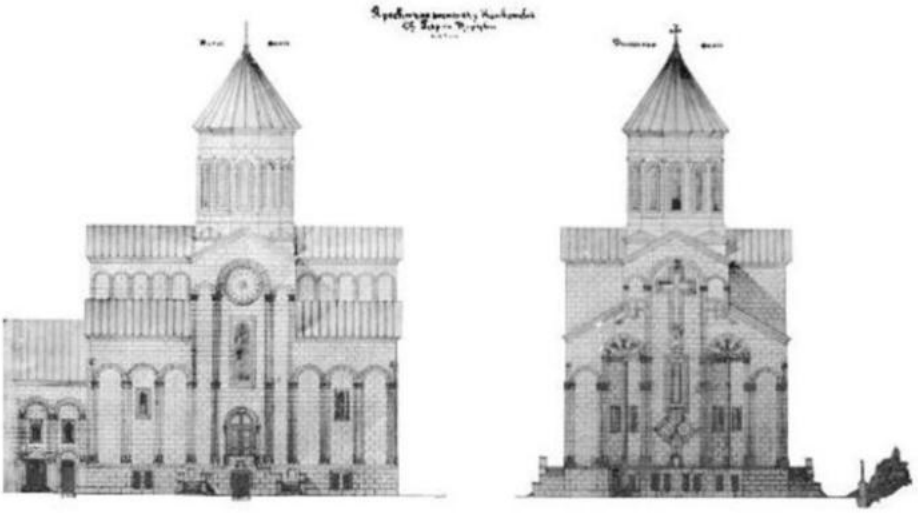
- უკან დაიხია, რამაც განაპირობა ამბიონის სწორხაზოვნება. მიგვაჩნია, რომ ამ, ასე ვთქვათ დამატებითმა ცვლილებებმა, მთლიანობაში გარკვეულად შეცვალა კედელიც ახალი ქაშვეთის ეკლესიის გარეგნული სახე თუ შევადარებთ მას, რიგორც მისი პროექტის ორივე ვარიანტს ასევე მის პროტოტიპს. ასევე საინტერესოა ქვემო ეკლესიის ანუ ცოკოლის სართულის დაგეგმარების საკითხი. დამტკიცებულ პროექტში ცოკოლის სართული არ არის ნაჩვენები (ნახ. 2-8). პროექტის პირველ ვარიანტში ცოკოლი ამაღლებულია (ნახ. 1), მაგრამ გათვალისწინებულია თუ არა აქ ქვემო ეკლესია, ამის თქმა გვიჭირს. მაინც ვფიქრობთ, რომ აქ ალბათ უფრო სარდაფის მოწყობას ითვალისწინებდნენ. ამაზე მიუთითებს შუაში აღნიშნული თავდაპირველი პროექტის სამხრეთი ფასადი (იხ. ნახ. 1), სადაც წაკვეთილი ხაზით ცოკოლის სართულის შესასვლელ კართან ნაჩვენებია სამი საფეხური, რომელიც განლაგებულია მიწის მაშინდელი დონიდან დაახლოებით 50 სმ. სიღრმეზე, რაც ბუნებრივად მიგვანიშნებს გათვალისწინებული სათავსის იატაკის დონეს. თუ საფეხურების სიმაღლეს დაუმატებთ ამაღლებული ცოკოლის სიმაღლეს, მივიღებთ 220–230 სმ. სიმაღლის სათავსს, რომელიც ჩვეულებრივ საკმარისია სარდაფის მოსაწყობად და არა ეკლესიისა. აგრეთვე, რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია ეკლესიის გამგე კომიტეტის 1903 წლის 31 იანვრის მიღებული გადაწყვეტილება, რომელიც ითვალისწინებდა ეკლესიის ქვემოთ სარდაფის მოწყობას საჭირო ნიუთების შესანახად. რაც მთავარია, მხოლოდ 1904 წლის 16 მარტის კომიტეტის სხდომის გადაწყვეტილება ითვალისწინებდა ეკლესიის ცოკოლის ამაღლებას გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტის დონემდე და ცოკოლ'ში ანუ ცოკოლის სართულ'ში მეორე ეკლესიის მოწყობას (მართალია, ჟურნალ'ში აღნიშნავდ). მაგრამ, გასაგებია, რომ ქვემო ეკლესიის დაგეგმარებასაც, რაც უნდა მარტივი ყოფილიყო იგი, ესაჭიროებოდა არქიტექტორი (კერძოდ, საკურთხეველის, სამკვეთლის, სადიაკვნეს განლაგება და სხვ.). სახე იცვალა ზემო ეკლესიის კანკელმა, რომელიც დამტკიცებულ პროექტში სქემატურადაა მიცემული და შედარებით მარტივი კომპოზიცია აქვს. ზემოაღნიშნულიდან ნნდება კიდევ ერთი კითხვა, რომელზედაც პასუხის გაცემა, გასაგებია, რომ საკმაოდ რთულია – ვინ შეიტანა ცვლილებები ქაშვეთის ეკლესია'ში მისი მშენებლობის დროს. ცნობილია, რომ არქიტექტორ-მშენებელს იმ წლებ'ში უფრო მეტი უფლებები ჰქონდა. მაგრამ ახალ ქაშვეთის ეკლესიას, რიგორც ნანს, წერილობითი წყაროებიდან, ფაქტიურად ორი არქიტექტორ–მშენებელი ჰყავდა: არქიტექტორი ლეონიდე ბილეფელდი, რომელიც მიიწვია კომიტეტმა და არქიტექტორი ედუარდი ანდრეოლეტი, რომელიც არქიტექტორ- მშენებლად დაინიშნა იმავე კომიტეტის მიერ მოიჯარადრე–ადმშენებლად მიწვეულმა ანჯელო ანდრეოლეტიმ. რიგორც დღეისათვის ცნობილია, ედუარდი ანდრეოლეტიმ ძირითადად ეკლესიის ფასადების მდიდარი დეკორატიული მორთულობის ნახაზები მოამზადა, ამავე დროს ზემო ეკლესიის კანკელიც მისი გაკეთებულია. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ მისი საქმიანობა გარკვეულ წილად შეეხო, რიგორც მშენებარე ეკლესიის ფასადებს, ასევე ეკლესიის ინტერიერსაც. ამიტომაც, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ იგი ეკლესიის არქიტექტორ–ადმშენებელიც იყო, საგსებით დასაშვებია, რომ, კერძოდ, კანკელის უკან დაწევა, ამბიონის სწორ ხაზზე მოთავსება და, გარდა ამისა, ზემო ეკლესიის კედლების ქვემო ნაწილის გამოყოფა იტალიური მარმარილოს პანელებით, თვით სარკმელთა გაზრდილი რაოდენობა ზემო ეკლესიის უკეთესი განათების მიზნით

და სხვ., მისი ნამოდგაწარი ყოფილიყო. აქ ალბათ ისიც არის გასათვალისწინებელი, რომ დამტკიცებულ პროექტში ეკლესიის დეკორატიული მორთულობა საკმაოდ სქემატურად არის მოცემული. ზოგადად, გარკვეული მონაცემების გათვალისწინებით, რომელსაც ჩვენ ვუკავშირებთ ეანდრეოლეტის სახელს, იგი წარმოგვიდგება არა მარტო ეკლესიის ფასადების მთელი ჩექერთმის ნახაზების ავტორად, არამედ არქიტექტორად, რომელიც განსაზღვრავდა კიდევაც ეკლესიის აგებასთან დაკავშირებულ გარკვეულ არქიტექტურულ–მხატვრულ ამოცანებს. აქედან გამომდინარე მისი როლი ახალი ქაშვეთის ეკლესიის მშენებლობაში უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ჩვენ აქამდე გვეგონა. სხვათა შორის, მის აქტიურ მონაწილეობას ახალი ქაშვეთის ეკლესიის მშენებლობაში ადასტურებს ერთი ფაქტი მოყვანილი უკვე მოხსენიებულ კათალიკოს კაკინაძის წიგნში – „ძველი (ამოლახვრების მიერ აშენებული) ეკლესიის დანგრევის დროს განგებ ადგენებდნენ თვალყურს სამირკველს არქიტექტორები ლეონიდე ბილფელდი და ედუარდი ანდრეოლეტი და ცნობილი ტექნიკის–მოიჯარადრე ანჯელი ანდრეოლეტი“ მიგვანიშნა, რომ ყოველივე ზემოთ აღნიშნულთან დაკავშირებით შესაძლებელია, რომ არქიტექტორი ედუარდი ანდრეოლეტი ნაგულისხმი ახალი ქაშვეთის ეკლესიის პროექტის თანაავტორად. და ბოლოს, მიუხედავად იმ არსებული განსხვავებისა თავისი პროტოტიპის მიმართ, ახალი ქაშვეთის ეკლესიას უდაოდ გააჩნია გარკვეული დორსებები. იგი ინარჩუნებს ძველი ქართული ტაძრისათვის დამახასიათებელ სტრუქტურას, მთლიანობაში ინარჩუნებს პროტოტიპის ჰარმონიულობასა და დახვეწილობას და, რაც მთავარია, გაჩნია საკუთარი, ინდივიდუალური სახე. ეკლესია კარგად მიერგო რუსთაველის პროსპექტის მასშტაბს. უფრო მეტიც, მისი მდებარეობის გამო, ქაშვეთის ეკლესია თავისი სილუეტითაც დღესაც ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თანამედროვე ქალაქის ცენტრის ანსამბლში.

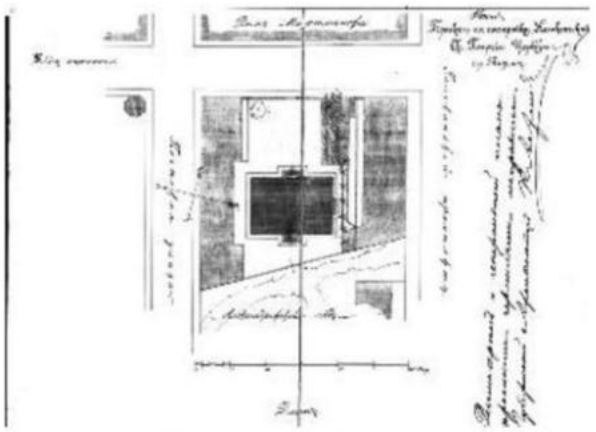
Tamaz Gersamia

New Kashveti Church of St. George in Tbilisi

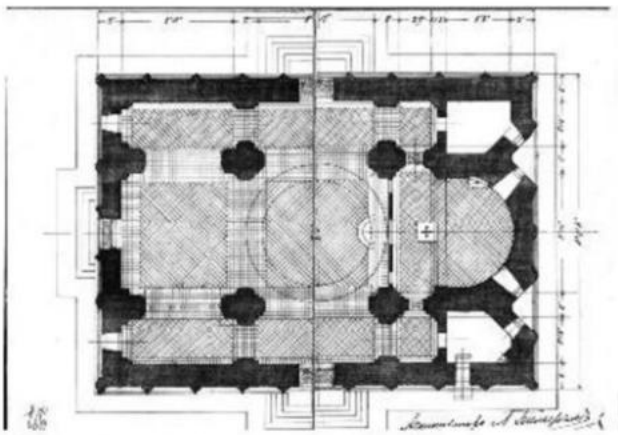
The new Kashveti church is a sample of the so called `Georgian style~ – on the one hand, of the contemporary historical stylisation and, on the other, an embodiment of the national self-consciousness. It was built in 1753 by prince Amilakhvari, on the site of the older, 6th c. church (traditionally, erection of the latter is attributed to St. David Garejeli); at present `new~ church is erected here as an imitation of the 11th c. Samtavisi cathedral. In 1901, two versions of the design were prepared by the architect Leopold Bielfeld (I – south and east facades; II, approved – master plan, plan, three elevations (excluding the south one), two sections), which differ by the height of socle and existence of a porch in the I version. On 16.III.1904, Committee for the Church Property Management, decided to provide the church with the ground floor with the chapel in it, due to which, the upper church was raised to the level of the Golovin (present Rustaveli) avenue. Construction of the church was begun on 12.XI.1904, by the Angelo Andreoletti construction company, represented by the architect Eduardo Andreoletti. During the works, it appeared that the earth was non-stable, due to which A. Andrioletti proposed to use ferro-concrete structural framework. Besides, old graves, which were in the church, as well as some from the courtyard, were to be moved into the lower church. 14.IV.1909, the lower church was consecrated as a chapel of St. Marina and the upper church was consecrated on 31.X. 1910. Respectively, the church proved to be quite unusual for the old Georgian architecture: it is a two-storied structure; it was planned to built a porch and a bell-tower to the West (the porch was built in 1991 and the bell-tower in 2000, but in the south-east corner of the courtyard); the chancel-barrier is shifted to the East, as compared to the traditional arrangement. It should be noted that the exterior decoration of the church, its marble chancel-barrier, shrines of the icons and staircase railing were designed by E. Andrioletti, while bronze entrance door was designed by E. Andrioletti and H. Hrinewsky. Comparison with the design versions by L. Bielfeld shows that the E. Andrioletti can be considered as a co-author of the church (e.g., arrangement of the facade windows seems to belong to him). Quite remarkable is that the church does not mechanically imitate Samtavisi cathedral and certain changes, characteristic of the epoch, are made.



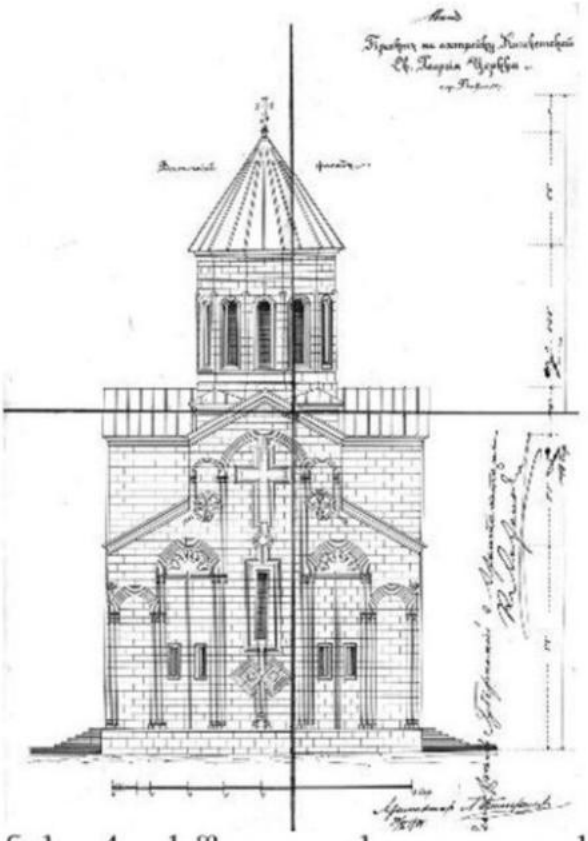
ნახ. 1. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის პროექტის პირველი ვარიანტი.



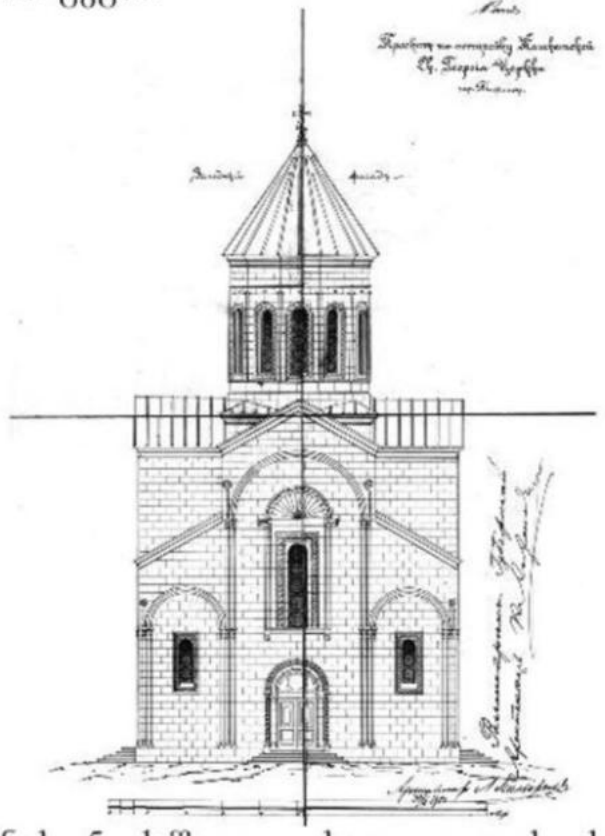
ნახ 2. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. გენგეგმა.



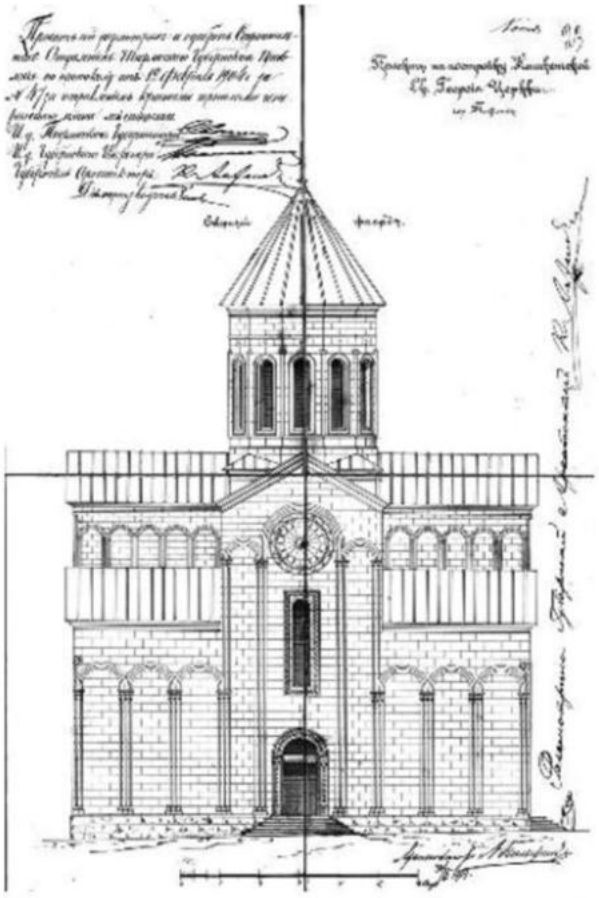
ნახ. 3. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. ეკლესიის გეგმა.



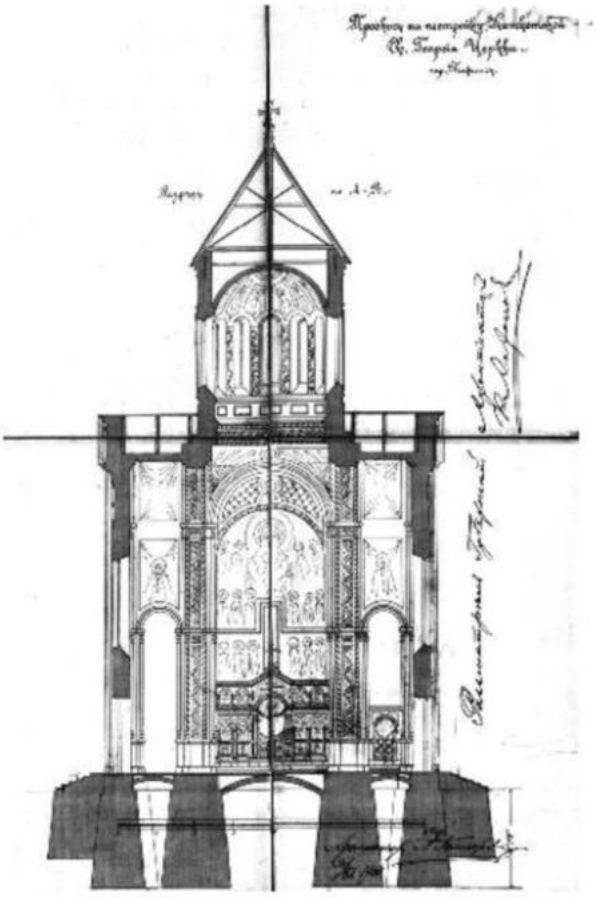
ნახ. 4. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. აღმოსავლეთი ფასადი.



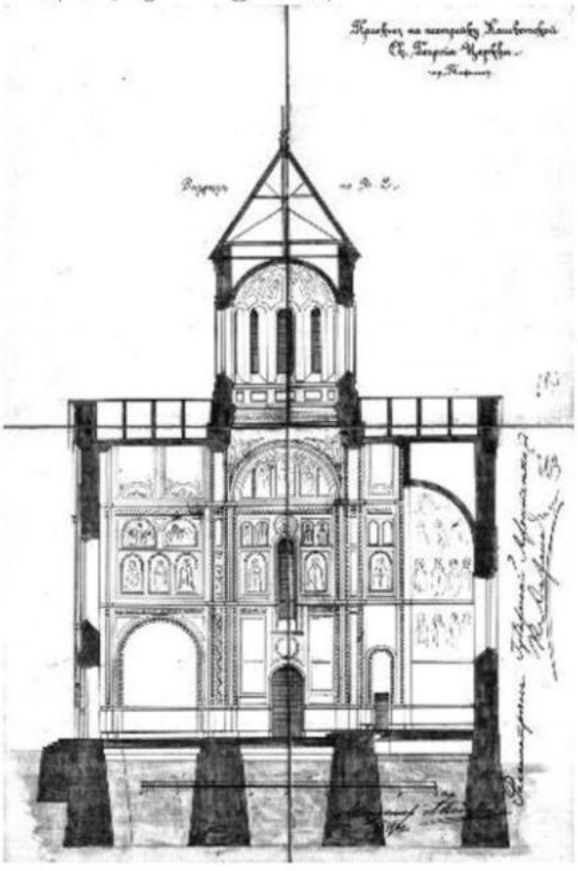
ნახ. 5. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. დასავლეთი ფასადი.



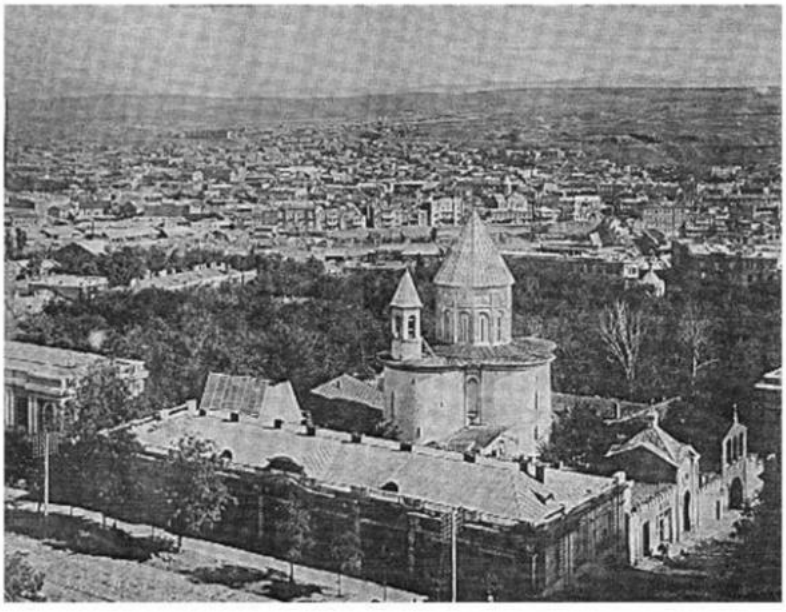
ნახ. 6. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. ჩრდილოეთი ფასადი.



ნახ. 7. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. განივი ჭრილი.



ნახ. 8. ქაშვეთი. ახალი ეკლესიის დამტკიცებული პროექტი. გრძივი ჭრილი.



სურ. 1. ქაშვეთი. ძველი ეკლესია. 1890–იანი წლების მიწურულის ფოტო.

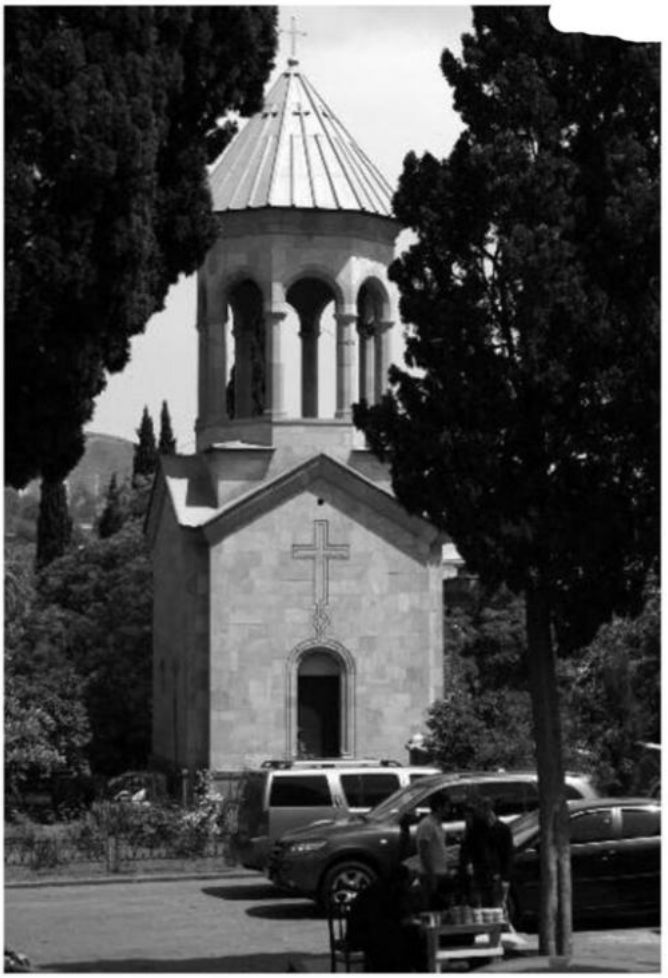
სურ. 2. ქაშვეთი. სამხრეთი ფასადი. ფოტო 1910.

სურ. 3. ქაშვეთი. აღმოსავლეთი ფასადი. ფოტო 2014.

სურ. 4. ქაშვეთი. დასავლეთი ფასადი. ფოტო 2014.

სურ. 5. ქაშვეთი. ჩრდილოეთი ფასადი. ფოტო 2014.

სურ. 6. ქაშვეთი. სამხრეთი ფასადი. ფოტო 2014.



სურ. 7. ქაშვეთი. სამრეკლო. ფოტო 2014.

სურ. 8. ქაშვეთი. სამხრეთი ფასადი. ფრაგმენტი. ფოტო 2014.

ქრისტინე დარჩია
თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ქართული მოდერნიზმის რაობისთვის

ქართული მოდერნიზმი – XX საუკუნის დასაწყისი ავანგარდის ქართული „კულტურული ეკვივალენტი"; რა განასხვავებს ქართულ მოდერნიზმს ევროპულისაგან? რა ქმნის მის თავისებურებას? ამ ზოგადი საკითხების გასარკვევად მოკლედ მიმოვიხილავთ იმჟამად არსებული სპეციფიკური პირობებს, რომელიც გასული საუკუნის დასაწყისში ევროპიდან შემოსულ ახალ მხატვრულ ტენდენციებს დახვდა ნგრევს ქვეყანაში.

მრავალსაუკუნოვანი მართლმადიდებლურ-ქრისტიანული ხელოვნების ძლიერი ტრადიციისა და მონარქიული ფეოდალიზმის კვალად საქართველო იმთავითვე ცენტრალური ევროპული სახელმწიფოებისაგან მსხვავობარ სიტიკულტურულ „ველს" განეკუთვნებოდა. ბუნებრივია, რომ რეალისტური მხატვრობის ისტორია საქართველოში დასავლეთ ევროპისაგან განსხვავებული „სცენარით" განვითარდა.

XIX საუკუნის შუა წლებამდე სახეითი ხელოვნების ძირითად ხაზს ქრისტიანული საეკლესიო ხელოვნება – კედლის მონუმენტური მხატვრობა, საფასადო მქანდაკებლობა, ხატწერა, მინანქარი, საეკლესიო ნიეთთა შემკულობა და ნაქარგობა – ქმნიდა. ყველაფერ ამას თავის თავში ერთიანებდა და ადამიანთა აღქმაში კეთილი ალაგს ამქვეყნიური საკრალური სივრცე – საზეციერო ხერეთმოძღვრება მიუნენდა. XVIII საუკუნემდე სახეითი ხელოვნების მთავარ დარგს საქართველოში კედლის მხატვრობა წარმოადგენდა, სახეითი ხაშუალებების განვითარების ყველაზე ფართო ასპარეზსაც სწორედ იგი იძლეოდა. დაზგური ფერწერისათვის ერთადერთი სარბიელს XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის, ევროპული მხატვრობის გავლენით შექმნილი ქართული პარადული პორტრეტი და XIX საუკუნის შუა წლებში მდიდარ ვაჭართა თუ წარჩინებულ ქალაქელთა პორტრეტული ეარის ფართოდ გავრცელებული გამოსახულებები – ეს „თბილისური პორტრეტი" წარმოქმნიდა. რეალისტურ დაზგურ ფერწერას კი საქართველოში საფუძველი მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლოს, 1880-90-იან წლებში ჩაეყარა. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ რეალისტურ ნაკადს სახეით ხელოვნებაში ქართული კულტურა „მოუმზადებელი" დაეხვდა.[1] ამ დროის საამოდგაწეო ასპარეზზე გამოსული მხატვრები (გიგო გაბაშვილი, რომანოზ გველესიანი, დავით გურამიშვილი, ალექსანდრე ბერიძე, ალექსანდრე მრეველიშვილი, მოსე თოთიძე) რუსეთში (უფრო ი'შვიათად ევროპაშიც) მიემგზავრებიან აკადემიური განათლების მისაღებად. შესაბამისად, სწორედ რუსული რეალისტური სკოლის გავლით ეცნობა საქართველო რეალისტური ფერწერის მრავალსაუკუნოვან მონაპოვარს. რუსული სახეითი ხელოვნება აღმოჩნდა ის შუალედური რგოლი, რომლის საშუალებითაც საქართველო, მართალია, დაგვიანებით, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ეზიარა დაზგური მხატვრობის საიდუმლოს. ამ პერიოდში „ქართულ კულტურაში შემოდის ახალი ინყორმაციის ნაკადი, რომელიც საგრძნობლად ცვლის მის

1 სწორედ ამას გულისხმობს დ. კაკაბაძე, როდესაც ამბობს: „თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში ჯერ სერათი არ ეოფილათ", თავის დროებას კი ახალი დაზგური ფერწერის შესაქმნელად შესაფერისად მიუნევს და მიუნად სახავს „შეძლებისამებრ ქართულ მხატვრობაში სერათის სახე" შეიტანოს. დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე", თბ., 1983, გვ. 35.

კულტურულ მენტალიობას."[2] თხუთმეტსაუკუნოვანი მართლმადიდებლურ-ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციის მქონე ერისთვის ეს არა მხოლოდ სიახლე, არამედ ძირეული გარდატეხა იყო. ქართველმა მხატვრებმა თითქოს მოიწონეს, რომ მათთვის საკმაოთ უცხო მხატვრული მეთოდების დასაუფლებლად ძველის დავიწყება იყო საჭირო. ასე წყვეტს ქართული მხატვრობა კავშირს შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან; სამაგიეროდ, იგი ახალი გამოცდილებითი საშუალებებითა და ჟანრებით მდიდრდება: შემოდის და მკვიდრდება ყოფითი ჟანრი, პეიზაჟი, ნატურმორტი, თემატური მრავალფიგურიანი კომპოზიციები. ის სიღრმისეულად ქართული კი, რაც ხასხის დინჯ, მდინარეებაში, თავშეკავებულ ფერადოვნებასა თუ ძნელად ამოსახსნელ მინუმენტურობაში დაუნჯებული და ჯერაც მყოფადი, მაგიურად შემოინახა ქართულმა საეკლესიო კედლის მხატვრობამ, დროებით მოივიწყეს. მის ნაცვლად ქართულსა და ევროპულს შუა გარეგნულ გამოხატულებებში – სახასიათო ტიპაჟებში, ხალხურ წეს-ჩვეულებებში, ნაციონალურ ლოსტიუმებსა და აქსესუარებში ეძიებენ. ჯერ-მარიტად ქართულს, ამიერიდან, გარეგნულ ნიშან-თვისებებში თავსენილი ნაციონალური ნაგნაცვლება. ასე ეალიბდება ნელ-ნელა ქართული აკადემიზმი, ამ მიეულენისთვის დამახასიათებელი ოდნავი შეხლეულობით, სიახლისადმი სწრაფვის დასახლვრულობითა და შემოქმედებითი თავისუფლების ერთგვარი „რეგლამენტირებულობით", თუმცა კი უხადო ტექნიკური ოსტატობითა და მაღალი პროფესიონალიზმით.

სულ რაღაც 20-30 წელიწადში ვითარება მკვეთრად იცვლება. განვითარების ამ ეტაპზე მყოფს „მოესწრო" ქართულ მხატვრობას და ახალი სისხლი გადაესხა, ნაწილობრივ, კვლავაც რუსეთის გავლით, თუმცა უმეტესწილად, უშუალოდ ევროპიდან შემოღენილმა ავანგარდულმა მიმდინარეობებმა. მხატვრული პროცესების განვითარების ამგვარი დინამიკა სრულიად გამორჩეულ პოზიციაში აყენებს ქართულ კულტურას, რომელსაც რუსეთისა და ევროპული ქვეყნებისაგან განსხვავებით, რეალისტური ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი განვითარების გზის გავლა წარმოუდგენლად დაჩქარებული ტემპით, „ნახტომისებურად" (ი. არსენიშვილი) მოუხდა. ლ. მამალაძე-ანთელავა ამის შესახებ წერს: „მე-19 ს-ის ბოლო და 20 ს-ის დასაწყისი უმნიშვნელოვანესი პერიოდია, რომელსაც ევროპული მხატვრობის 500 წლიანი გამოცდილება ერთდროულად შემოდის და მკვიდრდება ჩვენში. ძალზე მოკლე დროის მანძილზე, სულ რამდენიმე ათწლეულში, საქართველო ეცნობა ევროპული მხატვრობის მთელ გზას კლასიკურ, არაკლასიკურსა და მოდერნისტულ ხელოვნებას ერთდროულად (და მის ინვარიანტებს რუსული მხატვრობის სახით). ამ მოცულობის ინფორმაციის დაძლევა, მიღებაგადამუშავება – ერთულესი საკითხია, რომელსაც ეს არ არის გავლენა-ხასხვნობა. ამ მხატვრობის მხოლოდ მიმბაძველობა, არამედ არის ქართულ კულტურულ საფუძველზე მისი კულტურული ოდენტურობის შენარჩუნებით, მსოფლიოქმაში ახალი ინფორმაციის გათვალისწინებით, ახალი მხატვრული ფორმის დაბადება."[3]

სწორედ ახალი მხატვრული ფორმის შექმნა ხდება ხლადსამონაკვთული ქართული მოდერნიზმის მთავარი ხასრეანი. მისი პროგრამული ორიენტირია აღმოსავლურ-დასავლური კულტურული მონაპოვარის ქართულთან შეჯერების

---

2 ლიანა მამალაძე-ანთელავა, ხორცვ/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში. საქართველოს სიძველენი, 13, თბ., 2009, გვ. 245.

3 იქვე: გვ. 241
ამის შესახებ წერს არაერთი ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსი: მ. ცაცანაშვილი, ი. არსენიშვილი, გ. ხუციშვილი, თ. ტაბატაძე, ნ. ეფეთანი, თე არაქართველი, მათ შორის ალრშა რამი.

ბ'ხით შეექმნას ახალი, „თანამედროვე" ერეკნელი ფორმა, რომელიც იქნება ხელრმისეულად ქართული, მაგრამ ახლებურად გამართული და იმავდროულად ინტერნაციონალური, რათა ორგანულად ჩაწ'ერის მსოფლიო კულტურის კონტექსტში. ამასთან, ახალი ქართული ფორმების ძიება ხდება არა შემთხვევით, ფორმის ძებისას უბრალოდ ხელისცეცებით, არამედ გააზრებულად და მეთოდურადაც. ქართველ მხატვრებს თანამედროვე – ახალი დროის შესაფერის, იმავდროულად კი ჭეშმარიტად ქართული ფორმების ქმნის უმთავრეს პირობად ერეკნელი, ტრადიციული ქართული ხელოვნების საფუძველ'ზე აღმოცენებული სახვითობა ესახებათ. ტეუილად არ ამბობს დავით კაკაბაძე: „ქართული მხატვრობის შესაქმნელად საჭირო, მხატვარმა მონახოს ის ქართული „მხატვ'ული ენა", რომლის მაგალითი ჩვენ გვაქვს წარს'ულ'ში".[4] „ენა", რომელიც ქმნიდა ჩვენი წარს'ული მხატვრობის ფორმას."[5] გერონტი ქიქოძე კი პირდაპირ მითითებას იძლევა, თითქოს: „ფარ'ული კულტურული ფენდი საგსებით არ განიავებ'ული და ჩვენს შეეგნებულ ბ'ენებაში ხ'ზმრის მოჩვენებასავით თელემს დიდი ქართული სტილის გრძნობა. კიდევ შეიძლება მისი აღდგენა." – წერს იგი.[6] ამისათვის იგი საკუთარი ერის წარს'ულის, წინაპართა სულიერი გამოცდილების სწავლისაკენ მოუწოდებს სიზიგადეებას: „ეს შესწავლა გვაჩვენინებს საგსებით ჩვენს თავს. ჩვენს ერეკნელ „მეს" და შეგვაძლებინებს ორიგინალურსა და განათლებ'ული კაცობრიობისათვის შესაფერ შემოქმედებას, უნიჭო და საცოდავი წ'ამაძ'ულობის მაგიერად."[7] გრიგოლ რობაქიძე ამას „ერის სულს" უწ'ოდებს და ამბობს: „მხატვრის სულ'ში მთლიან არსად ცოცხალი: იგი უშრეტი წ'ყარია, იგი ქმნე-ძალაა სხვადასხვა ხატებისა..." და იქვე დასძენს: „ყოველი ხელოვანი ორგანული ნაწ'ილია ერის სულისა, სული მისი ინდივიდუალური სახეა ერის სულისა... თვითონ ერის სული კი ცოცხალი, მთლიანი არსია, რომელიც მთლიან სიცოცხლედ ფეთქავს ხელოვანის ბ'ენების შეეცნობელ კუთხე'ში..."[8] საფრანგეთ'ში მყოფი შალვა ქიქოძე კი წ'ერს: „ყოველი ხელოვნება ყოველი ერისა იქმნება ნაციონალურ ჩარჩოებ'ში. მხოლოდ მა'შინ აქვს მას ფასი. ეგვიპტის ხელოვნება, ჩინეთის და იაპონიის ბ'ულდები და პერგამენტები, ან, უფრო ახლო, თვით დიდი პრიმიტივებანი, რომელთა პატიესცემას ჩვენ შეეგნოეთ მხატვრობა'ში, ხ'ერეოიმოძღვრება'ში, ქანდაკება'ში, პოეზია'ში, მუსიკა'ში, პირველ ყოველისა, თავისი ერის შეილები იყვნენ და თავისი შემოქმედების თესლებს საკუთარი ხალხიდან და ბ'ენებიდან აგრეკვებდნენ. მხოლოდ ამისათვის არიან ესენი დიდებ'ულნი და საერთოდ დაფასებ'ულნი, მხოლოდ ერეკნელ ფარგლებ'ში აღმოცენებ'ული ფორმას ეძლევა საერთა'შორისო მნი'შვნელობა, რადგან ხელოვნება'ში მიმბაძველობა და ფორმის გამეორება – ეს ერთადერთული და უსაფუძველო ცდაა: უსაფუძველო, რასაკვირველია, ხელოვნების ფორმის დამორჩილებისათვის. ცხადია, თ'ე მაგ.. ქართ'ელ მხატვრობას უნდა სახე მოიდოს, ის უნდა განვითარდეს ერეკნელ ჩარჩოებ'ში. მხოლოდ მა'შინ იქნება ის საინტერესო."[9]

---

4 დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სიერცე. თბ., 1983, გვ. 17.

5 იქვე: გვ. 28.

6 გერონტი ქიქოძე, რჩეული თხ'ზულებები, I-II ტომი, თბ., 1964, გვ. 144

7 გერონტი ქიქოძე, ერეკნება, ენა და ესთეტიკური კულტურა. კრ. წ'ერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბ., მერანი, 1985, გვ. 33

8 გრიგოლ რობაქიძე, ერის სული და შემოქმედება. სახალხო გაზეთი, 12 აპრილი, 1913, №870, გვ. 3

9 ირინე აბესაძე, ქეთევან ბაგრატ'ონელი, შალვა ქიქოძე – კულტ'ურული მემკვიდრეობა, თბ., 2005, გვ. 54-55.

ამგვარად, აშკარაა, რომ „ქართული მოდერნისტული მსოფლმხედველობის, მისი მხატვრული და სახოგადოებრივი შემეცნების ერთ-ერთი უმთავრესი და საერთო-გამაერთიანებელი ორიენტირი ერიენული ფასეულობები და ღირებულებებია. [...] ერიენულობის იდეა ხელოვნებაში ლამის იდეოლოგიამდეა აყვანილი."[10] სწორედ აქ ისენს თავს ძირეული განსხვავება ქართულ მოდერნიზმსა და დასავლურ ავანგარდს შორის. დასავლური ავანგარდი, რომელიც ახალი მხატვრული პროგრამით მოდის, მიზნად ისახავს დაუპირისპირდეს ყველაფერს, რაც ტრადიციული, დრომოჭმულია და სრულიად ახალი სახეთა-ენობრივი სისტემა შექმნას. იგი ტრადიციისადმი ნიჰილისტური მიდგომით, მისი უარყოფისა და, თუ საჭირო გახდა, ნგრევის ტენდენციით გამოირჩევა[11] (ეს ნაკლებად ითქმის რუსულ ავანგადზე).[12] ქართული მოდერნიზმი საკუთარი ფესვებისაკენ მიიღტვის, ისტორიულ წარსულში ეძიებს საყრდენს და, რაც მთავარია, საკუთარი კულტურული პარადიგმის ამ კონტექსტში გაა ზრდების იწყებს. ახლის შექმნის სურვილი ქართველ მხატვრებს არ უბიძგებს, დაიიწყონ ძველი; პირიქით, ისინი მიზანმიმართულად უბრუნდებიან წარსულის ხელოვნებას და საკუთარი ქვეყნის საუკუნოვანი სახეთა ხელოვნების კვლევასა და სწავლას იწყებენ,[13] რადგან მასში ეძებენ ახალ შემოქმედებით იმპულსებს.[14] ძველსა და ახალს შორის უწყვეტ-

---

10 თეა ტაბატაძე, არტისტული კოფე ქიმერიონი და მისი მოხატულობა. ტფილისი, 1919 წელი, თბ., 2009, გვ. 41-42

11 ეს, ბუნებრივიცვალა, რადგან XX საუკუნის ევროპული სახვითი ხელოვნების უმეტესი წინამორბედი ტრადიციული, რეალისტური ფერწერაა (იქნება ეს კლასიციზმი, რეალიზმი, რომანტიზმი თუ სხვ.), რომელიც ბუნებრივად ჩამოყალიბდა-ჩამოთანაკვეთა, იგი შეა საუკუნეების რელიგიური მხატვრობის თავისებური გაგრძელებაა, თავად მასშივე განცალკევებული ახალი ტენდენციების (უფრო სწორი იქნება, ალბათ, რომ ვთქვათ, ძველის დასრულების) ლოგიკური განვითარების შედეგია. დროთა განმავლობაში თანდათანობით ევროპული მხოფლგანცდამ ბუნებრივად მოიტანა ყოფმისადმი ახლებური დამოკიდებულება, შესაბამისად კი ჩამოყალიბა ახალი ესთეტიკური მოთხოვნილებები, რომელთან შესაბამისობაშიც იცვლებოდა სახეთა ხელოვნების გზა. XX საუკუნის ავანგარდს ტრადიციად სწორედ მრავალსაუკუნოვანი რეალისტური ხელოვნება დაუხვდა, რომელთან მიმართებითაც აყალიბა იგი კრიტიკულ პოზიციას.

12 არც იმის მტკიცება შეიძლება გადაჭრით, თითქოს მხოლოდ ქართველი ავანგარდისტები ეძიებენ საკუთარ ფესვებს და ტრადიციებს. ერთი შეხედვით, იგივე პროცესი მიდის რუს და ევროპელ ავანგარდისტებთანაც. რუსები გატაცებულნი არიან ხალხისნური ნაკადით, ე.წ. „ლუბოკით", ევროპელები სწავლობენ შარტრის ტაძრის რელიეფებს და აგრეთვე ბავშვის ნახატებს. ამით სურს გითენაგადაძაბულ, მოდლიდ ხელოვნის უმეტესობის, გულუბრყვილობის, ფართოდგახელილი (და არა პროფესიულად მოქცეული) თვალით სამყაროს დანახვა და აღქმა. მაგრამ ქართულ მოდერნიზმში მხატვრული მეტყველების ამგვარად გარდაქმნის გზამ დასავლური ავანგარდისგან განსხვავებით უფრო „ეალტერნატივად" გაიარა ქვეყნის შეა საუკუნეების სახეთა ხელოვნების ტრადიციაზე.

13 უნდა ითქვა, რომ ჯერ კიდევ პირველი თაობის ქართველი მხატვრები იწყებენ ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების დოკუმენტირებას (აკეთებენ მინუმენტური კედლის მხატვრობის ასლებს, იხატავენ ეკლესიების გუმბათებს, მუშაობენ ხატების აღდგენაზე და ა.შ.), თუმც ამ ტიპის საქმიანობისას მათ მეტწილად ეთნოგრაფიული ინტერესი ამოძრავებდათ და არა შეა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სიღრმისეულად შესწავლის სურვილი.

14 „ეიფო ერთი, ყველასათვის საერთო და უაღრესად მნიშვნელოვანი მიზანსწრაფვა, ზოგთათვის არაჭული, ზოგიერთი მათგანისთვის კი გააზრებული და თეორიულად

ტიბის განცდა,ეთეველეთე ახლის ძველიდან ორგანულად აღმოცენების სურვილი ქარგად ჩანს დ. კაკაბაძის შემდეგ სიტყვებში: „ტრადიციის დაცვისათვის და ქართული მხატვრული პრინციპების გაგებისათვის საჭიროა შევიგნოთ ჩვენი წარსული მხატვრობა. საჭიროა შეგნება არამც თუ ჩვენი წარსული მხატვრობის, არამედ ხელოვნებისა, ქანდაკებისა და მწერლობისა."[15] დ. კაკაბაძე რომელიც, ეთეთ, მისი ეპოქის შემოქმედთა გულისხმიერებს აკეთებს, წარსულიდან მაყურებელი მზერით გასცქერის მომავალს, რაც სრულიად მიღებული პოზიციაა და წარმოუდგენელია მისივე თანამედროვე ევროპული ხელოვნისათვის. ქართველთათვის წარსულის, აწმყისა და მომავლის უწყვეტობა, მათ შორის ეხილავი შინაგანი სულიერი კავშირის არსებობა ეროვნული თვითშეგნებისა და თვითმყოფადობის შენარჩუნების გარანტი იყო. გერონტი ქიქოძე ამ კავშირს მეტაფიზიკურ პლანში ათავსებს: „ჩვენი სამშობლოს წარსული მატერიალური მდგომარეობა მოქმედებს ჩვენს დღევანდელ ნაციონალურ არსებობაზე არა პირდაპირ, არა უშუალოდ, არამედ სოციალ-ფსიქიური გამოცდილების შემწეობით, რომელიც ერთი თაობიდან მეორე თაობამდე ობრდება და მრავალფეროვნდება. მატერიალური კულტურა წინ მიდის და მისი განვითარების ერთი საფეხური უარეყოფს მეორეს, ეროვნება კი, მიუხედავად ამისა, ორჩენს იგივეობას და ნათესაობას თავის წარსულთან სულიერი შემოქმედების საშუალებით."[16]

ევროპული ავანგარდისაგან განსხვავებით, ქართული მოდერნიზმი არ გადადის რადიკალიზმში, არ ჩემულობს ინდივიდუალიზმს, ყველასა და ყველაფერთან დაპირისპირებულობას;[17] არასოდეს მიდის ისე შორს, საიდანაც თვალს ვერ მიაწვდენს საკუთარ ისტორიულ ფესვებს ან ისეთ მანძილზე, მათი მაკავშირებელი ძაფი რომ ვერ გაუძლებდა. ამ ყველაფერს ლოგიკური ახსნაც ეძებნება. ქართულ მოდერნიზმს, რომელიც, თავის მხრივ, ასევე ევროპული გამოცდილების გაზიარებით იქმნება, როგორც ზემოთ ითქვა, საუკუნეებით ჩამოყალიბებული რეალისტური მხატვრობის ტრადიცია არ დახვედრია; ქართული რეალისტური მხატვრობის სკოლა საიმდრეოდ მხოლოდ ოც-ოცდაათიოდე წელს თუ ითვლიდა და ჯერაც ჩამოუნაკვთავ მხატვრულ მოვლენას უფრო წარმოადგენდა. ცხადია,

---

დასაბუთებულიც: ინტერესი ქვეყნის უძველესი კულტურისადმი, შეა საუკუნეების ყველის მოხატულობათა გადმოღებაში გამოხატული, რაც არა თუ წარმოუდგენელი იქნებოდა ევროპული ავანგარდისტებისათვის, არამედ პროგრამულად "უარეყოფილიც" მათა ციციშვილი, ნინო ჯიღაშვილი, ქართული მხატვრობა – განვითარების ისტორია. XVIII-XX საუკუნეები, თბ., 2013, გვ. 104.

15 იქვე: გვ. 29.

"ქართული მოდერნიზმის თავისებურება, ალბათ, ის უნდა იყოს, რომ მის შემეცნებაში „ხელოვნების განახლება" ერთდროულად წარსულსა და მომავალს, ტრადიციულ-ქართულსა და ახალევროპულს,ეროვნულსა და საყოველთაოს უკავშირდება: ხელოვნების „ეროვნულობა" მისი წარსულის, აწმყისა და მომავლის არსებით ერთიანობაში მოიაზრება და მისი „საყოველთაობა" ამის გათვალისწინებით განისაზღვრება." თეა ტაბატაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

16 გერონტი ქიქოძე, ეროვნება, ენა და ესთეტიკური კულტურა. კრ. წერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბ., მერანი, 1985, გვ. 33.

17 ევროპელ ავანგარდისტებსა და ქართველ მოდერნისტებს შორის არსებულ კიდევ ერთ განსხვავებაზე – პასუხისმგებლობის გამსაფრებული განცდასა და ინდივიდუალიზმზე მაღლა დგომის უცნაურ თავისებურებაზე იხ. ქ. დარბაია, მსოფლიო კულტურასთან თანაზიარი ესთეტიკური აღქმა,(1910-20-იანი წლების კულტურული ცხოვრება თბილისში), ძველი ხელოვნება დღეს, 2011, გვ. 81.

მასზე ქართველ მოდერნისტებს განსაკუთრებული რეაქცია ვერ ექნებოდათ. მაგრამ რადგანაც ავანგარდი თავისი პროგრამით რეალიზმთან დაპირისპირებას გულისხმობს (პრაქტიკულად, კიდეც მოითხოვს), მანაც ზეგავლენა აქვია პირველი თაობის ქართველ ფერმწერთა მხატვრულ დანატოვარს. რეალიზმის უარყოფის საკვანძო საშუალება სწორედ საუკუნეთან ქართული სახვითი ტრადიციასთან მიბრუნება აღმოჩნდა, ტრადიციასთან, რომელთან გაუცხოებაც კი ვერ მოესწრო ქართველს; XX საუკუნის დასაწყისში იგი ჯერ კიდევ ცოცხალი და „მოქმედია" გამოდის, რომ ის, რაც ევროპელისთვის ტრადიციიდან გაქცევა იყო, ქართველისათვის თავსმოხვეული, მეორადი მოვლენიდან გათავისუფლება და ძველ ტრადიციასთან მიბრუნება აღმოჩნდა. ქართული შეა საუკუნეების კედლის მხატვრობა საუკეთესო „თარადი" გამოდგა რეალისტურ ფერწერასთან ბრძოლაში (იქნებ ხიტეა „ბრძოლა" კიევში(ც) ნაგვესვა, რადგან ქართველი მოდერნისტის ბრძოლის პათოსი არ ეთვალა ისეთი მკვეთრე, როგორც ევროპასა და რუსეთში. თამამად შეიძლება თქვას, რომ ახალგაზრდა ქართველ მოდერნისტ მხატვრებსა და წინა თაობის „კლასიკის" მხატვრებს შორის არასოდეს ყოფილა განსაკუთრებული „ოიდიპალური დაპირისპირება" (ბორის გრეიხი)).

ამგვარად, ის, რაც დასავლეთ ევროპელმა ხელოვნებამ მთელი ერთი საუკუნის განმავლობაში თანდათან გაიარა – XIX საუკუნის აკადემიზმიდან, რომანტიზმიდან, რეალიზმიდან თუ სიმბოლიზმიდან მოდერნიზმის მხატვრული პრინციპების გაგლით მივიდა ავანგარდთან და ახალი მხატვრული სისტემა შვა – საქართველოში ერთ პატარა მოხაკვეთში – 1900-1920-იან წლებში მოხდა და საოცარი ინტენსივობით აკუმულირდა. ამდენად, ჩვენში ეს არა მხოლოდ ავანგარდის, არამედ უფრო ფართო გაგებით XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის პირველი ათწლეულების დასავლეთევროპული სამყაროსათვის ნიშნეული მოდერნიზმის ზოგად-ესთეტიკური ტენდენციების სრული სპექტრის დამტვი მოვლენაა; ამიტომაც უკეთ ერგება ქართულ ავანგარდს ტერმინი „მოდერნიზმი" რომელიც უფრო სრულად გამოხატავს მასში მიმდინარე მრავალასპექტიან, რთულ შემოხვევაში, წინააღმდეგობრივ მხატვრულ პროცესებს.

კიდევ ერთი თვისება, რაც ქართულ მოდერნიზმს დასავლური ავანგარდისაგან განასხვავებს, ჩვენი კულტურის აღმოსავლეთთან თავისებური მიმართებაა. ქართულ ხელოვნებაში არსებული აღმოსავლური ძირები ამითაც განსაზღვრავს ქართული მოდერნიზმის თავისთავადობას. XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული ხელოვნება აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაახლოებით ხასიათდება; ეს დასავლეთში განვნილი ტენდენციაა. მოდერნული ხელოვნება დიდწილად სწორედ აღმოსავლეთის სახვითი ხელოვნების ამარიტის გათვალისწინებით იეალიბებს საკუთარ ესთეტიკას. იგი ნელ-ნელა თვისებს და თავისებს მისთვის ეგზოტიკური ხელოვნების პრინციპებს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ვერ ამცირებს შინაგან დისტანციას მასთან, თითქოს ბინოკლი უჭირავს უცულმა და ფართო მხრიდან უცქერს აღმოსავლეთს, რის გამოც უნებლიეთ კიდევ უფრო შორ მანძილზე ხედავს მას. ევროპისათვის აღმოსავლეთი არის რამ მიწერებული, მიდებული, რიგ შემთხვევებში, მისაბაძიც კი, მაგრამ შინაგანად მაინც შორეული, საპირისპირო პოლუსი, რომელსაც მხოლოდ დროდადრო ესესხება ხოლმე ფორმებს. ევროპოცენტრული აზროვნება ბოლომდე მაინც ვერ თავისებს აღმოსავლეთს (თუმც რეალურად აღმოსავლეთს უნდა უმადლოდეს ევროპა ზესტ მეცნიერებებში წარმატებებს, რადგან თვით ანტიკური ნაზრევიც კი, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ მან შემოუნახა მის „სამართალმემკვიდრე" ევროპელ ქვეყნებს).[18] ასევე თუ ისევ, ევროპელ ორიენტალისტს ყოველთვის თან

18 „ადვარდ საიდის წიგნში „ორიენტალიზმი" „ევროპა-სუბიექტი" და „აღმოსავლეთი-

ახლავს ეგზოტიკურობის „ნადები"; ქართველმა ხელოვნებამ კი აღმოსავლური ფორმადმეტყველება დიდი ხნის წინათ „გადმოთარგმნა" და საკუთარ, ორიგინალურ ფორმად აქცია. ქართულ კულტურაზე აღმოსავლეთის გავლენის შესახებ მსჯელობისას გურამ ასათიანი სგანგებოდ აღნიშნავს, რომ „ქართველმა მხატვრულმა გენიამ შეძლო გაეთავისებინა შეძენილი, თავისებურად მიეღო და გადაეღნო, ისე რომ ეკანასკნელს მისი პირველქმნილი არსი არ დაეზიანა."[19] ამდენად, მიდგრნელი ხელოვნების ეს მიდრეკილება მისთვის არც ისე ახალი და საკმაოდ ბუნებრივიც კი იყო, რადგან ქართული კულტურის დროით გამოცდილი ტრადიციის ელემენტებს შეეცავდა საკუთარ სახვით არსენალში. ამ მხრივ, ქართული ხელოვნება ევროპულზე მეტადაც კი აღმოჩნდა მზად ახალი მხატვრული სისტემის მისაღებად, დასავლურ-ალეგორიულისაგან განსხვავებული სახვითი პრინციპებით კონსტრუირებული ახალი რეალობის დასამკვიდრებლად, რადგან მასში იმთავითვე ჩარმონიულად იყო შეზავებული აღმოსავლურ-დასავლური ესთეტიკა, რაც საუკუნოვან ტრადიციას ქმნიდა და ქართული თვითმყოფადობის გამომჟღავნ ნიშნებსაც აბარებდა. ქართული კულტურის ამ ფენომენზე საუბრისას სამსონ ლეკიანი მართებულად აღნიშნავს: „ეს ქვეყანა მსოფლიო ცივილიზაციათა გზაშესაყარი, „კვეთის" ადგილი ოდითგანვე იყო, რაც მის კულტურას უნიკალურ თვითმყოფადობას სძენდა: აღმოსავლურ და დასავლურ დასაბამიერ „საწყისთა" შეხვედრა აქ შიბდა არა კონფლიქტს, არამედ ცოცხალ დიალოგურობას, ავლენდა მაღალი ჰარმონიის, უნივერსალი სინთეზის, და ამასთან, გამოკვეთილად საკუთარი სტრუქტურის შექმნის შესაძლებლობას და არსებითად, ახალ თვისებრიობას აყალიბებდა."[20]

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ აღმოსავლური ნაკადი ქართულ კულტურაში ისტორიულად მაინც დასავლეთის ობიექტივად აღიქმებოდა, რასაც ესთეტიკურის გარდა პოლიტიკური შეფერილობაც ჰქონდა. თუ ქრისტიანობა, (მართლმადიდებლობის წყალობით, ჩვენი ქვეყნის აღმოსავლეთ საქრისტიანოსადმი კუთვნილების მიუხედავად), იმთავითვე განსაზღვრავდა საქართველოს დასავლურ ორიენტაციას, აღმოსავლური გავლენა მუსულმანი დამპყრობლების სოციო-პოლიტიკურ-კულტურული წნეხის გამოვლინებად აღიქმებოდა. დასავლეთ ევროპულის მხარდამხარ მავალი ქართული კულტურისა და ბიზანტიური ხელოვნების გზის გაყრა მართლმადიდებლობასთან ერთად, გარკვეულწილად, მუსულმანური ქვეყნების ზეგავლენამაც განაპირობა. სწორედ მაშინ, როდესაც აქ ჟამანისტური იდეები ნნდებოდა, რაც თანდათანობით ბუნებრივად გამოიწვევდა რეალისტური ხელოვნების ნიშნების ჩახახვასა და განვითარებას, საქართველო ძლიერი ისლამური ქვეყნების გავლენის სფეროში მოექცა. ეს არა მხოლოდ დასავლეთთან პოლიტიკურ-კულტურული ინტეგრაციის შეფერხებას, არამედ თვისებრივად მასთან კონტრასტული ესთეტიკის შემოსვლასა და დამკვიდრებას გულისხმობდა. სიბრტყებრივი გამოსახულებებითა და კონტურული

ობიექტი" განმარტებულია, როგორც შემაშფოთებელი ტენდენცია, რის მიხედვითაც ასია-აღმოსავლეთი „სუბიექტ-ევროპის" მეთვალყურეობის ქვეშ ყალიბდება. ევროპის მიერ ასია აღმოჩენილია, როგორც ოდენ ერთიანი მიდგული." ნ. ხოფერია ევროპული და აზიური ორიენტაციის შესახებ საქართველოში, ევროპა თუ ასია? ლიტერატურის მატიანე, თბ., 1997, გვ. 10.

19 გ. ასათიანი, სათავეებთან, საქართველო, თბ., 1982, გვ. 8.

20 სამსონ ლეკიანი, ნიკო ფირosმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, ხელოვნება, 1, 2005, გვ. 3.

ხასის ნაკეთი მდინარეებით „დამტკბარი", ერთთავად დეკორატიული, ხალხმეტბერი აღმოსავლური ხელოვნება, როგორც რეალისტური ხელოვნების ოპოზიცია, მყარად იკიდებს ფეხს ქართული ესთეტიკის სფეროში. ამასთან, აღმოსავლური ხელოვნების გავლენა საეკლესიო კედლის მხატვრობასთან გარკვეული ფორმისმიერი მსგავსების მიუხედავად (სიბრტყეებრივობა, ხაზოვანი სიწყლისი, ლოკალური ფერის დეკორატიულობა), სპეციფიკურად მხატვრულ, იდეურ თუ კონცეპტუალურ დონეზე ძირეულად განსხვავდებოდა ქართული მინიმენტური ხელოვნებისაგან და, უფრო მეტიც, გარკვეულ შინაგან დისტანციასაც კი ამყნდა მასთან. ალბათ, უკვე მაშინ გაჩნდა ქართული კულტურისათვის ესოდენ ნიშნეული, თითქმის მტკივნეული დილემა-პარადიგმა – „აღმოსავლეთი და დასავლეთი" გეოპოლიტიკური თუ კულტურული კეთილების გაორებული განცდა ქართველს აიძულებდა ამ ორი, ერთიერთისაპირისპირო ცნების გასაყარსა თუ მათი შეერის საზღვარზე ეძებნა და ექმნა „საკუთარი" მას შემდეგ, უკვე საუკუნეებია აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა უხილავ ზღვარზე პოულობდა ქართველი საკუთარ თავს. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია, რომ ქართულ ხელოვნებას უნყველი სინთეზის უნარი აღმოაჩნდა, რამაც განაპირობა კიდეც ზემოთ უკვე ნახსენები „აღმოსავლურ და დასავლურ დასაბამიერ „საწყისთა" დიალოგურობა" (სამსონ ლეკვა). გურამ ასათიანის აზრით, „აღმოსავლურისა და დასავლურის სინთეზი თვით ქართული ეროვნული ხასიათის თვისებაა და უმთავრესად ამითვე აიხსნება."[21] დიდწილად, ალბათ, ამის დამსახურებაა, რომ ქართული ხელოვნების მკვეთავი ძარღვები – „აღმოსავლეთი და დასავლეთი" და ამ მიზეზით გამოწვეული ამბივალენტურობა არ იქცა ქართული კულტურის დიქოტომიად. აღმოსავლურ და დასავლურ საწყისთა ჰარმონიული თანაარსებობა ქართულ კულტურაში, შეიძლება ითქვას, უნყვეული სინკრეტულობის ნიშნებს ავლენს, (რამაც ითამაშა კიდეც მნიშვნელოვანი როლი ქართული მოდერნიზმის დასავლური ავანგარდისაგან განმასხვავებელ ნიშანთა ფორმირებაში).

თუმცა XX საუკუნის დასაწყისში ქართველ შემოქმედთა და მოაზროვნეებს საკითხი უფრო რთულად და წინააღმდეგობრივად წარმოედგინათ. ამას ადასტურებს იმ დროის ქართული პერიოდიკის ფურცლებზე ფართოდ გაშლილი პოლემიკა დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ანუ ევროპისა და აზიას შორის, რომელიც ორ, ერთმანეთთან ანტაგონისტურად დაპირისპირებულ ცნებასთან, ესთეტიკურ-ეთიკურ თუ მსოფლმხედველობით კატეგორიასთან ქართული კულტურის მიმართებისა და ორიენტაციის თაობაზე. ქართველ მოღვაწეთა ნაწილი (გურიელი ქიქოძე, ტიციან ტაბიძე და „ცისფერყანწელთა" სხვა წარმომადგენლები[22]) აშკარად პროდასავლურ პოზიციას ავლენს, ნაწილი კი (ვახტანგ კოტეტიშვილი) აზიისაკენ სწრაფვას მიუწოდებს მკითხველს. „აზიაში დაგვიდამდა და აზიაშივე უნდა ველოდეთ ჩვენი ხელოვნების დილას. დეეთ: უკან, აზიისაკენ წინ

21 გ. ასათიანი დასახ. ნაშრ., გვ. 10.

ქართველ ლიტერატურაში აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ზეგავლენის შესახებ საუბრისას გურამ ასათიანი ასევე შენიშნავს: „აღმოსავლური და დასავლური საწყისები ქართულ ლიტერატურაში, მართალია, ებრძვიან კიდეც ერთმანეთს (ხან ერთი ჯაგრავს მეორეს, ხან პირიქით), მაგრამ გამარჯვებული ფაქტიურად ვერასდროს ვერ ხვიბს, ვერ „აუქმებს" დამარცხებულს. ხოლო უფრო ჩქარად ეს საწყისები ითქვეთ მთლიანობას ქმნიან", იქვე, გვ. 11.

22 „ცისფერი ყანწები," ისევე როგორც, საერთოდ, მთელი ქართული სიმბოლიზმი, თავისი ესთეტიკური პროგრამითა და პოზიციით ევროპული ორიენტაციის სკოლის წარმომადგენელია" გ. ასათიანი კრიტიკული დიალოგები, წერილები, პორტრეტები, ესკიზები, თბ., 1977, გვ. 327.

წასასვლელად. მაგრამ ჩინეთის კედლები კი არა, ქართული დარბაზიცა“. — წერს 1920 წელს ვახტანგ კოტეტიშვილი.[23] საგულისხმოა, რომ ევროპული ტენდენციების გაძლიერებაში, ქართველთა ევროპისადმი კულტურულ ინტენციაში ვახტანგ კოტეტიშვილი, უპირველესად, რუსოფიკაციის საფრთხეს ხედავს. იგი შეშფოთებით შენიშნავს: „ყველა ევროპიელობის ცოებ-ცხელებამ შეეპერო. ყველას ენდა ბინოკლის შეფერება. თემცა ეს გაევროპელება, გარეგნებას უფრო ჰგავდა, რაც უარესია.”[24] არსებობენ უფრო ნეიტრალურად განწყობილი შემოქმედნი (გრიგოლ რიბაქიძე, ითხებ გრიშაშვილი,[25] კონსტანტინე გამსახურდია), რომელთაც ნაკლებად აშინებთ ევროპული ტენდენციები თუ ძველი, აზიური გავლენები. ამ პოზიციის მქონე მოაზროვნეებს არც ერთი ეთმობათ და არც მეორე.[26] დასავლურ რაციონალიზმსა და აღმოსავლურ გრძნობად-ინტუიციურ საწყისს ისინი თანაბრად საჭიროდ მიიჩნევენ ახალი ქართული კულტურისათვის, რადგან მის ორგანულ ნაწილად აღიქვამენ და სწორედ ამგვარ სინთეზში ხედავენ ოდითგანვე ნამოყალიბებულ ქართულ შემოქმედებით ინდივიდუალიზმს. „საქართველო საიდუმლო უდელტეხილია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის: ჩვენ ვიწვით აღმოსავლეთის ფიქრმორეული შუადღით, რიცა მზის დვლეთა მარმაშში პანი იბადება მძიმედ მთვლემარე; ჩვენ ვერთვით დასავლეთის საშიშარ სიცხადეს, საცა თვალდია ფანტასმაგორიებში „ძეობა“ იკვეთება ძლევამოსილი. ჩვენ გვაფიქრებს ეგვიპტის ხფინქსი და გვანცვიფრებს პართენის ქიმერა,“ — მისთვის ჩვეული მგზნებარებითა და უნეველი, არქაული ხილვების სიმძაფრით წერს გრიგოლ რიბაქიძე.[27] დასავლურ-აღმოსავლურ საწყისებთან ჰარმონიული შერწყმა-შეზეთვებაში ხედავს გამოსავალს კონსტანტინე გამსახურდიაც: „ორი კულტურული ქრთლვა, დასავლეთიდან და აღმოსავლეთიდან, რომელიც ასულდგმულებდა მათდამი სინთეტურად განწრახულ ქართულ კულტურას, ჩვენ მეტის დახარბებით ენდა შევისუნთქით“ — ერჩევს იგი ქართველ შემოქმედთ.[28] საბოლოოდ პროდასავლური თუ პროაღმოსავლური ორიენტაციის მიუხედავად, ყველა ერთხმად თანხმდება (მართალია, განსხვავებულია აქცენტებითა და ა.ნრიობრივი მახვილებით), რომ ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებაა ის უმთავრესი, რაზეც ახალი დროის ქართული კულტურა უნდა ორიენტირდეს. ყველაზე მკაფიოდ ამ პოზიციას, ალბათ, მაინც ტიციან ტაბიძე გამოთქვამს: „რიგორც არ უნდა გათავდეს ომი, აშკარაა, წინა ა.ხია.ში ევროპა შემოადგებს კარებს და ამ დროის ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭერილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქებშეკრული,“ — ამბობს იგი.[29]

---

23 ვახტანგ კოტეტიშვილი. ა.ხიოსკენ. გაზეთი „ლეილა“, 1920 წ. წიგნში: ევროპა თუ ა.ხია? თბ., 1997, გვ. 220.

24 იქვე; გვ. 200.

25 „მსურს ევროპა გარდაექმნა მე ტფილისის ებნებათ“ „მიყვარს ლექსის ხიცხარე – თქმა აღმოსავლური – / მაგრამ მედამ მადელვებს მე ევროპა სწავლული“ (ი. გრიშაშვილი).

26 „საქართველოც ხომ ნიტეხია აღმოსავლეთის! და ჩვენ არ უნდა დავეფეწეთ ჩვენი აკვანი. ძეირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავსთმობთ. ემჯობესი იქნება მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ...“ (გრიგოლ რიბაქიძე, ლეილა, 1917, წიგნში: ევროპა თუ ა.ხია? გვ. 263). „საქართველო ა.ხიაში ენდა გახდეს ევროპა, კულტურის ევროპა!“ (შალვა ქიქოძე, ირინე აბესაძე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე ... გვ. 107.

27 გრიგოლ რიბაქიძე, ქართველ მწერლებს. „საქართველო“, 1917, წიგნში ევროპა თუ ა.ხია? გვ. 265.

28 ევროპა თუ ა.ხია? გვ. 19.

29 იქვე; გვ. 14. მთ ეფრი საგულისხმოა, რომ ამას მბობს პროდასავლური ორიენტაციის

ამგვარად, მთელი პოლემიკა ევროპა-აზიის მიმართ საქართველოს კულტურული ორიენტაციის განსაზღვრის თაობაზე, პირველ რიგში, გულისხმობს ქვეყნის კულტურული წარსულის სწორად გააზრებასა და გაცნობიერებას; საუბარია არა ახლის უარყოფაზე, არამედ ძველ ტრადიციასთან (იქნება ის აზიური თუ ევროპული) ისტორიულად ჩამოყალიბებული სწორი მიმართების დაკვანძა და ამ გზით ერიფნული თვითმყოფადობის, ერთგვარი „გენეტიკური წინასწორობის" შენარჩუნებაზე. სწორედ ამიტომ ქართული კულტურის ამბივალენტურობა, მისი ჩვენს მიერ ამთავითვე უარყოფილი დიქოტომიურობა ქართული მიდგომისა ხაზგრებში კიდევ უფრო მეტად „უქმდება," რადგან აღმოსავლურ-დასავლური სახვით-მენტალური ნიშნები და მათ შორის მანამდე არსებული თანაარსებობა-დაპირისპირებულობა მათ წინაშე წაყენებული ახალი მოთხოვნების ძალით ტრანსფორმირდება.

ამდენად, XX საუკუნის დასაწყისში თავჩენილი ტენდენცია ევროპისაკენ ლტოლვისა, მასთან თანაზიარობის, ევროპული მხატვრული მიმდინარეობების თუ ცხოვრების სტილის მიმდევრობისა არ უნდა ჩაითვალოს პატარა ქვეყნის კომპლექსად ან სიახლით ეიფორიულ გატაცებად. შინაგან მოთხოვნილებებთან თუ ისტორიულ ინერციასთან ერთად, ეს სწორედაც „გადაწყვეტილება" უნდა ეიფვილოდეს, ერის წიაღში მიღებული გადაწყვეტილება, რომელსაც ერთიანად „მორჩილებდა" დიდი თუ პატარა; ეს არა მხოლოდ კულტურულ თანასწორობას, არამედ გეოპოლიტიკურ რეკვიზიტს სხვა ფერად შეფერვას და თანამედროვე მსოფლიოსთან „შენიბით" ლაპარაკს ნიშნავდა და ალბათ, ამისვე გარანტი იქნებოდა დღევანდელობისათვის, რომ არა 1921 წლის მოვლენები.

მქონე ტიკიან ტაბიძე.

Kristine Darchia

On the Essence of Georgian Modernism

What are peculiarities of Georgian Modernism as compared to the Western? Firstly, history of the realistic painting followed different development here: modern-type easel painting was introduced only in the 18th c and till the second half of the 19th c., mainly existed as a portrait painting; only from 1880s, Georgian painters mastered other genres of the Russian and European art; it is noteworthy that at that period, their own, national tradition was mainly limited to outward attributes only. The situation drastically changed over 2-3 decades, when Georgian artists shared the strivings of the Russian and European avant-garde, on the one hand, and, on the other, made efforts to create own-national art. For this purpose they consciously started to study national art of the past, in order to work out their own `language~ – respectively, Georgian modernism is not characterised by the overall denial, it is in the quest for own `roots" Opposition to the present realism is achieved through the return to the art of remote past, although extreme individualism and struggle against all and everything is not typical of it. Different in Georgia is the attitude towards the Orient: for Georgians it is not something far away, but something familiar and naturalised over the centuries; Georgian artists are now striving towards the harmonisation of the western rationalism and the eastern sensual-intuitive principle, retaining national originality.

მარინა მეძმარიაშვილი
გ. წერეთლის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ქართული ფუტურიზმის საწყისები

ფუტურიზმი – XX საუკუნის კულტურაში ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო და არაერთგვაროვანი მხატვრული მოვლენაა. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ძველი ტრადიციებისა და ფორმების რღვევისაკენ მისწრაფება და ახლის შექმნა გამოსხნელი იყო არა მხოლოდ ესთეტიკის გარდასაქმნელად, არამედ, საბოლოო ჯამში, მოსნად ისახავდა ახალი სამყაროს და ახალი თავისებური ადამიანის შექმნას.

უტოპიური იდეა მომავალში „გადახტომის" შესაძლებლობაზე, რადიკალური გარდატეხების საშუალებით გამოხატული იყო იტალიელი პოეტის ფილიპო ტომაზო მარინეტის მიერ შექმნილ ფუტურიზმის პირველ მანიფესტში: „ჩვენ გვინდა ქება შეეასხათ შეტევით მოძრაობას, დაბალი უძილობას, ტანვარჯიშის ნაბიჯს, საშიშ ნახტომს, ხოლასა და მუშტის დარტყმას" (1909 წ.). 1912 წელს „ტექნიკურ მანიფესტში", რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ფუტურისტების პოეზიასა და შემოქმედებაში, მარინეტი გამოხატავს საკუთარ კონცეფციას - „სიტყვები თავისუფლებაში" - რომელიც მდგომარეობს სინტაქსის, სელსართავი სახელების და პუნქტუაციის ნიშნების განადგურებაში. სიტყვები, მთელი წინადადებები და ფრაზები კარგავს ჩვეულ მნიშვნელობას და ვიზუალურ ნიშნად იქცევა. ფუტურისტების მოსაზრებით, ასე გამოხატება ახალი რეალობის ესთეტიკა, სადაც დომინირებს ძლიერი პირიფნება და სამანქანო ცივილიზაცია. მარინეტის იდეები იტალიის საზღვრებს დაცილებულ ქვეყნებიც აიტაცეს და მისი მიმდევრები ესპანეთში, საფრანგეთში, პორტუგალიაში, რუსეთში, აშშ-ში, იაპონიაში და მრავალ სხვა ქვეყანაში გამოჩნდნენ.

რუსეთში „ფუტურიზმის მანიფესტი" გამოქვეყნდა 1909 წლის მარტში გაზეთ „ვენერ"-ში და მალე, ტიფლისის I ვაჟთა გიმნაზიის ხატვის მასწავლებლის, ბ. ლაპიტინსკის წყალობით მოხვდა საქართველოში. საქართველოში ერთ-ერთი პირველები, ვინც გაიტაცა ფუტურისტულმა იდეებმა იყვნენ ლაპიტინსკის მოსწავლეები - ძმები პოეტი ილია და მხატვარი კირილ ზდანევიჩები. 1911 წელს ზდანევიჩები სასწავლებლად რუსეთში გაემგზავრნენ და გაიგრძეს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი ფორმების ძიება,ახლა უკვე რუსული ავანგარდის ლიდერებთან ერთად. მხატვრებმა მ. ლედანტიუმ, მ. ლარიონოვმა, ნ. გონჩაროვმა, ვ. ტატლინმა და ფუტურისტმა პოეტებმა: დ. ბურლიუკმა, ა. კრუჩენიხმა, ვ. მაიაკოვსკიმ, ვ. ხლებნიკოვმა 1912 წელს გამოსცეს ფუტურიზმის კონცეფციის ფორმირებისათვის მნიშვნელოვანი მანიფესტი „სილა საზოგადოებრივ გემოვნებას", სადაც ლიტერატურული ტრადიციების უარყოფასთან ერთად ცხადდებოდა პოეტის უფლება „მანამდე არსებული ენის სიძველისა" შემდეგ „სიტყვის დეკლარაციაა, როგორც ასეთი"-ში და რიგ სხვა მანიფესტსა და დეკლარაციაში ყალიბდებოდა სიტყვის შინაარსისაგან გათავისუფლების თეორიული პოსტულატები, ხორციელდებოდა სიტყვის ახალი მნიშვნელობების გენა და მათი ვიზუალური შესაძლებლობების გამოყენება. პრაქტიკულად ამ იდეებს, ფორმის მიხედვით, ხორცი შეესხა ახალ ფუტურისტულ წიგნებში. 1912 წელს

დაიბეჭდა ა. კრუჩენიხისა და ვ. ხლებნიკოვის პირველი წიგნები ნ. გონჩაროვისა და მ. ლარიონოვის ლითოგრაფიით: „Старинная любовь“, „Игра в аду“, „Мир с конца“, რომლებიც შესრულებული იყო თვითნაწერის უნიკალური ტექნიკით.

მიუხედავად იტალიურ ფუტურიზმთან სიახლოვისა, რუსულ ნიადაგზე ამ მიმართებამ მიიღო განმასხვავებელი ნიშნებიც, სადაც იკვეთება ნეოპრიმიტივიზმისა და კუბო-ფუტურიზმის გაერთიანება. რუსი პოეტები და მხატვრები, საკუთარი დამოუკიდებლობის ხაზგასმის მიზნით, საკუთარ თავს **будущник**-ს უწოდებდნენ ვ. ხლებნიკოვმა ახალ პოეტურ ენას ზუსტად შეარქვა-ЗАУМЬ, ხოლო იდეა ზდანევიჩი, რომელიც რუსეთში ნამოსვლისას მალევე გახდა ავანგარდის ერთ-ერთი იდეოლოგი, ამუშავებდა თეორიას ერთ მხატვრულ ნაწარმოებში მრავალი სტილისა და მიმართულების ნარევის აუცილებლობის შესახებ. მან ამას შეარქვა „ВСЕЧЕСТВО“, ხოლო ამგვარი მეთოდით შესრულებულ ნაწარმოებს „ОРКЕСТРОВЫМИ“ იდეა ზდანევიჩმა და მიხაილ ლარიონოვმა 1913 წელს გამოიქვეყნეს „დიახ-მანიფესტი“ და „რატომ ვიღებებით“ ძმები ზდანევიჩები აქტიურად მონაწილეობდნენ რუსი ფუტურისტების ყველა აქციაში – გამოფენებში, დებატებში, პოეტურ საღამოებში, სადაც მიღებული იყო მაყურებელთა ეპატაჟი, მათი ნარევა შემოქმედებით პროცესში და სკანდალური სიტუაციის შექმნა. იდეა ზდანევიჩის მოხსენებამ „ამერიკული ჩექმა მიღლიხელ ვენერაზე ლამაზია“ მას ხმაურიანი წარმატება მოუტანა, ხოლო კირილმა ხელი მოაწერა მანიფესტს „სხეულისნები და მომავლისტები“ – მომავალი ჩვენზეა ჩვენ ვაცხადებთ: მთელი ლღეგანდელი გენიალური სტილი ჩვენი შარვლები, კოსტიუმები, ფეხსაცმელები, ტრამვაები, ავტომობილები, აეროპლანები, რკინიგზები, გრანდიოზული გემები ასეთი მიმხიბვლელობა, ამგვარი დიადი ეპოქა, რომლის მსგავსი არაფერი ეოფილა მსოფლიო ისტორიაში“

მნიშვნელოვან მხარედ, ლოგიკურ გაგრძელებად ფუტურისტების სახოგადოებრივი მოღვაწეობისა, მალე იქცა წიგნების გამოშვება. „კრუჩენიხი წიგნს თითქმის ყოველ კვირაში უშვებდა“ წიგნები შპალერის ფურცელზე, წიგნები სხვადასხვა ზომის ფურცლებზე, წიგნები შესაფუთ ჭილობზე, ლითოგრაფირებული წიგნები. ოდინდ „არანორმალურები“ (რუსული ფუტურიზმი. მოსკოვი,1999, გვ.427).

1916 წლიდან ა. კრუჩენიხის პოეტური და საგამომცემლო მოღვაწეობა თბილისში გაგრ ელდა. 1910-იანი წლების შუა პერიოდიდან თბილისი გახდა ავანგარდული მიმართების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კერა. აქ ნახეს თავშესაფარი ნგრეეის, შიმშილის, პოლიტიკური კატაკლიზმებისაგან თავის დასაღწევად რუსეთიდან გამოქცეულმა მსახიობებმა, პოეტებმა და მხატვრებმა: ს. გოროდეცკიმ, ოკ. დეგენმა, ა. კრუჩენიხმა, ი. ტერენტიევმა, ს. სუდეიკინმა და სხვებმა. რუსეთიდან წამოსული შემოქმედებითი ინტელიგენციის გულითადად მოიდო ქართველმა პროგრესულად მოაზროვნე ახალგაზრდობამ – ცისფერყანწელმა პოეტებმა ტ. ტაბიძემ, პ. თაბუკაშვილმა, ვ. გაფრინდაშვილმა, მწერალმა ტ. რიბაქიძემ და მხატვრებმა: ლ. გუდიაშვილმა, ს. ვალიშევსკიმ, ა. ბაუბეკ-ფელიკოვმა და, რა თქმა უნდა, სამშობლოში დაბრუნებულმა იდეა და კირილ ზდანევიჩებმა. „შემოქმედებითი ძალების სიმრავლემ ხელი შეუწყო საქართველოს დედაქალაქის ევროპულ კულტურულ ცენტრად გადაქცევას“ (ტ. ნიკოლსკაია „ფანტასტიური ქალაქი“). 1917 წლიდან დაწყებული, თბილისში დაიწყეს ახალი თეატრების და სტუდიების, თეატრალური კაფეების გახსნა, გაჩნდა ლიტერატურული სალონები,

წრეები და სამხატვრო გაერთიანებები.

1917 წლის შემოდგომით ილიასა და კირილეს ინიციატივით შეიქმნა გაერთიანება „ფუტურისტების სინდიკატი“, რომელშიც შედიოდნენ: ა. კრუჩენიხი, ლ. გულიაშვილი, ნ. ნერეოვსკი, კარა-დარვიში, ზ. ვალიშევსკი. სინდიკატის უმთავრესი ამოცანა საგამომცემლო საქმიანობა იყო. 1918 წლის დასაწყისში ა. კრუჩენიხმა, ვ. ტერენტიევმა და ილია ზდანევიჩმა შექმნეს ჯგუფი „41 გრადუსი“ და გამოსცეს ამ ჯგუფის მანიფესტი, სადაც დეკლარირებული იყო ამბიციური და ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელი ამოცანა - „თანამშრომლების ყველა მნიშვნელოვანი აღმოჩენის გამოყენებით მსოფლიო ახალ ლერძზე დატრიალება“ („ჩვენ გვინდა ვუმღეროთ ადამიანს, რომელსაც უკვირავს მქნევარა, რომლის იდეალური ლერძი გადის მიწაში...“ ტ. მარინეტი „ფუტურისტული მანიფესტი“.) საკუთარი ჯგუფის დასახელებას - „41 გრადუსი“ მისი დამფუძნებლები ხსნიდნენ იმით, რომ ტიფლისი, ისევე, როგორც ახალი მსოფლიო კულტურის სხვა ცენტრები - ტოკიო, ნიუ-იორკი და მიდანი მდებარეობს ამ გეოგრაფიულ განედზე. თუმცადა, ესეც შეიძლება იქნას მინნეული ფუტურისტებისათვის დამახასიათებელ სიმბოლოებით თამაშის მიმენტად. მარინეტი და მისი მიმდევრები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ციფრებს, ფორმულებს და ციფრ 11-ს საკუთარ თალისმანად თვლიდნენ. იტალიელი ფუტურისტების თითქმის ყველა მანიფესტი შეიცავდა 11 პუნქტს და ხელმოწერილი იყო 11 რიცხვით მიუხედავად მათი შექმნის რეალური თარიღისა. „ჯგუფმა „41“ ტიფლისში გამოსცა ა. კრუჩენიხის, ი. ზდანევიჩისა და ი. ტერენტიევის მრავალი წიგნი - ილია ზდანევიჩი წერდა: „ახლახანს დაარსებული ორგანიზაციაა – 41 – დუელს. დაარსდა წიგნების გამომცემლობები, თეატრები, უნივერსიტეტები და სამაგალითო ფერმა ...“ ორგანიზაციას არ ქონდა საკუთარი ტიპოგრაფია და წიგნები იბეჭდებოდა სხვადასხვა გამომცემლობაში. ესენი იყო როგორც ახალი, ასევე, ადრე მოსკოვსა და პეტერბურგში გამოცემული წიგნები. ა. კრუჩენიხმა ტიფლისში 1917-1919 წლებში გამოშვებული საკუთარი წიგნების ბიბლიოგრაფიული სია შეადგინა. მასში წარმოდგენილია 40-ზე მეტი გამოცემა. ყველა ეს წიგნი გამოიცემოდა მცირე ტირაჟით, შერეული ბეჭვდითი და ხელით ნაწერი ტექნიკით და მალე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. 1917 წელს ა. კრუჩენიხმა გამოსცა კრებული „Учитесь худоги“ კრებულში შედიოდა კრუჩენიხის 8 ლექსი, რომელთაგან რამდენიმეს ილუსტრაციაც თვითონ გააკეთა, კირილ ზდანევიჩის 17 ნახატი და ს. ვალიშევსკის ლექსები –„Кушай, худоги, говядину Рубенса - заедай булкой Сезанна! Осторожно, не обжирайся. Сыт не будешь“ ამავე წელს გამოსცეს ალბომი „1918“ ლექსებით და კრუჩენიხის, ვ. კამენსკისა და ზდანევიჩის კოლაჟებით, ხოლო, 1918-ში კი - „Малохолия в капоте“, ასევე კ. ზდანევიჩის ნახატებით. ეს გამოცემები, ისევე, როგორც ფუტურისტული წიგნების დიდი უმრავლესობა, გამოშვებულ იქნა შესაფერი ქაღალდზე, შეიკერა ხელით; ცალკეულ გვერდებზე განთავსებული კ. ზდანევიჩის ნახატები შესრულების დაუდეგარი მანერით, კომპოზიციის ნერვული დინამიკით შეესაბამება წიგნის საერთო იერს – რომელიც ხელით არის დაწერილი „ესწორ-მასწორი“ ასოებითა და ნაკლებად გასაგები ტექსტით. თუმცა, სწორედ ეს იყო ავტორების - პოეტისა და მხატვრის მთავარი ამოცანა, რომელთაც აირჩიეს აბსურდის გზა და ბგერებითა და ფორმებით თამაში. მათი სტილისტიკა ახლოსაა ნეოპრიმიტივიზმის ფერწერასთან და დადას შემოქმედებასთან მათთვის დამახასიათებელი მისწრაფებით გაუხეშებისა და „ბავშურ“ უშუალობამდე

ფორმების გამარტივებისაკენ... ფუტურისტების ხიგიერთ სხვა წიგნში, რიგორ-ცაა, მაგალითად, ილია ზდანევიჩის „Янко круль албанский“, „миллиорк“, ა. კრუ-ჩენიხის „Лакированое трико“და სხვ. (ესა გაფორმებულია ი. ზდანევიჩის მიერ), ი. ტერენტიევის „Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича“, „Трактат о сплошном неприличии“, ტექსტი აკრეფილია ტიპოგრაფიული მეთოდით, თუმცა, სხვადასხვა ზომის ასოებისა და შრიფტის ტიპების შეთავსება და სტრიქონების არათანა-ბარი გადანაწილება ქმნის გარკვეულ მხატვრულ-დეკორატიულ გამოსახულებას, სადაც ვიზუალური დინამიკა სრულიად ადეკვატურად შეესაბამება ფუტურის-ტული „заумь „-ს. ი. ტერენტიევი აცხადებს, რომ ფუტურისტების პოეზია – მასა-ლაა ენაზე ცდების ნასატარებლად.

ქართულ ნიადაგზე ფუტურიზმი იმენს საკუთარ განსაკუთრებულ ხასი-ათს. ფუტურიზმის ფუძემდებლები ქადაგებდნენ ძალის კულტს, აგრესიას და ქალის, რიგორც სუსტი არსების უგულვებელყოფას. ისინი უარყოფდნენ წარ-სულის ყველა მორალურ და ეთიკურ დირებულებას: თანაგრძნობას, პატიოსნე-მას, რომანტიკულ სიყვარულს და აცხადებდნენ, რომ ლითონის ან ხის ნაჭრის სითბი ბევრად უფრო ამაღლებულია, ვიდრე ქალის ღიმილი ან ცრემლები. ხოლო, ვ. მაიაკოვსკიმ, რომელსაც სურდა, რაც შეიძლება მეტად მიეხდინა მკითხ-ველის ემოციურება, დაწერა ლაფუ პიტორესკის კედელზე - „Я люблю смотреть как умирают дети“ ტიფლისში ფუტურიზმი იყო ნაკლებად აგრესიული, ლექციები და სხვა საზოგადოებრივი გამოსვლები იწვევდა საზოგადოების გაოცებას, თუმცა, იმდროინდელი პრესის მიხედვით ისინი არ სრულდებოდა ნხებითა და სკან-დალებით შესაძლებელია რუსულ რეალობაში არსებული მიელენები იმდენად დრამატული აღმოჩნდა, რომ მათ გადაფარეს ხელოვნურად შექმნილი აგრესია. აგრეთვე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართველი პოეტებისა და მხატვრების კეთილგანწყობა და სტუმართმოყვარეობა აცხრილიდა ენებების მხურვალებას. მადლიერების გრძნობა ქართველი მეგობრებისადმი და იმ მიწისადმი, რომელმაც რთული განსაცდელის ჟამს შეიფარა რუსი თანამოძმეები ვლინდება პოეტი-სატირიკონის ნ. აგნივცევის ლექსში „ქართველებს“:

Мы в гости пришли к вам из нашего края
С запыленным сердцем и мертвой душой
От ветра, штыков и плевков прикрывая
Огарок искусства дрожащей рукой.
(ტ. ნიკოლსკაია - „ფანტასტიური სამეიტნოდან“ „ქიმერიონამდე“)

რუსი და ქართველი ავტორების - პოეტების, მწერლებისა და მხატვრების ერთიანობლივი შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ დოკუმენტს წარ-მოადგენს კრებული, რომელიც მიეძღვნა ილია ზდანევიჩის მუზას, მსახიობ სი-ფია შელნიკოვას (1919წ.). ნაკრებში შეეიდა სამ ენაზე – რუსულად, ქართულად და სომხურად დაწერილი ნაწარმოებები და მათი ავტორები იყვნენ სხვადასხვა ერიენების ადამიანები: ქართველები, რუსები, სომხები, პოლონელები, რომლებიც ეკუთვნოდნენ სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობას: ფუტურისტები ილია და კირილ ზდანევიჩები, კარადარეიში, ი. ტერენტიევი, ზ. ვალიშევსკი, ვასფერანწელები ტ. ტაბიძე და პ. ია შვილი და სხვა. ი. ზდანევიჩის პიესა „Осел напрокат“, ილუსტრირებულია რუსული ავანგარდის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი

ლიდერის - ნ. გინჩარიოვის მიერ; მისივე თხზულება „Яд кармолан“, ზდანევიჩის კუბო-ფუტურისტული ნახატებით, კუბო-ფუტურისტული მანერით შესრულებული ს. ვალიშევსკის ნახატებით და ლ. გულიაშვილის ტუშით შესრულებული ნახატებით – იტარებს ხელოვნელისტურ ხასიათს ტიპოგრაფიული ანაწყობი სხვადასხვა ზომის ასოებით, ასევე გამოხატავს ნაკრების სხვაობას წიგნის ტრადიციული, სტანდარტული გადაწყვეტისაგან. „სიფია მელნიკოვას ნაკრები“ - ბოლო წიგნია, რომელიც შეიქმნა ფუტურისტების მიერ საქართველოში. 1919 წელს ა. კრუჩენიხის ბაქოში, მერე კი ძმების საფრანგეთში გამგზავრების შემდეგ ორგანიზაცია „41“-მა შეწყვიტა თავისი მოღვაწეობა და ფუტურისტული წიგნები, საქართველოში ადარ გამოცემულა. თუმცა, რუსი და ქართველი ავანგარდისტების ერთობლივი მოღვაწეობა გაგრძელდა ქართველი ფუტურისტების მოღვაწეობით, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ს. ნიქოვანი.

1922 წლის აპრილში თბილისში შედგა ქართველი ფუტურისტების პირველი ხადამი, ხოლო, მაისში გამოქვეყნდა მათი პირველი მანიფესტი „საქართველო-ფენიქსი“. 1924 წელს გამოიცა ქართველი ფუტურისტების ბეჭდვითი ორგანო „H2O 4“, სადაც დაიბეჭდა ლექსები, დეკლარაციები და თეორიული სტატიები, ამ გამოცემაშიც გამოყენებულია შრიფტები, სქემატურად გახლეჩილი ტექსტები ედის მინტაჟი ეკუთვნის ი. გამრეკელს – მკვეთრი, დაწყვეტილი ხაზები, დიდი შრიფტით გამოყოფილი ციფრები და ფორმულები ქმნიან ფუტურისტული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ რიტმსა და დინამიკას, გამოცემაში ასევე შეკვიდა ი. გამრეკელისა და ბ. გორდეზიანის კუბო-ფუტურისტული ნახატები. 2O 4-ში რამდენიმე მხატვრული მანიფესტი გამოქვეყნდა. ქართველი მხატვრების განცხადებებში, იტალიელი და რუსი ფუტურისტების მსგავსად, ახალი ტექნიკა-ცხოვრების და ურბანული რითმების პრიორიტეტები იყო დეკლარირებული. პირველივე გვერდზე გამოცხადებულია „ტერორი-რომანტიკოსებს სიმბოლისტებს იმაჟინისტებს... მეოცნებეებს მგოსნებს... მუზიკემებს და სხვებს“ „რეკოლექციონერებს კონსტრუქტორებს ქარხნებს მუშებს ავიატორებს შიფვრებს ინჟინერებს ფუტურისტებს დადაისტებს ქრონიკოსებს“ კი - „გამართლება“ მართალია ორივე სიაში მხატვრები, არტისტები და რეჟისორები არიან მოხვედრილი, მაგრამ ეტყობა ავტორები სხვადასხვა „ხარისხის“ მხატვრებს და შემოქმედებს გულისხმობდნენ.

ფუტურისტებისათვის მსგავსი ნეკელი კატეგორიულობით განცხადებულია: „H_2SO_4 ოსტატი ორგანიზატორები ხელფის, - ვაცხადებთ მხატვრობაში დიქტატურას.“ მხატვრული ფორმის და შინაარსის ახსნა ამ მანიფესტებში ბუნდოვანია და ხშირად გაუგებარიცაა „გაგება მოდის ქალაქიდან... თუჯის ადამიანის დაჭიმული ძარღვები ეოველი წუთის მოელოდნელობა ნიკთს უკარგავს ყალიბი, ფორმა გადადის ფორმაში, ერთი ფორმის ხაზი ამტვრევს მეორე ფორმის ხაზულობას, ხდება ფერების შერევა და ნინდება ნიკთი ახალი ფორმით და ახალი ფერით“

მსგავსი კოსმოპოლიტური „ავანგარდული“ გამოთქმების პარალელურად ქართველი ფუტურისტები - მხატვრები და პოეტები - მაინც აცხადებენ, რომ „ჩვენ გვჯერა: საქართველოს აქვს საკუთარი ხელვა“

გამოიცა მხოლოდ ერთი ნომერი „H_2SO_4“, შემდეგში გამოვიდა ფუტურისტების სხვა ბეჭდვითი ორგანოები - „ლიტერატურა და სხვა“, „ლრიული“, „მემარცხენეობა“, თუმცადა, მათი გამოცემა მხოლოდ რამდენიმეჯერ განხორციელდა და მალევე შეწყვიტა არსებობა. ყველა ეს გამოცემა იტარებდა პერიფერიულ ხა-

ხიათის და მათი მხატვრული სახე და მიზნები მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა ფუტურისტული წიგნების ხასიათისგან. საქართველოს მხატვრულ ცხოვრებაში მხოლოდ რამდენიმე წლის განმავლობაში გამოცემული წიგნები იყო ეჩვეული, ექსპერიმენტული მიგვლენა. ამ მიგვლენის ფენომენი ვლინდება კომპლექსურად, სიტყვიერ, პოლიტიკურ, ესთეტიკურ და მორალურ ასპექტთა რთულ და დღემდე ბოლომდე ამოუხსნელ გადახლართვაში.

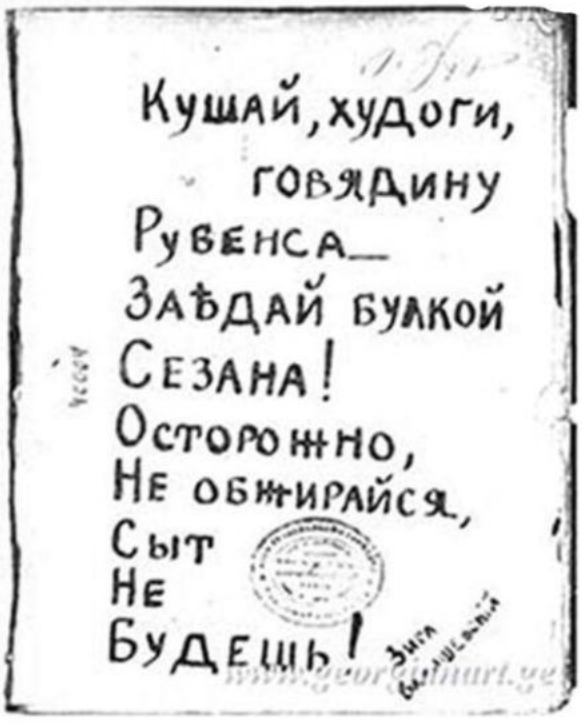
ლიტერატურა:
M. Chikhradze, The futurist book, თბილისი 1917-1919. თბილისი, 2009.
Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932. Москва, Берн,1993.
Iliazd, Paris,1978
მ. გაგოშიძე, ლიტერატურულ-პუბლიცისტური ეტიუდები. თბ.,1989.
კ.ზდანევიჩი, ი.ზდანევიჩი-გამოფენის კატალოგი. ტბილისი-პარიზი, 1999.
Литературная Грузия, 1-6, Тб., 2002.
Т.,Никольская, Фантастический город. Москва, 2000.
ქართული მოდერნიზმი 1910-1930. თბ., 2003.
Русский футуризм. Москва, 1999.
სტატია გამოქვეყნებულია ელექტრონულ ჟურნალში Ars Georgica, სერია-B;
ი.ხ.:http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=154%3A2013-06-11-07-45-35&catid=42%3A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka

Marina Medzmariashvili

The Origins of Georgia Futurism

As is known, Futurism originated in Italy, had undergone peculiar development in the contemporary Russian empire. From 1911, brothers Ilia and Cyril Zdanevich were actively involved in this movement, while from 1916, Tbilisi had become one of the centres of the avant-garde – e.g., A. Kruchenikh continues his publishing activity here, in 1918, brothers Zdanevich establish `Futurist Syndicate~ in Tbilisi, in 1918, Ilia Zdanevich, together with Russian poets, founds the group `410'' Books published by them, as well as other publications, were experimental in terms of artistic design - especially well known is a recuille dedicated to the actress Sofia Melnikova (1919), among the authors of which were T. Tabidze and P. Iashvili, painters, together with Natalya Goncharova, were C. Zdanevich, S. Valishevski (Tbilisian painter of Polish origin) and L. Gudiashvili. In 1922, a journal of Georgian Futurists `H2SO4~ was published, which was designed by I. Gamrekeli and B. Gordeziani. In the succeeding years, publications of the Futurists were no more linked with the previous strivings.

სურ. 1. წიგნის ყდა



სურ. 2. ს. ვალიშევსკის ლექსი კრებულიდან "Учитесь худоги"

სურ. 3. კ. ზდანევიჩის ნახატი წიგნიდან "Малохолия в капоте"

სურ. 4. კ. ზდანევიჩის ნახატი წიგნიდან "Малохолия в капоте"

სურ. 5. კ. ზდანევიჩი

სურ. 6. წიგნის ყდა

სურ. 7. კრებული მიძღვნილი ს. მელნიკოვას. ი ზდანევიჩის პოემა "Яд кармолан" და კ.ზდანევიჩის ნახატი

სურ. 8. იგივე კრებული. ს. ვალიშევსკის ნახატი

სურ. 9, 10. იგივე კრებული. ლადო გუდიაშვილის ნახატები

ანა კლდიაშვილი
ა. ყუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია
გ. ნებინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

1980-იანი წლების ქართული მხატვრობის ტენდენციების შესახებ

1970-1980-იანი წლების მიჯნა ქართულ მხატვრობაში გარდატეხის ხანად და ახალი ეტაპის დასაწყისად განიხილება. შემთხვევითი რიდია, რომ სამეცნიერო, თუ პოპულარულ ლიტერატურაში განხდა ტერმინი „80-იანელთა თაობა" ეს სწორედ ის თაობაა, რომელმაც მრავალი სიახლე შემოიტანა და ახალი ხელოვნებრული სივრცე შექმნა ქართულ მხატვრულ რეალობაში.

1970-იანი წლების ბოლოს და 1980-იანი წლების დასაწყისში „ახალგაზრდა მხატვართა მიერ პირველად გაცხადდა, რომ მხატვრობა გაცილებით მეტია არსებულ, დოგმატურ ნარნიებში მოქცეულ წარმოდგენაზე მის შესახებ: პირველად გაჩნდა სურვილი მხატვრობის ენით, მისი მეშვეობით გაცილებით მეტის გამოსახვის, ვიდრე „ფერწერული" პრობლემატიკით მანიპულირება იყო."[1] კ. კაჭარავას ეს აზრი სრულიად მართებულად ასახავს იმდროინდელ რეალობას, როდესაც 1950-ანი წლების მეორე ნახევარსა და 1960-70-იანი წლების მხატვრობაში მიმდინარე სოცრეალიზმის მეთოდთა დაძლევის სურვილით გამოწვეულმა ე.წ. ფორმალურმა ძებებმა საფუძველი მოემზადა და ამით საშუალება მისცა ახალ თაობას სრულიად ახალი ამოცანები დაესახა. კ. კაჭარავას აზრით, მთავარი სიახლე, რომელიც ამ თაობამ შემოიტანა იყო სურათოვნება, თემატური სურათის შექმნის მცდელობა, ფსიქოლოგიური, ემოციური და დრამატული მომენტების აქცენტირება.[2]

საკუთარი ტრადიციისადმი, საქართველოს ისტორიისადმი და რელიგიური თემატიკისადმი ცხოველი ინტერესი, მარადიული საკაცობრიო ფასეულობების ხელახლა მოძიების, გადააზრების, საკრალურის, მატერიალურს მიღმა არსებულის მოხელთების მცდელობა და ყოველივე ამის ახალ მხატვრულ ფორმაში გაცხადების სურვილი, ახალი თანამედროვე მხატვრული ფორმებითა და სახეითი ხერხებით გადმოცემა და ამ გზაზე დასაფლური გამოცდილების აქტიურად გაზიარება - ეს ის ძირითადი პრობლემებია, რომლებსაც ეს თაობა შეეჭიდა.

ხელოვნებათმცოდნეები სხვადასხვა ასპექტით იკვლევენ 80-იანელთა თაობის მხატვართა შემოქმედებას, მაგრამ ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სივრცეში დღემდე არ დამდგარა საკითხი 1980-იანელთა თაობის, როგორც ფენომენის შესახებ. ცხადია, ეს ურთულესი მრავალასპექტიანი საკითხია და მისი ერთი მცირე მოცულობის ნაშრომის ფარგლებში მისი განხილვა შეუძლებელია. მაგრამ, ალბათ, ერთი ნაბიჯით წავიწევთ წინ ამ საკითხის კვლევის გზაზე, თუკი კონკრეტული მასალის ანალიზის საფუძველზე ამ ეტაპის ძირითად ტენდენციებს გამოვკვეთთ და ამ პერიოდში მიდვაწე მხატვრების შემოქმედებას სწორედ ამ

1 კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდი (80-იანი წლები), სტატიები, თბ., 2006, გვ. 176.
2 კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდის ისტორიისათვის, სტატიები, თბ., 2006, გვ. 44.

ტენდენციათა ჭრილში განვიხილავთ, გარკვეული პრობლემების მიხედვით მათ ერთგვარ კლასიფიკაციას, დაჯგუფებას მოვახდენთ. სწორედ ესაა ჩვენი მიზანი, რადგან უკანასკნელ ხანებში ხშირია შემთხვევები, როდესაც ამ თაობის სხვადასხვა მიმართულების მხატვრებს სრულიად არამართებულად და დაუსაბუთებლად აერთიანებენ, ზოგიერთ მხატვარს კი, სრულიად იგიწყებენ, „აგდებენ" ამ ეტაპის საერთო ნაკადიდან; ეს კი ამახინჯებს ჩვენი არცთუ შორეული წარსულის ისტორიას და რეალობას აცდენილ სურათს გვაძლევს. ამდენად, რეალური სურათის წარმოსაჩენად, ქართული მხატვრობის ამ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპის შიგნით გარკვეულ ტენდენციათა გამოკვეთა ძალზე მნიშვნელოვან ამოცანად გვესახება.

უპირველესი, რაც თავშივე უნდა ვალიარით ის გახლავთ, რომ 1980-იანი წლები (განსაკუთრებით კი მისი დასაწყისი) ურთულესი, წინააღმდეგობრივი, არაერთგვაროვანი ეტაპია, რომლის წიაღშიც მრავალფეროვანი, მრავალწახნაგოვანი და მრავალშრიანი მხატვრული პროცესები მიმდინარეობდა. ამიტომაც მასში გარკვეული ტენდენციების გამოკვეთა, მათი მოხელთება არაა ოდენ საქმე. თუმცა, უკვე თითქმის 30-წლიანი ინტერვალი გვაშორებს ამ ეტაპს და, ვფიქრობთ, გარკვეული დისტანციიდან უკვე შესაძლებელია მხატვრული პროცესებისა და ტენდენციების გაანრება და დიფერენცირება.

დასაწყისში კიდევ ერთი რამ უნდა აღვნიშნოთ საგანგებოდ. 1980-იანი წლების ქართულ მხატვრობაზე თვალის ერთი გადავლებისთანავე იკვეთება ორი ნაკადი, ორი ტალღა: პირველი უფრო ადრეულია და მასში ის მხატვრები ერთიანდებიან, რომლებიც ხამოდგაწეო ასპარეზზე 1970-იანი წლების მიწურულს და 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში გამოვიდნენ.[3] მეორე ტალღა კი უშუალოდ მოსდევს პირველს. ამ ტალღის მხატვრებმა ქronოლოგიურად თდნავ მოგვიანებით, 1980-იანი წლების მეორე ნახევარში გააკეთეს განაცხადი.[4] ამ ნაშრომში ჩვენ მხოლოდ 1980-იანელთა პირველი ტალღის წარმომადგენლებს შევეხებით. ჩვენ შევეცდებით ამ თაობის ზემოთ ნახსენები საერთო მხატვრული ნიშნების ფონზე და მათი გათვალისწინებით, ანალიზის საფუძველზე ამ საკითხებისადმი განსხვავებული დამოკიდებულებისა და მიდგომის მქონე მხატვართა ჯგუფები გამოვყოთ, რაც განსხვავებული მხატვრული, და შესაბამისად, მსოფლმხედველობრივი ტენდენციების წარმოჩენის საშუალებას მოგვცემს. ჩვენ რამდენიმე მხატვრის თითო ტიპურ ნამუშევარს განვიხილავთ და ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით დასკვნების გამოტანას.

თავდაპირველად მ. აბრამიშვილის „ოერეხალიმად შესვლას" (სურ. 1) შევეხებით.

ერთი შეხედვისთანავე მნახველისათვის ცხადი ხდება, რომ საქმე გვაქვს დახვეწილი გემოვნების, შინაგანი ხიმიერებისა და რაფინირებული ესთეტიზმის

3 ირაკლი ფარჯიანი, ლევან ჭოლოშვილი, გია ბულაძე, გია ფესვერაძე, მერაბ აბრამიშვილი, ლუკა ლასარეიშვილი, ირაკლი სვეთიძე, ლევან ლაღიძე, ჯემალ კუხალაშვილი, გია გუგუშვილი, ქეთევან მატიბული, ბესო არბოლიშვილი, ლადო ტატიშვილი, შალვა მატუაშვილი, ილია ხაუტაშვილი, სოსო წერეთელი, დათო მიქაბერიძე და სხვ.

4 ე.წ. „მეათე სართულის" ჯგუფი, რომელშიც შედიოდნენ: კარლო კაჭარავა, მერი ცეცხლაძე, ნიკო ცეცხლაძე, მამუკა ჯაფარიძე, გიორგი მალლაკელიძე, გია ლორია, ლია შველიძე, კოკა რამიშვილი და სხვ.

გრძნობის მქონე მხატვართან. სახარებისეულ სáუკეებზე შექმნილი საკმაოდ რთული, მაგრამ უნიკალური კომპოზიციური სტრუქტურის მქონე ეს ნამუშევარი შუა საუკუნეების მხატვრობაში დამკვიდრებულ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას მიხდევს: მარჯვნივ ქალაქი იერუსალიმი და ქრისტეს შესახვედრად გამოსული მისი მაცხოვრებლები და მარცხნივ, უფრო დიდ მოზაკვეთზე, თავად ქრისტესა და მოციქულთა მსვლელობა. თუმცა, არის ამ კომპოზიციაში ერთი მომენტი, რომელიც ტრადიციულ სქემას არ ექვემდებარება. შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში ჩვენ ვერსად ვიპოვით ერთ, ლარიფით სწორ ხაზზე ჩამწკრივებულ მოციქულებს. ნიადაგის შავ ხიდზე თანაბარი ინტერვალებით დაშორებული, იდენტურ პოზებში წარმოდგენილი მსუბუქი, ხიფრიფანა, უწონო ფიგურების, მათი სამოსის ფერადოვანი ლაქების, შარავანდედისა და თხელი კიდურების, პატარა ტერფებისა და ხელის მტევნების მოზაკვლეობა თანაბარზომიერ ორნამენტის-მაგვარ რიტმს ქმნის. მოციქულთა ეს რიგი უდახვაწილესი ორნამენტის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, კიდრე ადამიანთა მსვლელობისა. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს უწვრილესი კალიგრაფიული ხაზით დაქსელილი ცალკეული დეტალები: მთა, ხის ვარჯი და სხვ.

სიბრტყე, მსუბუქი და გამჭვირვალე ფერადოვანი ლაქები, მათი ნატიფი, თავშეკავებული შეხამება, დახვწილი კალიგრაფიული ხაზი, ზესტი მაქმანისებური ნახატი, ფორმათა რიტმი – ეს ის „ინსტრუმენტებია", ის საშუალებაა, რომლითაც მხატვარი ამ სცენის ორნამენტულ-დეკორატიულ სახე-ხატს ქმნის და რომლითაც იგი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობისა თუ წიგნის მინიატურის ტრადიციასაც ეხმიანება. ერთი შეხედვით ტრადიციასთან კავშირი თითქოს აშკარაა და ეს არცაა გასაკვირი, რადგან მ. აბრამიშვილი კარგად იცნობდა შუა საუკუნეების ხელოვნებას.[5] ოღონდ ეს მსგავსება, ჩვენი აზრით, გარეგნულ ნიშნებს არ სცდება. „...ქრისტიანული მსოფლმხედველობით სული მთავარი ღირებულებაა, ხორცი კი – მეორადი, ფარდობითი. სწორედ ეს იქცა ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ქვაკუთხედად. ქრისტიანულ გამოსახულებაში წინა პლანზე მოდის ადამიანის სახე და ხელები – ხელოვნების წყარო, ხოლო ხორციული სხეული კი, რომლის მშვენიერებასაც დაკარგული აქვს მნიშვნელობა, იცვლება მკაცრი, ასკეტური სიბრტყით"[6]. მ. აბრამიშვილთან შუა საუკუნეების ასკეტური მკაცრი სიბრტყე ოღონ დეკორატიულ სიბრტყედ იქცევა, რასაც სხვა ნიშნებთან ერთად უამრავი წვრილი კალიგრაფიული დეტალის სიმრავლეც განაპირობებს. ამ სიმრავლეში ფიგურებიც მოთავსდება.

არა მარტო „იერუსალიმად შესვლის" კომპოზიციაში, არამედ, მ. აბრამიშვილის სახარებისეულ თემებზე შექმნილ სხვა ნამუშევრებშიც, მაგ. „საიდუმლო სერობაში", ანდა, ანგელოზთა გამოსახულებებში ფიგურების სახე და ხელები, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია ქრისტიანული ხელოვნებისათვის, საერთოდ ნიველირებულია; ფიგურები მხოლოდ თავისი სილუეტითა და ფერადოვანი ლაქე-

---

5 მისი მამა, გერასიმ აბრამიშვილი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ცნობილი მკვლევარი გახლდათ, რომელსაც შვილი ხშირად დაეგზავნა ექსპედიციებში, რამაც, ბუნებრივია, განსაზღვრა კიდეც მხატვრის ინტერესი შუა საუკუნეების ხელოვნებისადმი.

6 ა. ოქროპირიძე, ფრესკა – ამქვეყნიურობისაგან განწმენდილი და სიბრტყეში გადასული სხეული. სკოლა და ცხოვრება, 1990, №3, გვ. 57.

ბით მეტყველებენ, სრული დემატერიალიზაციის განიცდიან, ადამიანის სხეულის ნიშნად იქცევიან, ერთგვარ ორნამენტული რიტმსა და საერთო დეკორატიულ ქარგას ქმნიან. უკიდურესი პირობითობის ხელვარზეც კი შეა საუკუნეების გამოსახულება არასოდეს იქცევა ამგვარ განყენებულ ნიშნად.[7]

მ. აბრამიშვილის ნამუშევრებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ნებისმიერი ხელუნელი, თუნდაც დრამატული, მისთვის მხოლოდ საბაბია მშვენიერი სანახაობის, მშვენიერი ხატის შესაქმნელად. ამ კონტექსტში ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ მხატვარი ქრისტიანული რეპერტუარიდან საგანგებოდ ორნეს სამოთხის თემას (სურ. 2), რომელიც სრულიად გამორიცხავს რაიმე სახის კოლიზიას და საშუალებას აძლევს მხატვარს მშვენიერების იდილიური იდეალის ხორცშესასხმელად. მ. აბრამიშვილი მუდმივად უბრუნდება ამ თემას, სხვადასხვა მიტივს გამოსახავს და მის მრავალ ვარიაციას ქმნის. ამ მრავალრიცხოვან სერიაში ერთიანდება, როგორც თავად სამოთხის ამსახველი სურათები, ასევე, ის კომპოზიციებიც, რომლებზეც მხატვარი უნატიფესად ასახავს მხოლოდ სამოთხის მცენარეებს. ამ ნამუშევრებში მხატვარი თითქოს ტკბება ხაზის დინამიკით, მისი დუნადობითა და მოქნილობით, თავშეკავებული ფერადოვნებით, მქრქალი ფერების ჰარმონიული შერწყმით, ფერადოვანი ლაქის გამჭვირვალობით, რიტმების მონაცვლეობით, გამოსახულებათა ეწოსობითა და სრული დემატერიალიზაციით. მისთვის ამ ხერხებით შექმნილი მშვენიერებაა თითქოს მთავარი ამოცანა; სახიგადოდ, მისთვის ფორმა ესთეტიკურის ფარგლებშია მოქცეული და, შესაბამისად, ჩვენს თვალწინ საერალური ესთეტიკური ხატი იშლება.

საერალურის თვისობრივად განსხვავებულ ხატს გვთავაზობს ი. ფარჯიანი. "საიდუმლო სერობაში" (სურ. 3), ისე როგორც ი. ფარჯიანის მთელ რიგ ნამუშევრებში, პირველივე შთაბეჭდილებას სახურათე სიბრტყეზე გაბატონებული სპეტაკი ხითეთრე განსაზღვრავს, რომელიც თითქოს შუქს ასხივებს, რაც მნახველში ღვთაებრივი სიმშვიდის განცდას ბადებს, მაგრამ იმწამს მის არსებაში ერთგვარი შფოთისა და მღელვარების განცდაც ამოტივტივდება. ამ ერთიერთგამომრიცხავი გრძნობების გაჩენა შემთხვევითი რიდია, ეს თავად სურათის მხატვრული წყობითია და მისი სამეცნიერო ენითაა განპირობებული.

კარგად ორგანიზებული და საკეთილი ცენტრული სტრუქტურის მქონე ეერატიულ-წარდგენითი კომპოზიცია ერთი შეხედვით მარტივია, თითქოს ბანალურიც. ცენტრს ქრისტეს ფიგურა ქმნის, რომელსაც წრიულად მოცოქულები შემოჯარვიან. კადრში გაჭედილი კომპოზიცია მნახველთან ახლოსაა მიტანილი და მუხედავად ამისა, ეოველივეს თითქოს დაუკარგავს მკაფიოება, კონტურები და გამოსახულებები მანათობელ რძისფერ სიბრტყე-სივრცეში ირევიან, თან ერთვიან მას, ლღვებიან მასში და თანაც რადაც ეხილავი ძალით გამოეყოფიან კედლებ.

მაცხოვრის სიფრიფანა სხეული თხელი, მსუბუქი მოხასმებითაა დაწერილი; ეტრმნობა, რომ მხატვარი ფაქიზად, თლნაგ ეხებოდა ფუნჯით ტილოს ზედაპირს, რაც გამჭვირვალობის ეფექტს ქმნის და სრულიად დემატერიალიზებულს ხდის

7 გარდამავალ ხანაშიც კი, როდესაც გამოსახულება უკიდურესად პირობითია, ადამიანის სახე რიდი კარგავს თავის მნიშვნელობას, პირიქით, თვალების აქცენტირებით, გადიდებით განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას იძენს. იგივე მოხანს ემსახურება ხელის მტევნების გადიდებაც.

მის ფიგურას. დემატერიალიზებულია მიცვალებულთა ფიგურებიც, ოღონდ ჯერ სხვაგვარად და სხვა ხერხით.

მაცხოვრისაგან განსხვავებით, მათი სხეულების პირიბითობას თეთრი სიბრტყეები ქმნის. ეს სიბრტყეები თეთრი ხალებავის ისეთი სქელი ფენითაა დაფარული, რომ ერე და მკვრივ ლაქებს წარმოქმნიან, მაგრამ ეს ფიგურათა სხეულების სიმკვრივე რიდია, ეს მხოლოდ სიბრტყის სიმკვრივეა, რომელსაც რეალურ ფორმასთან არავითარი კავშირი არა აქვს. მაგრამ ლაქის სიმკვრივე თითქოს ერთგვარ სუბსტანციურობას მაინც ანიჭებს ამ პირიბით გამოსახულებებს ქრისტეს სრულიად დემატერიალიზებული, გამჭვირვალე ფიგურისაგან განსხვავებით.

მოცვალებულთა დამჯდარი პროპორციების მქონე, ჯმუხი ფიგურები, არაპროპორციულად დიდი, ცენტრისაკენ გადაზნექილი, მორკალული ფორმის თავებით, რომლებზეც შავი ხალებავით პირიბითადაა მოხაზული სახის ნაკვთები და თმები, თუ შეიძლება ასე თქვას, ერთგვარ მკვრივ ლანდებად წარმოგვიდგებიან. „ლანდი" და „სიმკვრივე" თითქოს შეუთავსებელი ცნებებია, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი აქ თანაარსებობენ. ამ შემთხვევაში განმსაზღვრელია ის, რომ ხალებავი, როგორც სუბსტანცია, ემორჩილება არა ფორმის პლასტიკას, არამედ თავად ხალებავის მასის პლასტიკას, მის მატერიალურობას, ხოლო თავად ფიგურები. დარღვეული პროპორციებითა და დეფორმირებული სხეულებით სრულიად პირიბითი და დემატერიალიზებულია.

განსაკუთრებულ რიდს ამ სურათზე ასრულებს ფონი, რომელიც თეთრი მინასმებითაა დაფარული, თუმცა სიტყვა „მინასმი" ამ შემთხვევაში სულაც არ გამოხატავს თვალით დანახულის არსს. უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ი. ფარჯიანის ამ სურათზე, და, საერთოდ, მის ნამუშევრებში, განსაკუთრებულ რიდს ხალებავით შექმნილი ნაკადები ასრულებს. მაგ., ქრისტეს გარშემო დადებული თეთრი ხალებავი ერთიანი ნაკადის სახით შემოწერს ფიგურას, თავის გარშემო თითქოს შარაგანდს ქმნის, შემდეგ კი სხეულს ზემოდან ქვემოთ მშვიდი დინებით დაუყვება, საკუთარ თავში კეტავს გამოსახულებას და ერთგვარად გამოაცალკევებს მას დანარჩენებისაგან. უფრო მოძრავი, დინამიკური და დაძაბულია მოცვალებულთა გარშემო თეთრი ხალებავით დაწერილი ნაკადები, რომლებიც მათ თავებს მიუყვება, ენერგიულად უვლის გარს, თავისი დინამიკური ხასიათით უპირისპირდება სტატიკურ ფიგურებს, ცენტრისკენ თითქოს ძალას იკრებს, იმუხტება და სურათის ზედა ნაწილში, მაცხოვრის თავზე ქარბორბალას წარმოქმნის, რაც მღელვარების, დაძაბულობის და აფორიაქებულობის განცდას ბადებს. სტატიკური სიბრტყოვანი ფიგურები, ქრისტეს საკუთარ თავში ნაკეთები მშვიდი გამოსახულება, მისი გარშემომწერი ასეთივე მშვიდი ნაკადით და ამის საპირისპიროდ მოძრავი, დინამიკური ნაკადებით შექმნილი დაძაბულ-დამუხტული ფონი ერთგვარ კონფლიქტს ქმნის და დრამატულ ელერადობას ანიჭებს სურათს. დაძაბულობისა და დრამატულობის ამ შთაბეჭდილებას თეთრისა და შავის კონტრასტიც აძლიერებს. სწორედ ეს ყოველივე ბადებს მნახველში განცდას, რომ მის წინაშე დრამა თამაშდება.

ფონზე გამოსახულ ნაკადთა ეს დინება მხოლოდ ფორმალური ხერხი რიდია. საქმე ის გახლავთ, რომ ი. ფარჯიანი სერიოზულად იყო გატაცებული ანთროპოსოფიით. ამ მოძღვრების მიხედვით კი ადამიანის ერთ-ერთი ემნიშვნელოვანესი შემადგენელი ანუ ერთ-ერთი „სხეული" (როგორც მას თავად

ანთროპოსოფიები უწოდებენ) ე.წ. ეთერული სხეულია (ფიზიკურ, ასტრალურ სხეულებთან და ადამიანის „მე"-სთან ერთად). ეთერული სხეული სასიცოცხლო ძალაა, რომელიც ადამიანის ორგანიზმში სასიცოცხლო პროცესებს წარმართავს, მაგრამ ის ფიზიკური თვალით უხილავია. ანთროპოსოფიის მიხედვით, მუდმივ მიმდინარე სასიცოცხლო პროცესები ასეთივე მუდმივ ნაკადებს ქმნიან ადამიანში, ისინი განსაკუთრებით აქტიურდება ძლიერი ემოციების დროს.[8] ი. ფარჯიანი სწორედ მოციქულებში მიმდინარე ამ ეთერულ ნაკადებს ასახავს იმ მიმენტში, როდესაც ქრისტე თავის მოწაფეებს უკებნება – „ერთი თქვენგანი გამცემს მე" მხატვარს არ აინტერესებს მოციქულთა გარეგნული პირიერული რეაქციები, (როგორც ამას რენესანსის ოსტატები აკეთებდნენ), არამედ, იგი წარმოაჩენს მათ შინაგან მდგომარეობას ადამიანის ეთერული ძალების დონეზე. ამდენად, ფინზე გამოსახული დინამიკური ნაკადები და მათით შექმნილი ქარბორბალა მატერიალიზებულ ეთერს წარმოადგენს. ეს რომ ნამდვილად ასეა, ამას ი. ფარჯიანის ჯვარცმებიც ადასტურებს (სურ. 4)ჯოლიოშვილ, სადაც ჯვარცმულის ხელებიდან წვრილი ნაკადები მოედინება. „საიდუმლო სერობის" ნაკადთა მოძრავი, ენერგიული დინება აქ ესიცოცხლო, დუნედ ნალვენთ ხაზებად ქცეულა და ისინი მართლაც ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნიან, თითქოს სასიცოცხლო ძალები ტოვებენ მაცხოვრის ჯვარცმულ სხეულს.

ამდენად, ი. ფარჯიანის ნამუშევრებში დრამა ეთარდება არა ფიზიკურ, არამედ სხვა, მიდმიერ, ადამიანის თვალისა და გონებისათვის მიუწვდომელ ეთერულ პლანზე, რომლის არსებობა არა მარტო იცის მხატვარმა, არამედ გრძნობს კიდეც, რადგან ესთეტურ ზუსტად და ადექვატურად პოულობს მის გადმოსაცემ ხერხებსა და საშუალებებს.

ამგვარი გადაწყვეტა განსაკუთრებით ამძაფრებს დრამატულობის განცდას და ჩვენს წინაშე საკრალურის დრამატულ ხატს მთელი ძალით აცხადებს.

იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ი. ფარჯიანი პეიზაჟსა და ნატურმორტს ხატავს, რომლებშიც ერთგვარად ესწრაფვის მკვრეტელობითი ფილოსოფიის განწყობილების შექმნას, დრამატული ინტონაცია აქაც შემოიპარება ხილვაში.

მ. აბრამიშვილისა და ი. ფარჯიანის ნამუშევრების გაანალიზების შედეგად მიღებული დასკვნები გარკვეულწილად შეგვიძლია განვაზოგადოთ. ასახულის მიღმა საკრალურის ძიება ორივე მხატვრისთვისაა დამახასიათებელი (ისევე, როგორც მთელი თაობისათვის), მაგრამ თავად მათი დამოკიდებულება საკრალურისადმი, მისი ინტერპრეტაცია და შესაბამისად, ხერხებიც, სრულიად განსხვავებულია. თუ მ. აბრამიშვილი მატერიალურის დემატერიალიზაციას ახდენს, ი. ფარჯიანი, პირიქით, არამატერიალურს, თვალით უხილავს (ადამიანის ეთერულ ძალებს ეგულისხმით) სურათზე მეტ-ნაკლებად მატერიალურ ფორმაში აცხადებს და მნახველისათვის ხილულად აქცევს. მ. აბრამიშვილისათვის საკრალური ესთეტიკურის ფარგლებში ექცევა და ის ძირითადად დეკორატიული მხატვრული ხერხებით ითახება. ი. ფარჯიანთან კი მეტაფიზიკურის ფორმაში გაცხადება იმგვარი მხატვრული ხერხებით ხდება, რომ მეტ-ნაკლებად კონფლიქტურ ნარატივს ქმნის, რაც სურათის აღქმისას უმეტესად დრამატულობის განცდას ბადებს და ჩვენს თვალწინ საკრალურის დრამატულ ხატს წარმოაჩენს.

ამ ორი მხატვრის შემოქმედების გაანალიზებისას გამოკვეთილი ეს ორი

8 რ. შტაინერი, ადამიანიმეცნიერების ნარკვევი, თბ., 2009, გვ. 318-319.

ხასი, ესთეტიკური და დრამატული, შესაძლოა, 80-იანი წლების ფიგურაციის ორ განმსაზღვრელ ტენდენციად მივიჩნიოთ.

მ. აბრამიშვილთან ერთად ე.წ. ესთეტიკური ხასის ულაყოდ თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან 80-იანელთა თაობის სხვა მხატვრები: ი. სეთიძე, ლ. ლადიძე, შ. მატეიშვილი, ბ. არბილიშვილი, გ. გეგეშვილი, ქ. მატაბელი, ლ. ტატიშვილი და სხვ., რომელთა მხატვრული სამყარო ესთეტიკურის მძაფრი განცდით. ფორმათა აშკარად დეკორატიული გამომსახველობით ხასიათდება, თუმცა კი. მათი შემოქმედება მკაფიო ინდივიდუალობით გამოირჩევა.

რაც შეეხება ე.წ. დრამატულ ხასს, რომელიც ჩვენ ი. ფარჯიანის შემოქმედების მაგალითზე მივნიშნეთ, მასში ალბათ ამ თაობის კიდევ ორი მხატვარი – ლ. ჭოლოშვილი და გ. ბულაძე შეიძლება მოვიაზროთ.

ლ. ჭოლოშვილის 1980-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი სერიათი „ზერაბ არაგვის ერისთავის მოკვდინება" (სურ. 5) ამის თვალსაჩინო მაგალითია.

სერიათი XVII საუკუნის საქართველოს ისტორიაში მომხდარ რეალურ ფაქტს ასახავს. შეიტყო რა თეიმურაზ მეფემ ზერაბ არაგვის ერისთავის დალატის შესახებ, სანადიმოდ მიიწვია და მოაკვლევინა. „აკურდს მიჯდა, ვბრძანე სიკვდილი, სისხლი მან ჩემს წინ გაუშო" –ასე ბრძანებს თავად თეიმურაზი არხილ მეფის პიესაში. ისტორიული ფაქტი ამგვარია, მაგრამ მხატვარი ამ ისტორიის ილუსტრაციას რიდი ქმნის, ამბავს რიდი გვიყვება, იგი დალატის დრამატულ ვიზუალურ ხატს წარმოადგენს.

ამ სასარგებლო მკვლელობის სერიათის თითქის მიუწესრიგებელი, ქაოტური სტრუქტურა აქვს. თვალს სიბრტყეზე გაბნეული ეამრავი დეტალი ხვდება, მაგრამ მთავარი, რა თქმა უნდა, დიდი უსწორმასწორო ფორმის დიაგონალურად გაწოლილი ულერადი წითელი ლაქაა, რომელსაც უცნაური ფორმის შავი ტეხილი სიდუეტი კვეთს. სერიათის დანარჩენი არე დაბეურთულია სხვადასხვა ფორმისა და ზომის, სხვადასხვა ფერის სიბრტყეებით, ასევე, წარწერებითაც. სანამ მნახველის თვალი ამ დაბეურთულ სიბრტყეს შეეჩვევა, ძნელია გარჩევა, თუ რა არის გამოსახული სერიათზე. დიდ განზოგადებულ ფერადოვან სიბრტყეებს ფიალიგრანული სინატიფით ამოწერილი დეტალები და წარწერები უპირისპირდება. დეკორატიული ლაქებით დაფარულ ზედაპირზე ჩელ-ჩელა ამოიკითხება კონკრეტული სიგნები. დაკვირვებისას აღმოსნდება, რომ დიდი წითელი ლაქა თითქის აეერაეებული მაგიდაა, რომელიც დაფვრილი სისხლის ასოციაციასაც იწვევს; ხოლო უცნაურად დატეხილი, კუთხოვანი შავი ფორმა ადამიანის სიგანგებით დეფორმირებული სიდუეტია. იქვე სერიათის ზედა მარჯვენა კუთხეში მკვლელობის იარაღი - ხმლის ფრაგმენტიც ილანდება, კიდევ ორი ადამიანის ფიგურა იკითხება სერიათის კიდეებში. ერთი სიტეეით, სერიათი პრაქტიკულად აბსტრაქციის ზღვარზეა, მაგრამ მთავარი აქ გამოსახულებათა ამოკითხვა სულაც არაა. მთავარი აქ სახვით საშუალებათა მეტყველებაა, რომელშიც მთავარ როლს პოსტმოდერნული დეკომპოზიცია ასრულებს. დატეხილი, კუთხოვანი სიბრტყეები, რომლებიც ქაოტურად გაბნეულა სერიათის ზედაპირზე, დიდი პირობითი ფერადოვანი სიბრტყეებისა და ფიალიგრანულად ამოხატული დეტალების (მაგ., ჭურჭლის) დაპირისპირება, წითლისა და შავის კონტრასტი, ადამიანთა სხეულებისა თუ სიგანთა ფორმების დეფორმაცია, ნგრევა, ნახატის უკიდურესი უტრირება. მდგრადობას მოკლებული, თითქის აეერაეებული კომპოზიცია სერიათის ექსპრესიულობას სძენს, შფოთის, დაძაბულობის და დრამატულობის ეფექტს ქმნის და

ამ ტრაგიკული ისტორიული ფაქტის ხიმწვავეს წარმოაჩენს.

ოდნავ განსხვავებული ელერადობა აქვს ლ. ჭოლოშვილის კახეთის მეფეთა პორტრეტების სერიას[9] (სურ. 6). ეს იმ მეფეთა პორტრეტებია, რომლებიც ხალხურიელების ისტორიის ძნელბედობის ჟამს მეფობდნენ: თეიმურაზ მეფე, ქეთევან დედოფალი და სხვ. ერთი შეხედვით, ეს საპარადო პორტრეტებია. ძვირფას სამეფო სამოსელში გამოწყობილი მეფეები თითქოს სახეიმო, ამაღლებულ განწყობილებას უნდა ქმნიდნენ. მაგრამ თითოეული მათგანის სახეში, მეფურ ღირსებასთან ერთად, ერთგვარი სევდა და ხიმძიმე იგრძნობა, ერთდროულად ლირიზმი და ტრაგიზმი გამოსჭვივის. ლ. ჭოლოშვილის ეს სერია ფაქტიურად დრამა-პორტრეტებია.

ე.წ. დრამატული ხასის კიდევ ერთი წარმომადგენლის, გ. ბელაძის სურათი „ღამის სტუმრები" (სერიიდან „სტუმრები"), რომელსაც ჩვენ განვიხილავთ, 1980-იანი წლების დასაწყისშია შექმნილი.

სურათის წინა პლანზე გამოსახული კიბეებით მნახველი ნახევრად ნაბნელებული, ლამპიონებით არათანაბრად განათებული ხალვათი დარბაზის სივრცეში ხვდება და მისი მზერა მაგიდებთან მჯდომი, თუ ფეხზე მდგომი ლანდებივით ფიგურებზე იწყებს სრიალს. მნახველი ხვდება, რომ არაფერია ხელმისაწვდომი, არაფერია ისეთი, რაც რადაც კონკრეტულ სიტუაციას ამოიცნობინებს, თუმცა კი, მას იმთავითვე ეუფლება განცდა, რომ აქ, ამ სივრცეში რაღაც განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ხდება.

და მართლაც, ეს „საიდუმლო სერიაა", თუმცა, ერთი შეხედვით ამას ვერ ვხვდებით, რადგან აქ გამოსახულ ფიგურებში ვერც მაცხოვარს ამოვიცნობთ და ვერც მის მოწაფეებს; არაფერი ამ ნამუშევარში, დაწყებული მისი სათაურიდან, დამთავრებული გარემოთი და მასში მოქმედი ფიგურებით, არ მიგვითითებს ამ სიტუაციაზე. მაგრამ პირველივე, რაც მნახველს ეუფლება სურათის ნახვისას არის იდუმალების განცდა და ერთდროულად ამაღლებულ-სასეიმო და დაძაბულ-დრამატული განწყობილება. ამ ერთიერთგამომრიცხავ შთაბეჭდილებებს კი ის ვიზუალური ხატი ქმნის, რომელსაც მხატვარი გვთავაზობს.

პირველ რიგში მნახველის ყურადღებას იქცევს ერთი უცნაური გარემოება: სივრცეში გაფანტული ფიგურების ეფემერულობა, უსხეულობა და ლამპიონებიდან გადმოდვრილი შუქის სიმკვრივე. ეს ალეგიკურობა ერთგვარი იდუმალების, მისტიკურობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ სივრცეში ადამიანები ლანდებად იქცევიან, ხილი სინათლე კი სიმკვრივეს იძენს. ფარჯიანის მსგავსად,[10] აქაც არამატერიალური მატერიალიზდება და ეთერული ნაკადების სახით წარმოსინდება. ჩნდება ეჭვი, ხომ არ გულისხმობს სხვადასხვა ფორმის ეს მკვრივი სინათლის „ბორგლები" მიცვალებულებს? შესაძლოა, თუმცა კი მათი რაოდენობა მხილოდ

9 ამ ნაშრომში განხილული ლ. ჭოლოშვილის ნამუშევრები წარმოდგენილი იყო გ. ბელაძის „ქართლის ცხოვრების" სერიასთან ერთად, 1985 წელს მხატვრის სახლში მოწყობილ ხაფეიმო გამოფენაზე „ისტორიიდან"

10 აღსანიშნავია, რომ გ. ბელაძე, ი. ფარჯიანის მსგავსად, ანთროპოსოფიით იყო გატაცებული. 1980-იანი წლების დასაწყისში გია ბელაძე, ირაკლი ფარჯიანი და ცნობილი პიანისტი ჯარჯი ბალანჩივაძე სისტემატიურად იკრიბებოდნენ ბალანჩივაძეებთან, კითხულობდნენ შტაინერის ნაშრომებს, მსჯელობდნენ, კამათობდნენ ხელოვნების საკითხებზე. სხვათა შორის, 1985 წელს, ჯ. ბალანჩივაძის თაოსნობით, რ. შტაინერის ერთ-ერთი დრამა-მისტერიაც კი დადგეს.

ათია. მაგრამ აქ რაციონალობაში არაა საქმე, აქ მთავარი ისაა, რომ მკვლევი ხანათ-ლის ვიზუალური ხატი გარკვეულ ასოციაციებს აღძრავს და მნახველს ინტერ-პრეტაციის სრულ თავისუფლებას ანიჭებს; თუმცა, ეს ინტერპრეტაცია მხატვრის მიერ მოსაზღვრული მისტიკურ-დრამატულის ფარგლებს ვერაფრით გასცდება.

ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა სურათის ფერადოვნებაც, ერთფეროვ-ლად ხალისიანიც და დრამატულიც. ყვითლის, წითლისა და ნარინჯისფერის ხიუხვე ზეაწეულ-ერთგვარ ხასიათიდ ვლერადობას ანიჭებს სცენას, თუმცა, წითელი აქცენტებისა და ლამპიონებიდან გამოღვრილი სხვადასხვა ტონის მწვანის კონ-ტრასტი ერთგვარ დაძაბულობას ქმნის, რომელსაც განსაკუთრებით აძლიერებს სურათის ზედა კიდეში, მთელ სიგრძეზე დადებული ერე, შავი ლაქა, რომელიც ზემოდან ზღუდავს ინტერიერის სივრცეს, მთელი ძალით აწვება მას და სიმძიმის, საკეთილობისა და გამოუვალობის, დრამატულობის განცდას გვიქმნის. სხვა გზა არ არის, ის უნდა გასცვნ და მან ეს იცის. სწორედ ამას გვაგრძნობინებს ეს მძიმე შავი ლაქა. მაგრამ რა შეაშია მა'შინ ხალისიანი ფერადოვნება და ხასია-მი, ამაღლებული განწყობილება? ამით მხატვარი სერიის კიდევ ერთ წახნაგს ხსნის – საიდუმლო სერია არა როგორც ტრაგიკული გამოუვალობა, არამედ როგორც გარდაუვალი ტრაგიკული ფაქტი, რომელიც აუცილებელი პირობა და საწინდარია ჯვარცმის შემდგომ მაცხოვრის აღდგომისა და ამაღლების, მის მიერ უმაღლესი მისიის აღსრულებით გამოწვეული სიხარულისა. ამდენად, მხ-ატვარი თემის არაერთმნიშვნელოვან ინტერპრეტაციას იძლევა და ერთგვარი ორმაგი კოდირების პრინციპს მიმართავს.

გ. ბულაძე ე.წ. ფარულთქმის მეთოდს იყენებს, თავიდან ირიდებს იდეოლ-ოგიურობას, არაფერს ამბობს პირდაპირ და მხოლოდ გარკვეული სახვითი ხერხებით შექმნილი განწყობილებით ცდილობს შეიყვანოს მნახველი ამ სახ-არებისეული სიუჟეტის მრავალშრიან დრამატულ სამყაროში, სართის პროცესში და თავად აპოვნინოს სცენის არსი. ეს არაა ცხადი და მზა ხატი „საიდუმლო სერობისა", ეს მხატვრის მიერ შემოთავაზებული მისი ერთ-ერთი მრავალწახნა-გოვანი ინვარიანტია, ინტერპრეტაციაა, რომლის ფარგლებშიც „მოძრაობს" მნახ-ველის ცნობიერება და თავისი შინაგანი მზაობის მიხედვით ამოიცნობს სა'ზ-რისებს. ამდენად, მნახველი მხატვრის თანამოზიარე ხდება. მნახველი ერთგვარ დეტექტივად იქცევა. იკვლევს, ხვამს შეკითხვებს, რომლებსაც თავადვე უნდა უპასუხოს. სურათი კი მას ამის ბიძგს აძლევს, ა'ზრის გააქტიურებას აიძულებს. სურათი მედიუმია „უზენაესი რეალობის" ტრანსკრიფციისაკენ მავალ გზაზე (სურ. 7).

ეს გოეთეანურ-ვაგნერიანული მიდგომა, სიუჟეტის დრამა-მისტერიის ხატად ტრანსფორმაცია, გ. ბულაძის შემოქმედების მთავარ პრინციპად იქცევა. საკრალ-ურის მისტიკურ-დრამატული ინტერპრეტაციაა მიღებული 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში მის მიერ შექმნილ მთელ რიგ სერიებში, რომლებიც განსაკუთრებული თემატური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ამ დროს იქმნება სურათები რელიგიურ სიუჟეტებზე (სერია „სტუმრები"), მუსიკით შთაგონებული ემოციური ხასიათის ნამუშევრები (ვაგნერისა და მალერის სერიები. სურ. 8) და საქართველოს ისტორიის მიხედვით შექმნილი სერიები ("ქართლის ცხოვრება" და „ათაბაგები ასურელი მამები"). შემთხვევითი არაა, რომ კ. კაჭარავა 80-იანელ-თა თაობის მიერ თემატური სურათის მნიშვნელობის აღდგენას მიიჩნევს მათი შემოქმედების ერთ-ერთ არხებით ნიშნად და ამ პროცესში სწორედ გ. ბულა-

ძის რიგს გამოეყოს საგანგებოდ. „ამ მიმართების სისტემატიზაციას, მისი გამოცდილების გაცხადების პროცესს გია ბელაძე ხელმძღვანელობდა თავისი თეორიული პუბლიკაციებით და ძალიან ინტენსიური საგამოფენო პრაქტიკით."[11] ანუ, მხატვრის მხრიდან ეს იყო სრულიად გააზრებული და მიზანმიმართული ქმედება. თავად ამ ხერიების და მის'ში შემავალი სურათების თემატიკა კი ისეთი იყო, რომ მოითხოვდა დიდ ფორმას (სურათები თითქმის ყოველთვის ძალ'ზე დიდი ზომისა იყო) და ეპიკურ, დრამატულ გადაწ'ყვეტას, რისთვისაც მხატვარი მრავალფიგურიან მხატვრულ ხერხებს მიმართავდა.

ამგვარად, ამ ეტაპ'ზე დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ 1980-იანი წ'ლების პირველი ტალღის მხატვართა შემოქმედების განხილვის საფუძველ'ზე ფიგურაციულ მხატვრობა'ში ორი ძირითადი ნაკადი, ტენდენცია გამოიკვეთა: მათგან ერთს, რომელსაც ჩვენ პირობითად დრამის ხა'ხი ვუ'ოდეთ, სამი მხატვარი – ი. ფარჯიანი, ლ. ჭოლო'შვილი და გ. ბ'ელაძე – ქმნის. ამ მხატვართა მიერ „დამკვიდრებ'ულ იქნა მრავლის'მეტყველი დახვეწ'ილი სტილისტ'ური კულტ'ურა, შედეგი ხელოვნების ისტორია'ზე ახალი, ანალიტიკური დაკვირვებების"[12]. ამ სამ, სრ'ულიად განსხვავებ'ული, ინდივიდ'ualური სახის მქონე მხატვარს ერთი რამ აერთიანებთ: მათ შემოქმედება'ში ნებისმიერი სახვითი ხერხი, თუ „ინსტრ'უმენტი", იქნება ეს ფორმა და მისი დეფორმაცია, ფერი, ხა'ხი, მინახმი, ლაქა, რიტმი, განათება და სხვა, მიმართ'ულია ისტორიული თუ რელიგიური სიუჟეტის, ფაქტის, მოვლენის, პირიქნების, თუ უბრალოდ პეი'ზაჟისა და ნატ'ურმორტის მიღმა არსებ'ულის, სიღრმისეულის, მეტაფიზიკური ფორმა'ში გაცხადებისაკენ. ოღონდ ეს გაცხადება ყოველთვის მეტ-ნაკლებად კონფლიქტ'ურ ნარატივს ქმნის, რაც სურათის აღქმისას ემეტეს'ოლად დრამატ'ულობის განცდას ბადებს მნახველ'ში და ჩვენს თვალ'ინ საკრალ'ურის დრამატ'ულ ხატს წ'არმოაჩენს. ამ მხატვრებს დრამის ოსტატები შეიძლება ვუ'ოდეთ.

მეორე ტენდენციაა, რომელიც ასევე მკაფიოდ იკვეთება ამ ეტაპ'ზე მხატვართა უფრო მრავალრიცხოვან ჯგ'უფს მოიცავს. ესენი არიან: მ. აბრამი'შვილი, გ. გ'ეგ'უ'შვილი, ი. სეთაძე, ლ. ლაღაძე, ბ. არბოლი'შვილ, შ. მატ'ეა'შვილს და სხვ., ისინ'ელის მიღმა საკრალ'ურის ძიება ამ მხატვრებისთვისაცაა დამახასიათებ'ელი, მაგრამ თავად მათი დამოკიდებ'ულება საკრალ'ურისადმი სრ'ულიად განსხვავებ'ულია. მათთვის საკრალ'ური ესთეტიკ'ურის ფარგლებ'ში ექცევა, ის ძირითადად დეკორატი'ული მხატვრ'ული ხერხებით აისახება. შესაბამისად, დრამატ'ულის ნაცვ'ლად, მეორე ტენდენციაში საკრალ'ურის ესთეტიკ'ური ხატი მიიწ'ევს წინა პლან'ზე. აქვე აღვნი'შნავთ, რომ რიგესაც ჩვენ მეორე ჯგ'უფის ესთეტი'ზმ'ზე ვსაუბრობთ, ეს სულაც არ ნი'შნავს იმას, რომ ი ფარჯიანის, ლ. ჭოლო'შვილისა და გ. ბ'ელაძის შემოქმედებას ეს ნი'შანი არ ახასიათებს, უბრალოდ, ეს სხვა რიგის ესთეტი'ზმია, რომელიც თვისობრივად განსხვავდება დეკორატივი'ზმის ესთეტიკ'ურობისაგან.

არ შეიძლება არ შევეხოთ 1980-იანი წ'ლების პირველი ტალღის კიდევ ერთ ტენდენციას, რომლის წ'არმომადგენლები – გ. ეძგვერაძე, ლ. ლასარეი'შვილი, გია მგალობლი'შვილი, გელა ზაუტა'შვილი, ი. ზაუტა'შვილი და სხვ. – მკვეთრად არიან ორიენტირებ'ულნი თანამედროვე დასავლურ ხელოვნება'ზე და მათი შემო-

11 ჯ. ეჯარავა, ქართული ავანგარდის ისტორიისათვის, გვ. 95-96.
12 იქვე, გვ. 96.

ქმედება ძირითადად ნინოგერაციული მხატვრობის ფარგლებში ექცევა, თუმცა აქაც რამდენიმე ძირითადი ნაკადის გამოყოფა შეიძლება. 1980-იანი წლების დასაწყისის ქართული ნინოგერაციის წარმოსახვნად განვიხილავთ გ. ეტგვერაძის ერთ ნამუშევარს მისი ადრეული, ე.წ. შავ-თეთრი სერიიდან - Знаки относительной ясности (სურ. 9). ამ სერიის შესახებ გ. კაჭარავა შენიშნავს: „გ. ეტგვერაძემ უკვე 80-იანი წლების დასაწყისში მიაგნო თეთრ ფონზე შავით თითქმის კალიგრაფიულად წერის მისთვის უნივერსალურ მეთოდს, როგორც საშუალების კონცეპტუალური ნიშნების და იდეების აქტუალიზაციისათვის."[13]

სიგანეში გაშლილი კომპოზიცია ერთმანეთთან მიჯრით წარმოდგენილი სამი ვერტიკალური ნაწილისაგან შედგება, რომლებზეც თეთრ ფონზე შავით შესრულებული სხვადასხვა ტიპის გამოსახულებაა დატანილი. ეს ერთგვარი ტრიპტიქონია, რომლის თითოეულ ნაწილს საკუთარი, დანარჩენებისაგან განსხვავებული, სტრუქტურა აქვს. მარცხენა ნაწილზე კლაკნილი ჰორიზონტალური ხაზებია წარმოდგენილი, რომლებზეც ალაგ-ალაგ ცოფრებია მიწერილი, მარჯვენა სიბრტყეზე ასოებისა და ცოფრების მსგავსი ნიშნებია ქაოტურად გაბნეული. რომელთაგან არც ერთის ამოცნობა და იდენტიფიცირება არ ხერხდება. ხოლო ცენტრალურ არეს ყველაზე რეგულარული სტრუქტურა აქვს. რიგებად განლაგებული, სწრაფი კალიგრაფიული ხაზით გამოყვანილი ერთგვაროვანი ელემენტები თანაბარზომიერ რიტმს ქმნის. პირველი შეხედვისთანავე მნახველი საცნაურს ეძებს, ცდილობს გამოსახულებანი რაიმეს მიამსგავსოს და ამოიცნოს, თუმცა, ცოფრების გარდა კონკრეტულს ვერაფერს ხედავს, მხოლოდ ცენტრალურ სიბრტყეზე ვერადლებით დაკვირვების შედეგად იგი რიგებად ნამწკრივებულ ერთგვაროვან ელემენტებში ნელ-ნელა გაარჩევს ძალზე პირობითად, სქემატურად გამოსახულ ჯვარს, მასზე ჯვარცმულით და მის წინაშე მეხლმოყრილ ფიგურას. ამ გამოსახულების დანახვისთანავე, მეოსიერად, სანამ მნახველში რაიმე ემოცია აღიძვრება, მის ცნობიერებაში უამრავი კითხვა ნნდება: ეს ჯვარცმაა? რატომაა ჯვარცმის გამოსახულება ასეთი? რატომ მეორდება ის მრავალგზის? რა კავშირია ჯვარცმასა და სურათის კიდერა ფრთებზე წარმოდგენილ სრულიად განყენებულ ნიშნებს შორის? რატომ მხოლოდ შავი და თეთრი? და ა.შ. ანუ ნამუშევარი პირდაპირ მიმართავს რეცეპიენტის გონებას, იწვევს მასში ერთგვარ ინტელექტუალურ Brain Storming-ს. ამ მხრივ ეს ტიპური კონცეპტუალისტური ნამუშევარია. ის უარყოფს ნამუშევრის გრძნობად, ემოციურ აღქმას და აქცენტი გადააქვს მის ინტელექტუალურად გაცნობიერებაზე, ნამუშევრის აღქმიდან მისი იდეის მიმღებლობაზე[14], ანუ პერცეფციიდან კონცეფციაზე.[15] ის ფაქტობრივად აღქმის პროცესიდან „აგდებს" ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს – ემოციას და ამით ერთგვარად აღარიბებს ამ პროცესს, თუმცა განსაკუთრებულად აქტიურებს რეცეპიენტის გონებრივ „მოძრაობას" მნახველი ხვდება, რომ მის წინაშე რაღაც ნიშნებია, რომელთა საშუალებით დაშიფრულია ტექსტი და მისი

13 გ. კაჭარავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 97.

14 ამ თვალსაზრისით, შემთხვევითი რიდია, რომ ხელოვნების ნაწარმოების მნახველის აღმნიშვნელ თანამედროვე ტერმინად დამკვიდრდა „რეცეპიენტი" ანუ მიმღები (სიტყვიდან reception – მიღება).

15 J. Koshut, Art after Philosophy. Studio International, 1969, V. გვ. 175.

კონცეპტი მან თავისი ინტელექტუალური მონაცემების წყალობით უნდა -ამოკითხოს, ანუ კოდირებული ტექსტის დეკოდირება მოახდინოს.

მრავალგზის გამეორებული ჯვარცმის ეს ლაკონიური მარტივი ნიშანი მინიმალურ რიტმსა და რეგულარობას ექვემდებარება, მაგრამ ეს არც მ. აბრამოშვილის ესთეტიზებული რიტმიკაა და არც გ. ბულაძისეული ფარულთქმა, რომლებიც კონკრეტული ვიზუალური ხატების ემოციური ზემოქმედებით მიმართავენ მნახველს. ეს მხოლოდ ნიშანია, კონცეპტუალიზმისათვის დამახასიათებელი უკიდურესად გამარტივებული ნიშანი ჯვარცმისა და არა მისი სახე-ხატი. კონცეპტუალიზმს საქმე არ აქვს სახე-ხატებთან (რადგან სწორედ სახე-ხატი იწვევს ემოციას), არამედ – იდეებთან. ეს ერთგვარი ეროგლიფია, რომელიც არაფერს ამტკიცებს, არც ემოციას იწვევს, არც მხატვრის პიროვნებას გამოხატავს; ის მხოლოდ ჯვარცმის იდეის, როგორც განცენებული ფაქტის პრეზენტირებას ახდენს და არაფერზე მიუთითებს საკუთარი თავის გარდა. „იდეა იქცევა მანქანად, რომელიც წარმოქმნის ხელოვნებას."[16] და მაინც, რა იდეაა კოდირებული ჯვარცმის ამ ნიშანში?

სწრაფი, მოქნილი ხაზით მოხაზული ჯვარცმის გამოსახულებები დაუდეგარი სპონტანური ნანახატის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა, თითოეული ხაზი რაციონალური, გამოთვლილი და, შედეგად, უნაკლოა. ჯვარცმის ერთიდაიმავე გამოსახულების მრავალგზის გამეორება რეგულარულ, მოწესრიგებულ მინიტონურობას ანიჭებს სიბრტყეს. ამით კი ხდება საერალური ფაქტის გამექანიკურება, ტიპიზაცია, ერთგვარი სტანდარტიზაცია, რაც ამ გამოსახულებას თანამედროვე მომხმარებლური საზოგადოების მიერ ნაწარმოებ სერიულ საგანთა რიგში აქცევს და სრულიად აცლის სწორედ საერალურ ფუნქციასა და მნიშვნელობას. „კონცეპტუალიზმს არა აქვს პრეტენზია მარადიულობაზე, წარუვალ მნიშვნელობაზე, რადგან ის პრინციპულად არ ქმნის რაიმე სახის ფასეულობას"[17]; უფრო მეტიც, ის გამსჭვალულია ალეგორიზმებით, პარადოქსულობითა და აბსურდულობით. თუ არა აბსურდი, მაშ რა არის სერიათის მარჯვენა არეზე გაუგებარ ნიშანთა უწესრიგო განლაგებით შექმნილ ქაოსსა და მარცხენა მხარეს წარმოდგენილი ტალღოვანი ხაზებით წარმოქმნილ ბუნებისმიერ წესრიგს შორის მოქცეული თავისთავად საერალური, მაგრამ თავდაპირველ არქეტიპულ მნიშვნელობას მოკლებული, თანამედროვეობის ტიპიზაცია-სტანდარტიზაციის პარადიგმის ფარგლებში „მომწყდეული" ჯვარცმის გამოსახულება.

ეს სერია თანამედროვე პოსტინდუსტრიული საზოგადოების შინაგანი მდგომარეობის კონსტატაციაა, კლიშიზაციის შიშველი ფაქტია, ყოველგვარი შელამაზებისა და მხატვრის მხრიდან მის მიმართ რაიმენაირი შეფასებითი დამოკიდებულების გარეშე.

ამგვარია ხაზრისი ამ ნამუშევრისა და, როგორც ლუდვიგ ვიტგენშტაინი ამბობდა „ხაზრისი არის კიდეც სარგებელი"

რა სარგებელს მოიღებს რეციპიენტი ამ ხაზრისიდან, ეს მისი საქმეა. მას ისევ დარჩენია, თუკი მისი ინტელექტი ამოიცნობს/გააცნობიერებს მხატვრის იდეას, განიხილოს ის, გაიტარის საკუთარ ცნობიერებაში, ანუ მოიღოს (აკი არის კიდეც მიმღები – რეციპიენტი), როგორც ფაქტი და აქ განსრდეს. მაგრამ რეციპი-

16 S. Le Witt, Paragraphs of Conceptual Art. Art Forum, 1967, June, 68.

17 Культурология. XX век, СПБ, 1998, გვ. 326.

ენტს შეუძლია გააგრძელოს ხელა ა'ხრის ლაბირინთებში და საკუთარი ლიტერ=ულებათა სისტემის (თუ ასეთი აქვს,რა თქმა უნდა) შესაბამისად ყალიბებათა შკალაზე ამ იდეას მიუნიჭოს ადგილი და,აქედან გამომდინარე,ან მიიღოს ის,ან – არა. ამგვარია კონცეპტუალი'ზმის ანატომია.

თუ ზემოთ განხილულ ხერათ'ზე, გამოსახულებათა პირიბითობის მიუხ=დავად,მაინც მოხერხდა ჯვარცმის ამოცნობა,გ. ეძგვერაძის შავ-თეთრი ხერეთის სხვა ნამუშევრებზე გამოსახული ნიშნები უკვე სრულიად კარგავენ კავშირს რეალობასთან. მხატვარი უარს ამბობს თუნდაც რაიმე მიანიშნოს რეკიპიენტს. გ. ეძგვერაძე კიდევ უფრო ერთ'ელებს ამოცანას მნახველს, რომელსაც აბნევს, ერთი მხრივ, ნამუშევრების გარეგნული სისადავე და სიმარტივე, პრიმიტიულობაც კი, და, მეორე მხრივ, მათი „წაკითხვის", იდეის ამოკითხვის სირთულე. რეგორც ჯ. კოშუტი ამბობს, თანამედროვე ხელოვნების გასაგებად აუცილებელია. რეკიპიენტს ჰქონდეს წინასწარი ინფორმაცია ხელოვნების ახალი გაგებისა და ამა თუ იმ მხატვრის კონცეფციის შესახებ.[18] ამგვარად, ამ ხელოვნების გაგება მხოლოდ ე.წ. „განდიბილ" მნახველს შეუძლია, რომელსაც ათვისებული აქვს კონცეპტუალური ა'ხროვნების ალეგორიული ლოგიკა და კონცეპტუალურ სივრცეში მოქმედების სტრატეგია.[19] ამ თვალსაზრისით გ. ეძგვერაძის ეს სერია, ყველა დამახასიათებელი ნიშნით კონცეპტუალური ხელოვნების ფარგლებში ეტევა და ამ მიმართულების პოზერად შეიძლება ჩაითვალოს ქართული სახ=ელოვნებო სივრცეში.

იდნავ მოგვიანებით ტიპიურ კონცეპტუალისტურ ნამუშევრებს ქმნიდნენ გ. რიგვავა, ლ. ლასარეიშვილი, კ. რამიშვილი და სხვ. თუმცა, ამ პერიოდში კონ=ცეპტუალი'ზმსა და აბსტრაქციას შორის არ იყო ძალიან მკაფიო ზღვარი და ეს მხატვრები (გ. ეძგვერაძე, ლ. ლასარეიშვილი, გ. რიგვავა) ამავე დროს, აბსტრაქ=ციასაც მიმართავდნენ. ამიტომაც, 1980-იანი წლების ქართული ნონფიგურაციის ძირითადი ტენდენციების განხილვისას ჩვენ აბსტრაქციას ვერაფრით აუვლით გვერდს. მით უმეტეს, რომ ფიგურაციის პარალელურად, 1980-იანი წლების და=საწყისში სხვადასხვა სეზონურ გამოფენებზე ხშირად ჩნდებოდა გ. ეძგვერაძის, ს. წერეთლის, ი. ზაუტაშვილის, დ. მიქაბერიძის და სხვათა აბსტრაქციები.[20] ამ თაობის „ახალგაზრდა მხატვრებისათვის აბსტრაქტული ექსპრესიონი'ზმი ჩვეუ=ლებრივ მხატვრულ მიმართულება'ზე ბევრად მეტი იყო."[21] „აბსტრაქტული ექსპრე=სიონი'ზმი — იმ პერიოდში ადექმებოდა ახალი ხელოვნების საერთაშორისო ენად არა მხოლოდ რეგორც ფერწერული სტილი, არამედ რეგორც ცხოვრების წესი ხელოვნება'ში."[22] შემთხვევითი რიდია, რომ ამ ციტატის ავტორი, რუსი ხელოვნე=ბათმცოდნე ს. კუსკოვი აბსტრაქტულ ექსპრესიონი'ზმ'ზე საუბრობს. 1989 წელს. ჯერ მოსკოვ'ში და შემდეგ თბილის'ში, მოწოდებულ ე.წ. „ესაგნი ხელოვნების" გამოფენა'ზე (მონაწილეობას იღებდნენ გ. ეძგვერაძე, გ. ზაუტაშვილი, ი. ზაუ=ტაშვილი, ლ. ლასარეიშვილი, გ. მგალობლიშვილი და ალექსანდრე ბანძელაძე)

---

18 J. Koshut, დასახ. ნაშრ., გვ. 178.

19 Культурология. XX век, СПБ, 1998, გვ. 326.

20 გ. კაკარაგა, ქართული ავანგარდი, გვ. 180.

21 იქვე, გვ. 180.

22 Человек перестройки – танцующий человек. Ал. Бандзеладзе, Л. Ласареншвили, Г. Эдзгверадзе – живопись, каталог выставки. ВТПО Центр художественной культуры, М., 1989.

წარმოდგენილი აბსტრაქციები ძირითადად ექსპრესიონისტული იყო,[23] „რიმგლიც მოიცავდა ასევე „ლირიკული აბსტრაქციის“ გამოცდილებას და საკუთარ განშტოებებს (“ინფორმელი“, „ტაშიზმი“, „მოქმედების ფერწერა“).“[24]

80-იანი წლების პირველი ტალღის ქართული მხატვრობაში ორი ძირითადი მიმართულების მოკლედ შეჯამებისას შეიძლება გამოვყოთ: ფიგურაცია და ნონფიგურაცია. რიგორც დავინახეთ, ფიგურაციული მხატვრობაში, თავის მხრივ, ორი მხატვრული ტენდენცია გამოიკვეთა და მათ პირობითად ესთეტიკური და დრამატული ტენდენციები ვუწოდეთ; ხოლო, ნონფიგურაციაში ამ პერიოდში ძირითადად აბსტრაქცია და კონცეპტუალური ხელოვნება იკვეთება.

ცხადია, ამ მოკლე ნაშრომში მხოლოდ ტენდენციათა ძირითადი სქემის გამოკვეთა მოხერხდა, რომელიც, იმედია, შემდგომი კვლევის საფუძველზე შეივსება, დაზუსტდება, მრავალ ნაკუთხს შეიძენს და ამ მეტად საინტერესო პერიოდის მხატვრობის მრავალფეროვნებას და მრავალწახნაგოვნებას მთელი სიხავსით წარმოაჩენს.

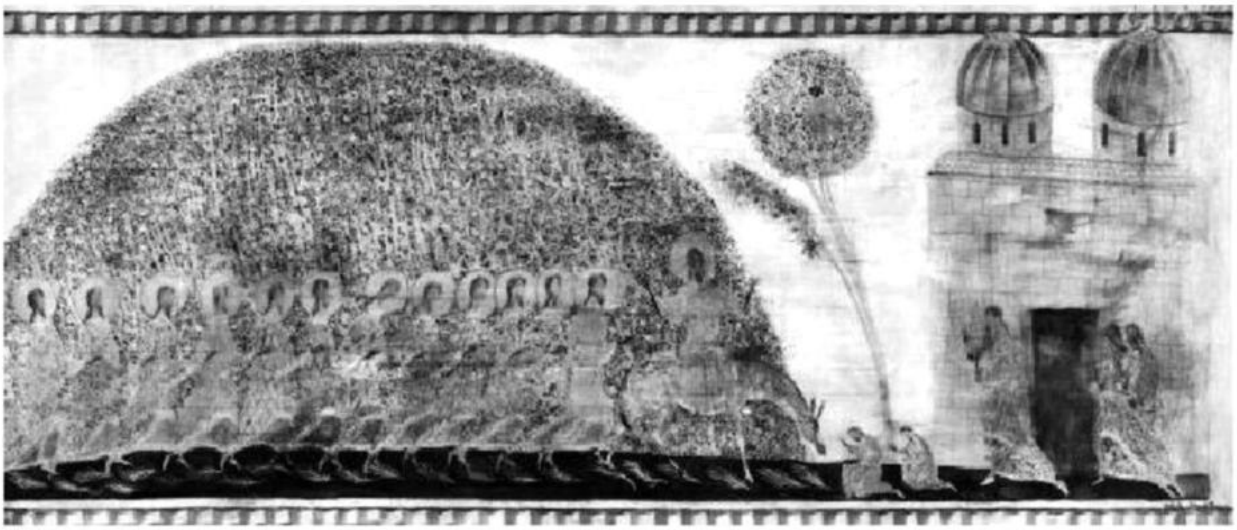
23 გ. ეტვერაძე იყო გამოინაკლისი. მას ამ გამოფენაზე შავ-თეთრი კონცეპტუალისტური ხერია ქმნდა გამოფენილი, თუმცა ამ ხერიის პარალელურად გ. ეტვერაძე ქმნიდა ძალზე ფერადი ფერადოვნების მქონე ექსპრესიონისტულ აბსტრაქციებსაც. (იხ. კ. ქაჯარაია, ქართული ავანგარდი გვ. 184; Artistes Georgiens Contemporains. Paris, 1989, 13).

24 Человек перестройки

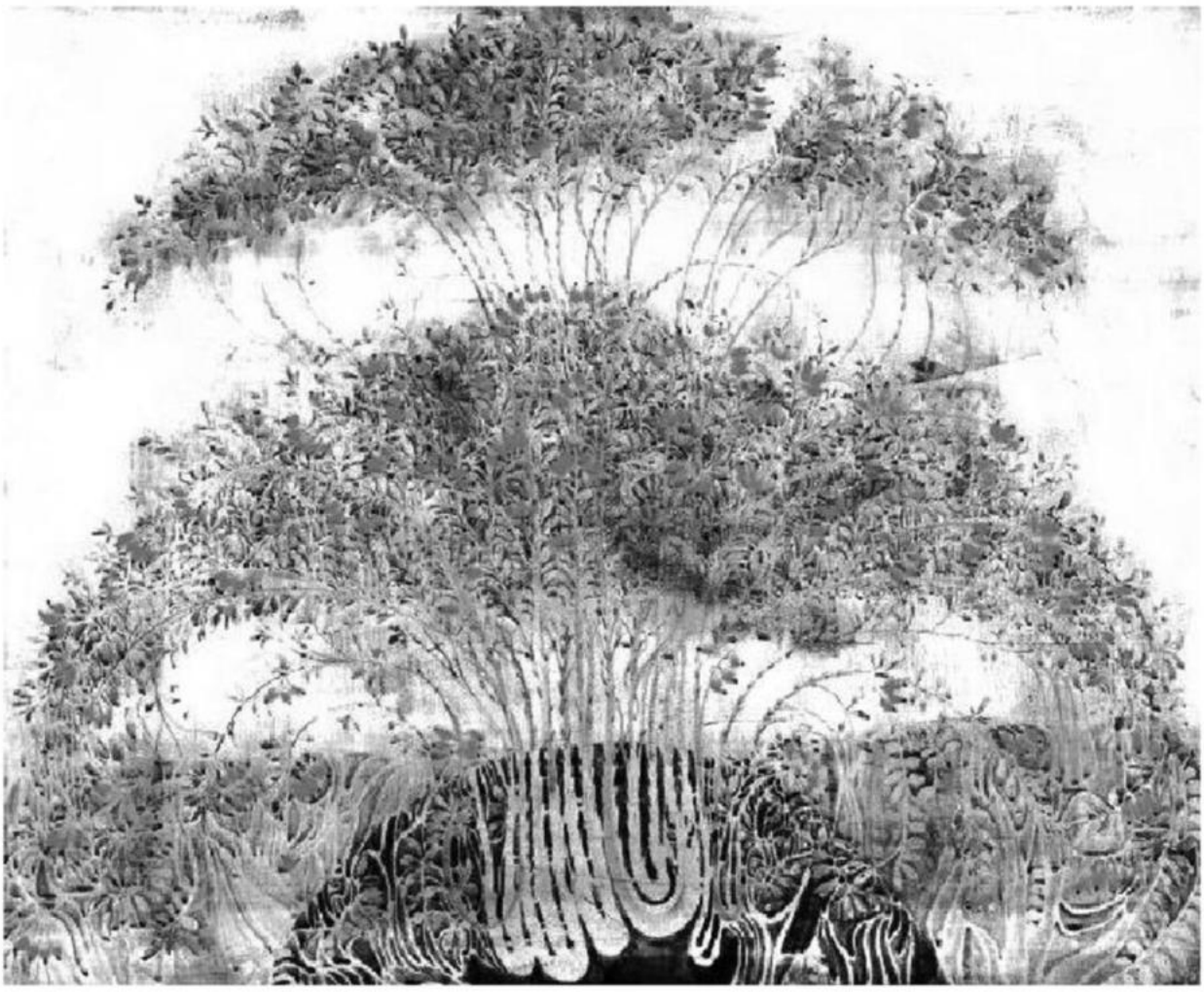
Ana Kldiashvili

On the Tendencies of the Georgian Painting in 1980s

On the turn of 1970s to 1980s, a number of Georgian painters started their creative activity, who are, commonly, referred to as `1980s painters" They are united by the desire to perceive own national and universal spiritual values, to grasp the transcendental. However, tendencies clearly discernible in their creative activity should necessarily be singled out. The author proposes identification of three respective groups, distinguished in terms of figurativeness (first two) and non-figurativeness. Within figurative trend `aesthetic~ and `dramatic~ currents can be differentiated. In the works by the representatives of the first group (Merab Abramishvili, Gia Gugushvili, Irakli Sutidze, Levan Lagidze, Beso Arbolishvili, Ketevan Matabeli, Lado Tatishvili, etc.) the spiritual is expressed by the linear, colour, etc. perfection of the religious conventional form. Followers of the second current – Irakli Parjiani, Gia Bugadze, Levan Chogoshvili – focus on the dramatic image of the spiritual or sacral. This can be visualised through the dynamics of the ethereal energy (in R. Steinerian sense) transformed into the dynamism of the strokes (I. Parjiani), expressiveness of the line, deformed form and composition (L. Chogoshvili), implications legible in the effects of the light and colour (G. Bugadze). Third (non-figuratve) group (Gia Edzgveradze, Luka Lasareishvili, Gia Mgaloblishvili, Gela and Ilia Zautashvili, Gia Rigvava, etc.), which is mainly `nourished~ by the `abstract expressionism~ of Alexandre Bandzeladze, produce clear-cut conceptual works.



სურ. 1. მერაბ აბრამიშვილი. იერუსალიმად შესვლა



სურ. 2. მერაბ აბრამიშვილი. სამოთხე

სურ. 3. ირაკლი ფარჯიანი. საიდუმლო სერობა

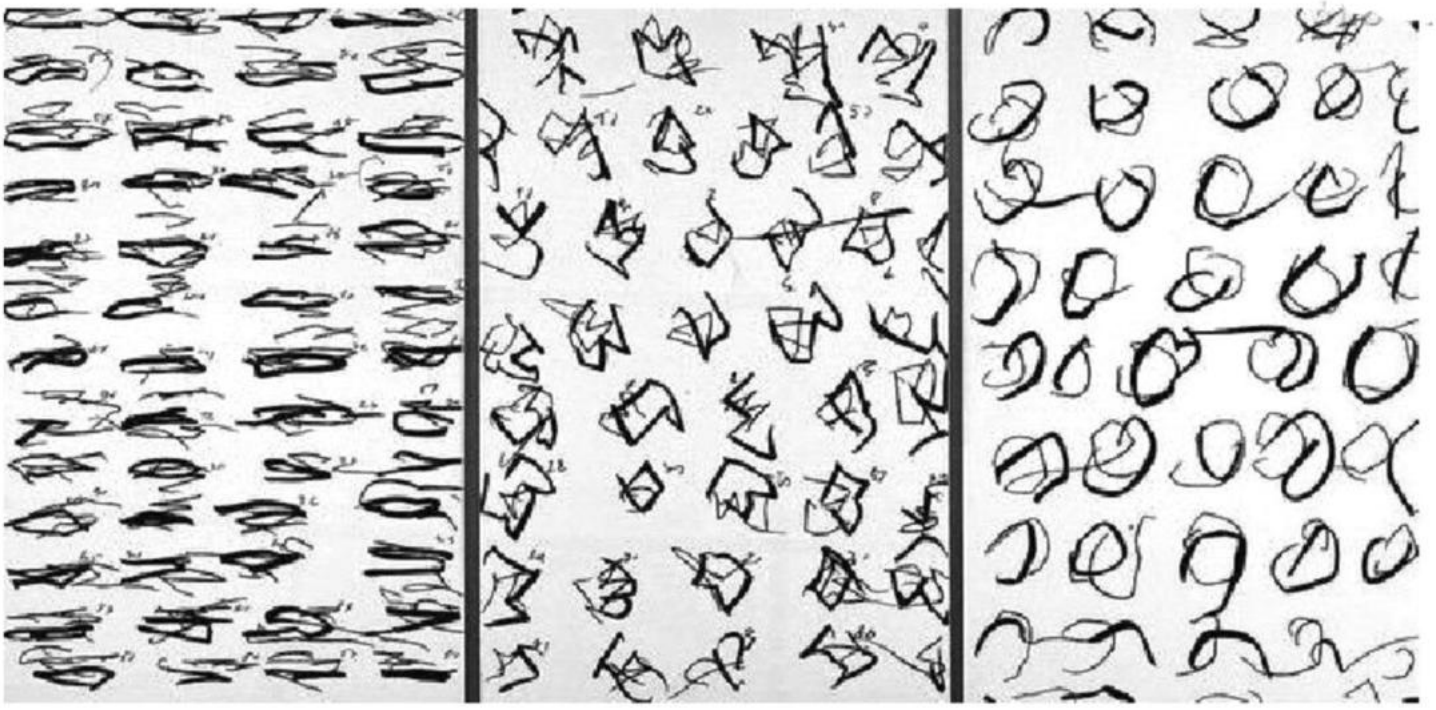
სურ. 4. ირაკლი ფარჯიანი. ჯვარცმა

სურ. 5. ლევან ჭოღოშვილი
თეიმურაზ მეფე

სურ. 6. ლევან ჭოღოშვილი. ზურაბ არაგვის ერისთავის
მოკვდინება

სურ. 7. გია ბუღაძე. ღამის სტუმრები

სურ. 8. გია ბუღაძე. მატარებელი



სურ. 9. გია ეძგვერაძე. ჯვარცმა

სამსონ ლეკიშვილი
გ. ნებინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

„ჩაკიდული თხემები“ – თანამედროვე საეკლესიო ადმშენებლობის წარმატებული ნიმუში

მკვლევრებს ხნის წინ ხუთმრავალ კედელ წმ. იოანე ნათლისმცემლის შიბის დედათა სავანეს. მას „ჩაკიდულ თხემებსაც“ უწოდებენ. გვმასპინძლობდა თავად აბბა ალაგერდელი, მიტროპოლიტი მეუფე დავითი, ამ კერის დამფუძნებელი და მისი ადმშენებელი, რომელმაც კეთილი მასპინძლობა გაგვიწია იქ მიღებულ სასულიერო პირებთან ერთად. დიდად ინფორმაციული აღმოჩნდა მისი ნაამბობი. რომელიც ანალიტიკური კომენტარის საგულისხმო მაგალითად მიმანნია. საქმე ისაა, რომ მეუფეს ძალიან ღრმად ესმის ქართული სამშენებლო ტრადიცია – მთელი თავისი სიართულითა და შინაგანი ერთიანობით. ჩვენს დროში, როდესაც არათუ მოწმენი, არამედ თანამონაწილენიც ვართ რელიგიური, ანთროპოლოგიური და ეკოლოგიური კრიზისისა, ანუ სადვთოის, ადამიანურისა და ბუნებისმეტყველის ძირეულ კავშირთა ახორციელი, დესტრუქციული რღვევისა, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ეთეელგვარ პოზიტიურ, წარმატებულ, ფასეულ ტრადიციასთან არსებრივად შეხიარებულ და, ამასთანავე, თანამედროვე ისტორიების გამომხატველ – ნემი ისტორიო, დიდი სიკეთის მომტანი მონაპოვრებს, რომელნიც ჩრდილში არ უნდა დარჩეს, უნდა გამომზეურდეს, ვინაიდან კარგ მაგალითის მადლის გამრავლების უნარიც შესწევს....

რითაა ესოდენ საგულისხმო ეს მოკრძალებული სავანე? პირველყოვლისა იმით, რომ იქ შესული ადამიანი განერიდება ამაოების გარემოცვას და ხვდება ისეთი საკრალიზაციის მატარებელ სივრცეში, რომელიც გამოირჩევა უპრეტენზიო ებრალიებით და ძლიერი სულიერი დატვირთვით. ამასთანავე, ეს გარემო სამაგალითოდ მიმანნია თავისი მადალი წესრიგით და ეკონომიურობით, რომელიც რეალურად სხვაობს ჩვენში გამეფებული ესტრუქტურობის, მორღვეულობისა და ქაოსისაგან. განაშენიანება კომპაქტურია, ერთგვარად „მკვრივიც“ სულ მკვრივ ფართზე (900 კვმ.) რიგიერ მოხერხდა ნაგებობათა ერთიერთშეხამებული ანსამბლში ერთი მხრივ, მტკიცედ, ლოგიკურად გაანრებული, და, მეორე მხრივ, შვების, თავისუფლების მატარებელი კომპლექსის აღმართვა, რანაირად იქნა მიღწეული სიხალვათისა და თავმოყრილობის ასეთი ბუნებრივი შერწყმა, ითლად ასახსნელი რიდია. აქ ცხადი ხდება, რომ განხორციელებამდეც, ძალიან საფუძვლიანად უნდა გაანრებულიეო თავად კონცეფცია, იდეა ამ სავანის აღმოცენების გზებისა. ეს იეო ხერეოზული წვდომის, ანალიზის და ფიქრის შედეგი. მე მგონია, რომ ამ შემოხვევაში მეუფე დავითი, რიგორც მოძღვარი, და ამასთანავე ხერეომოძღვარი, ი'შვიათი მაგალითია, იქნებ ბედნიერი გამონაკლისიც კი. მას, ჩანს, არ უეკარს დღეს ასე გაერცელებული შემოხვევითობა, გაუანრებლობა, თვითდინებითობა.

უპირველეს მონაპოვრად ვთვლი ადგილის საგულდაგული შერჩევის, რასაც ჩვენი წინაპრები ესოდენ დიდ (სამართლიანადაც!) მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. მართლაც, ალაგი, რომელზეც ადიმართება შენობა, ანდა მათი კომპლექსი, ხოლო

მით ეფერი მინისტერი, მას ეკვე სულ სხვა რიგის დატვირთვას სვენს. ამასთან ცხადი ხდება ისიც, რომ ჩვენი წინაპრები „მხვედრად" აკვლევდნენ, ადმოსავლეთ ამ ტერიტორიებს, რომელნიც თითქოსდა თავადაც „ელოდა" ფეიქრი სულიერებით გამთრობელ ამ ადამიანთა მოახლეობას. ეს, ეს არის სწორედ ძირისძირეული, ფესვმუნისეული სულისკვეთებით აღვსილი ურთიერთშეგებება ბუნებისა, ამ დიდი სახლისა (თამაზ ჭილაძე) და ადამიანისა (ერთი მხრივ, ბუნებისავე წილის, ხიდი, მეორე მხრივ, მასთან სულიერი კულტურის ენით მოუბარის, სათუთ დიალოგში შესულისა). მე ისეთი კავშირი მაგონებს მრავალხმიანობის წესს - სხვაობრივია გულისხმიერი ურთიერთსწრაფვისას აღმოცენებულ ღვთის სახიერი ჟარმონიას.

და მართლაც, ნინებელადაა შერჩეული მდებარეობა. გაშლილი, ჯერაც თითქის დაუსახლებელი, გარეჯისეული უდაბნოს სავანის შემახსენებელი ტერიტორიებიც ოხილვებიდა ნაკიდული თხემებიდან, თბილისის - ამ ლამის მეგაპოლისად ქცეული ურბანული გიგანტის პანორამაც, და სრულებით განსაკუთრებული ხედიც, საიდანაც მიზანს მცხეთის წმ. ჯვარი, ქართული არქიტექტურის ნაზეო გვირგვინი - ვეკვეთ, მოიძებნებოდეს ამ სავანიდან სახილველზე ეკეთესი ადგილები მისი უბრალო დიდებულების აღსაქმელად (რიდესაც უზღვარო ხივრცეებს თავს ეერის, რიგორც საკვანძო „ფოკუსი", ეს საკვირველი ძეგლი!)

თუმცა, კვლავაც სავანეს დავუბრუნდეთ. მის აღმართვას საფუძველი 1999 წლიდან ნაეერა. 2000 წლიდან გზაც გაიკრა. მეუფემ შეარჩია თავისებურად „ზღვარეული" ადგილი თბილისსა და მცხეთას შორის, რომელიც, ამასთანავე, სულიერ მაერთებლობასაც ხომ არ გულისხმობს მცხეთის ხელშეუხებელ საკრალურობასა და თბილისის ჰიპერთრიფერებულ „საერთობას" შორის? (რიგორც გამოწვევების შემარბილებელი, რიგორც სასიკეთოების მიმაგებებელიც ლიცვის ეამს ქალაქისათვის).

აქ აღმართულია წმინდა ნიკოლოზის მომცრო გუმბათოვანი ტაძარი, და მასშიეე ნართული წმ. თინე ნათლისმცემლის თავისკვეთის მცირე ტრაპეზი. ესაა არაგანმხილოვებული დიმენსიანი, რომელიც მხოლოდ შთაგონებულია ნეკრესის გუმბათოვანი ეკლესიის მაგალითით, თუმცა არაზედმიწევნით მიდევნებული. მეტად საინტერესო, რამდენამდე ასიმეტრიული ფორმით გამოირჩევა საძრეკლი, რომელიც ამოზრდილია კლდოვანი მასივიდან და მის დაბთაგან - გარემოცვის მოხილვაც შთამბეჭდავია. სავანიდანვე მოიძებნება ისეთი ხედებიც, რომელნიც თავად ნაგებობის ეშვეთად გამომხატველ აღმართვას ნათელეოფს ქარაფის ზღვარზე.

რიდესაც სავანეში იმეოფები, გაგონდება ჩვენი აღმშენებლობის ძალიან ბევრი მაგალითი - დაწყებული უფლისცოხიდან, შემდგომ დაეით გარეჯიდან, თუგინდ გვიანი ანანურის ნათლით - ყოველ ამ ძეგლთან რაღაც უხილავი ძაფებით შეკავშირება ხდება, მაგრამ კიდევ ერთია საგულისხმო: სატრაპეზო, ხენაკები, სამეურნეო ნაწილები, საგამომცემლო, მომცრო სასტუმრო, ხატწერის სახელოსნო და სხვა შემადგენლებიც - თვალსაზრისად ადასტურებს, თუ ჩვენს ტრადიციაში რაიდენ ძლიერი ურთიერთობა ვლინდება ტრადიციული საერისა და საეკლესიოს შორის. ეს არის იერარქიულობის აუცილებელი დაცულობისას, ამ ორი საწყისის ეფრმესი კავშირი, რაც, სამწუხაროდ, დღევანდელობისათვის მეტწილად უცხოა. სეკულარიზებულად საერო სივრცე ხომ სულ სხვა რეალობაა თავისი თვისებრივობით, ვიდრე ჩვენი ტრადიციული ეოფა იყო, რომელიც

ხერგს არასიდეს აქცევდა მასზე განუხიმლად ადმატებულ ხაწმინდეებს, ჩაგრამ საკუთარ წიაღშიც აბარებდა ამ განხიმილებათადმი მძლავრ თანაზიარობას. მართლაც, ხომ მეტია ერთობა „მრავალეამიერისა“ და საეკლესიო გალობისა, ვიდრე ეს დღევანდელ და მით უფრო „გამრთობ“ მუსიკაში ნანს, რომელსაც ხშირად არაფერიც აქვს საერთო შემოქმედებასთან... და ხუსტად ასევე, არათუ სატრაპეზეები და სენაკები, არამედ ბერველეოვლისა თავად ტაძრებიც – ძველად ხომ საერო სახლთათვის გადამწყვეტ საორიენტაციო მაგალითს წარმოადგენდა! რიდესაც, მაგ., კახეთის ქვა-აგურით, ანდა თავად ქვის ნაირი წყობით ალნაგ, მკვიდრ, „შენიეთელ“ სახლებს იხსენებ, იმწამსვე თვალწინ „ალიმართება“ იქაური ეკლესიები. საერისა და საეკლესიოს ერთობას, თუგინდ კედლის წყობაში ჩენილს, ეს ეოველეეე საეკეთესოდ ეხადეოფდა. და აი, სწორედ ნაკიდულ თხემებში ეოფნისას გავიხსენე კახეთის საეხოვრისთა გამოსაელენად მოწყობილი მცირე ექსპედიციები. ხილი ჩემი ეს განცდა საეკეთესოდ დადასტურდა. რიდესაც შეეიტყვე, რომ სავანეში ხუემრად მეოფ მიხეც კახელ ქალბატონს ეოქვამს – აქაურობა ჩემებურიაო!

ერთი ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება, რაც იქ ეოფნისას გაჩნდა, კლდეში ნაკვეთი, ცოტათი ირეგულარული ფორმის „ხატოვანი გემის“ მატარებელი კიბის საფეხურთა აღქმას უკავშირდება – ქვის მასა აქ თავის თვისებრივობასაც ინარჩუნებს და კიბისავე ფუნქციაც საეკეთესოდ რეალიზდება. ამაში ნანს უადრესად მინიმალური, მაგრამ ხუსტი ნარევის კულტურა, და საერთოდაც, აღსანიშნავია კლდის მასიეზე უნადი მორგება, ქვისავე ექსპრესიის შეგრძნება. ბუნების კლდოვან ნაწილთა ძლიერ გამიმხატველი „შელწევა“ინტერიერებში, რა დროსაც უკვე თითქოს „სასრულო“, შიდა სივრცეში მეოფი შემადგენელი ლანდშაფტისა თავად შენიბას კლდისავე „ეზღვარეობასთანაც“ აკავშირებს, რაც საბოლოოდ აბარებს კამერულისა და მონუმენტურის ერთობას. ამასთან, პორტატული, „შკრული“ შენიბები, მიუხედავად მიმცრეობისა, თავადაც რიდია მონუმენტურობის განცდას მოკლებული. მიმაჩნია, რომ ამ კლდისა და შენიბათა კავშირის უწყვეტობაც ნანს, და თავად ნაგებობათა სტრუქტურულობაც არის დაცული. და კიდევ ერთი: საგულისხმოა ინტერიერები – მათში მაქსიმალური ფუნქციურობა და ეკონომიურობაა, სადაც არც ერთი წერტილი არაა ექმი. ისინი კომპაქტურიც არის, ეოველეეეს (მაგ., ავეჯის და სამუშაო ადგილების) ხუსტად ადგილმიმჩენიც და საკმარისად ხალვათიც, რაც თუმცაღა, კომპლექსში არსებულ შენიბათა ერთობას – თავადვე ახასიათებს მთლიან სივრცით კომპონირებაში. ამრიგად გამოდის, რომ ინტერიერებსა და ექსტერიერებს ამ ნიშნითაც გამოარჩევს შინაგანი ერთსულოვნება.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია სარკმელთაგან ჩენილი, ულამაზესი ხედების ხუსტი გათვლაც, რაც ასე იკლია დღევანდელ არქიტექტურას.

არანაკლებ ძლიერ ინსპირაციას ახდენს მწირი მცენარეულობის ხელშეუხებლობა, მათი ჩინებული მისადაგება სავანის კონფიგურაციასთან, და განსაკუთრებული მზრუნველობაც მათ მიმართ, რაც ასევე სამაგალითოდ მესახება.

რიგორც ეს ფველადაც უთუოდ ხდებოდა, თავად მუეფე დაკითი არა მხოლოდ ხოგადი კონცეფციის ავტორია, არამედ უშუალოდ, ფიზიკურადაც ნართული იყო აღმშენებლობაში. მისი დამსახურებაა კირის გამოყენება. ეფექრობ, რომ მიუხედავად ძალიან შრომატევადი სამუშაისა, სავანის გამართვა შინაგან სულიერ ხეიმურობასაც აბარებდა. აქ ნართული იყო კახეთიდან – მრევლის

ნაწილი, წამყვანი ფიგურები კი ეროვნულან კალატოზები – ვალიკო და ზალიკო. თავად მეუფე დავითის თანამოაზრეა არქიტექტორი დავით სვანიძე. გამომხატველი, შეა საუკუნეების სულიერებასთან შეთანახმიერებული ადმოსნდა პაატა გიგაურის რელიეფები. საკვამურების ცოტათი უსწორული, თუმცა კახეთის საცხოვრებელ ხერეთმოძღვრებასთან გაცნობილთათვის - ადრე ხალუღთა შემახსენებელნი – გამართა მაშა თოსებ ლვინიანიძემ. წექერთმიანი ავეჯის ნიმუშები ძმების ფერწერელანებს ეკუთვნის (მათ ნახელავში ტრადიციასთან მიმართება ცოცხალია და გემოვნებითაც გამოირჩევა). თავისი წვლილი შეიტანა ადმშენებლობის საქმეში მორხილმა სერაფიმემ ამერიკიდან, რომელიც ახლა ალიასკაში მოღვაწეობს, როგორც ხატმწერი. იგი ვერ ასცდა საშინელ ხიფათს – მუშაობისას შემოხვევით გადავარდა იცმეტრიანი სიმაღლიდან და მკვნარეებზე დაცემისას, თოლად გადაურჩა სიკვდილს, რაც უთუოდ ღვთის წყალობა იყო ამ საგანში!

წმინდა ნიკოლოზის ტაძრის კერთხევა მოხდა 2004 წელს, ხოლო 2006 წელს ამ მცირე მონასტრის განაშენიანება დასრულდა.

ახლა კი მცირედი დასკვნა. მაინც რა მოზიდავს ჩაკიდულ თხემებში? ესაა ძველი, უნარმაზარი გამოცდილების მორხილი, მაგრამ გაცხრილული დამოწაფება ყოველგვარ ამბიციათა გარეშე, რაც ძალიან აფაქიზებს ძეებათა გზას და შინაგანად, შეუმჩნეველად – უფრო რთულ ამოცანათა სამომავლო ძლევასაც გულისხმობს. ესაა პრაქტიკულობისა და უპრეტენზიო ხალამაზის თანყოფნა; ეს არის ასევე მცირეში – დიდის ხილვა; აი, ყველაფერ ამაში კი გამოსნდა ის, რასაც თავად მეუფე აღნიშნავს: ყოველ საქმეს გულისსარდვი ესაჭიროებათ. მახსენდება მისი კიდევ ერთი საგულისხმო პოზიცია: სავანე პირით მცხეთისკენაა (ნანს, იგულისხმება საკრალურის მიეურადება), ხოლო დიდი ქალაქი სახილველია აქედან იმიტომ, რომ მან უნდა „დაგამიწოს“ (რათა თავის მხრივ ზედმეტი პრეტენზიები არ გაგისნდეს)!

რითოლაა ეს კომპლექსი თანამედროვე და აქტუალურიც დღევანდელობისთვის? აქ ერთიერთს შეერწყა ფუნქციური დოზაციის პრინციპებთან წილნაყარი გამართულობა, ესთეტიკური მეტყველება და თავმდაბალი სულიერება – გამთლიანებული ძიერელ მოსანშეწინოლობაში. ამრიგად, მოხდა ტრადიციის არა გარეგანი, არამედ საფუძვლიანი, დიდი ერთიანობის მატარებელი წვლილმა-განახლება, თანაც „ეროვნულური“, და არა ცალკეულს, ფრაგმენტულს, თუ ნაწილობრივს მინდობილი! სწორედ ამაშია ძალა ამ შესანიშნავი ნანაყოფრის ხორცშესხმისა.

Samson Lezhava

'Chakiduli Tkhemebi~ – a Successful Sample of the Modern Ecclesiastical Architecture

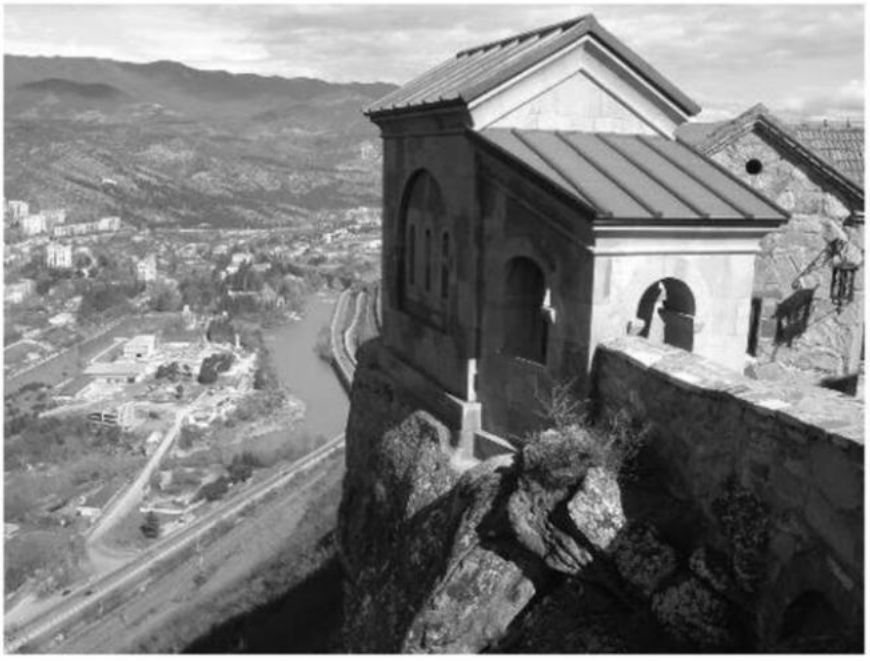
The article is focused on the architecture of nunnery of Nativity of St. John the Baptist, erected in 1999-2004 in the environs of Tbilisi (general supervision by Metropolitan David [Makharadze], Archbishop of Alaverdi, architect David Svanidze, sculptor Paata Gigauri, and woodwork by brothers Pirtskhelani). The complex is remarkable for sharing such features of the traditional Georgian ecclesiastical architecture as cautious attitude towards the natural environment (e.g., the rock penetrating into the interior), unity of functionality and aesthetic aspect, of intimacy and monumentality; at the same time, here 'traditionalism~ is not outward (e.g., the church of St. Nicholas is reminiscent of the domed church of Nekresi monastery, but is far not identical with it), but rather intrinsic, discernible in the sharing of principles of understanding and perception of artistic unity.

წმ. იოანე ნათლიხმცემელის შობის მონასტერი. ხედი ჩრდილოეთიდან

მონასტერი. ხედი კარიბ-ჭის მხრიდან

მონასტრის შიდა ეზო და მთავარი ტაძარი. ხედი ზევიდან

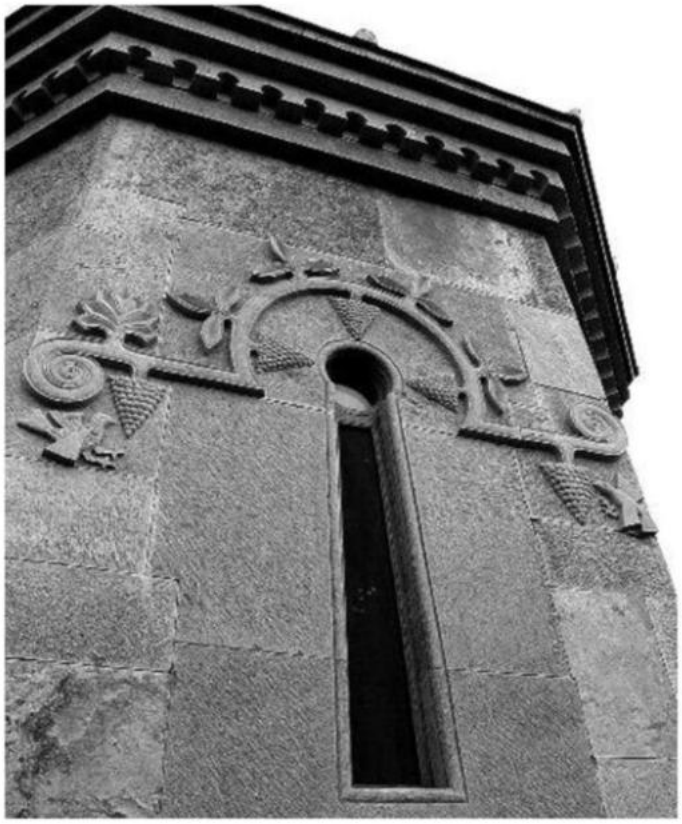
წმ. ნიკოლოზის სახელობის ტაძარი



მონასტრის გარეთა კიდე

სატრაპეზო

წმ. ნიკოლოზის სახელობის
ტაძრის შესასვლელი

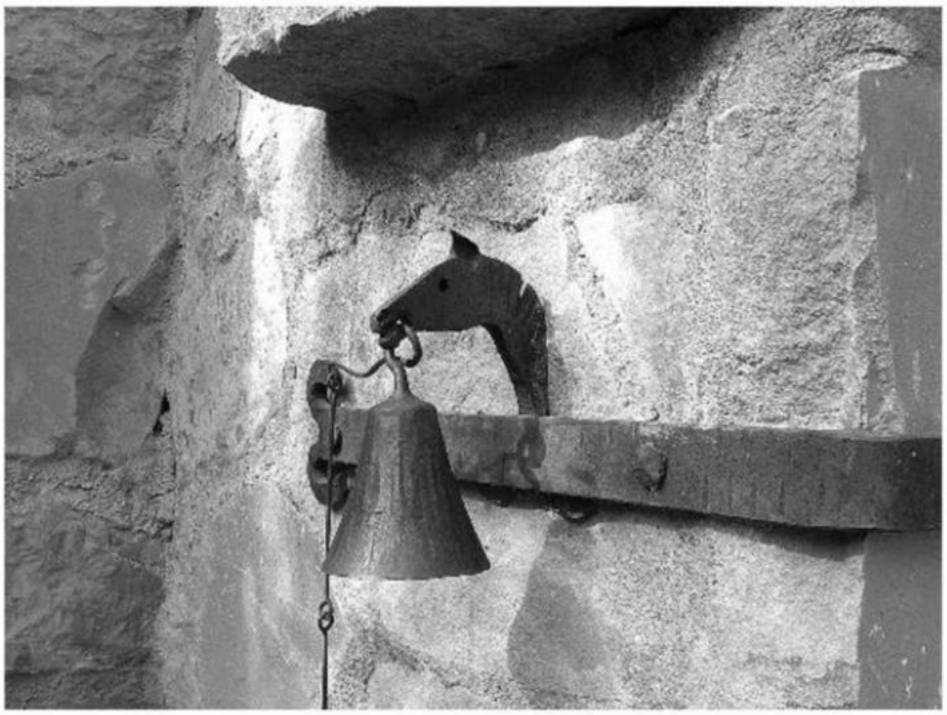


ტაძრის ორნამენტი

კაპიტელის ორნამენტი

ბადის კიბე

კიბე ტაძართან



ცხენი-ზანზალაკი

მარიანა ოკლეი
გ. ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ნინო ჩუბინიშვილი – ხელოვანის პორტრეტი

1985 წელი ნემოვის საეტაპო გახდა. პირველი იმით, რომ სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ სამუშაოდ მოვედი გ.ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში. მეორე, რომ ბედნიერება მხვდა წილად ბატონი ვახტანგ ბერიძის ხელმძღვანელობით დამეწყო სამეცნიერო მუშაობა. მართლაც, რომ არაორდინალური პიროვნება გახლდათ. ახალგაზრდებთან მოკრძალებული, მორიდებულიც კი, მეგობრული. თავმდაბლობა ურთიერთობაში განსაკუთრებულ ხიბლს და სიძლიერეს ხმენდა ამ პიროვნებას.

ბატონი ვახტანგი იყო მეცნიერი, საზოგადო მოღვაწე, დიდი მელიმანი. ის არ ტოვებდა არც ერთ მნიშვნელოვან კულტურულ ღონისძიებას, რომელიც ჩვენს ქალაქში ტარდებოდა. მახსოვს, როგორ გამოირჩეოდა მისი ფიგურა მაყურებელთა შორის საკონცერტო დარბაზებსა და თეატრებში. ინსტიტუტში ჭეშმარიტად ინტელიგენტური გარემო სუფევდა. ეს იყო „სახლი", სადაც ყველანი ერთსულოვანნი ვიყავით, ერთიანი ადმაფრენით გამსჭვალულნი. ამას უპირატესად ბ–ნ ვახტანგი ქმნიდა, რომელიც თვითონ იყო ამ ტრადიციაზე აღზრდილი.

ბ-ნ ვახტანგის ოჯახის თითქმის ყველა წევრი ხელოვნებას ემსახურებოდა. მისი შთამომავლები დღესაც აგრძელებენ აქტიურ მოღვაწეობას, მათ შორის - მისი ერთ–ერთი შვილიშვილი, განუმეორებელი ნინო ჩუბინიშვილი – ჩუბიკა, როგორც მას თანატოლები ეძახიან. XXI–ე საუკუნის ქართული ხელოვნების ახალი პლეადის დირშესანიშნავი და უნიკალური წარმომადგენელი.

ნინომ სამოდელო ხელოვნებაში გაითქვა სახელი, თუმცა მისი შემოქმედებითი აზროვნება სცდება ამ კონკრეტული დარგის სპეციფიკის ჩარჩოებს. „მოდა ის არის, რაც დღეს არის მოდაში. ანუ ის იდეა რაც ვიღაცამ მოიტანა, დროსთან გააიგივა და თქვა– აი ეს არის დღევანდელი დღე, და ეს ხვალინდელი. ნემოვის და არა მარტო ნემოვის, არამედ ბევრი დიზაინერისათვის, რომლებიც ამ დროის ფენომენს ისეთ უპირატესობას არ ანიჭებენ, არამედ ეფუძნო თავიანთ სამყაროდან და ძიებებიდან ქმნიან მოდას – ნაწილობრივ მაინც, არ ექვემდებარებიან დროის მოთხოვნებს. მათთვის „მოდა" ხელოვნების საფეხურზე გადადის. ასეთი დიზაინერები ნემოვის ბევრად უფრო ფასეულს და „გრძელვადიანს" ქმნიან, ვიდრე ისინი, ვინც კომერციით არიან დაინტერესებულნი, და იმით თუ რა იქნება ამ წელიწადს მოდური. თუმცა, მათაც აქვთ თავიანთი ფენომენია. ისინი დღევანდელობის იმიჯს ქმნიან ფართო მასისათვის" – ამბობს ხელოვანი თავის ინტერვიუში ლევან ნუცუბიძესთან ჟურნალში „ცხელი შოკოლადი" (1996 წ. 5).

მაშასადამე, ნინო ჩუბინიშვილისათვის მოდა, დიზაინი წარმოადგენს არა უბრალოდ „დეკორატიული" ხელოვნების ხფერის, არამედ ის ფრმა გააზრების, სულიერი მესიჯების გამოვლენის შესაძლებლობების მომცემი უნდა იყოს.

"ჩუბიკის" მოდელები თეატრალური ნიმუშებია. ის ქმნის პლასტიკურ-გამომსახველობით, ხატოვან სიმბოლოს. მისი ქმნილებები კონცეპტუალური ობიექტებია, რომელიც კონკრეტულიც არის და განყენებული, აბსტრაჰირებული და რეალური, მინიმალისტური და მეტყველი. ეს მუდმივობის შეგრძნების ბადეებს.

თვითეული მისი მიდგელი ანალიზისა და ფიქრის შედეგია. თავიდან თითქოსდა გაუგებრებლად იწყებს ხატვას და ხატვის პროცესში ხდება „ფორმის“ და ისტორიის ნამოყალიბება,„ობიექტის“ აგება თავისი ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებითა და გარემოთი. ავტორის ნამუშევრები ემოციური მუხტის აქტიური მატარებელია. ის გვიქმნის განწყობის ულევ შესაძლებლობებს და მათ სხვადასხვა „ელფვერს.“ კისტიუმი ცალკე აღებული თუ ჯგუფურად წარმოდგენილი, არის პერფორმანსი, მაგრამ პერფორმანსი ისეთი სახის, სადაც ის ფიზიკურად არ ნანს. მაგრამ უხილავად,მუდამ შენს გვერდით არის და ერთი წუთითაც არ გიტოვებს. თუმცა ის არ იფარგლება მარტო პერფორმანსით და მიმართავს ინსტალაციასაც ანუ არღვევს ერთი მიმართულების საზღვრებს და ახალ კულტურულ გარემოს ქმნის. როგორი ძლიერი სემიოქმედების ძალა აქვს მის მიერ ორგანიზებულ სივრცეს, სადაც ის თავის მეტაფიზიკურ ფრენაში არსებობს და მაქსიმალურად გახსნილია. მხატვარი მთლიანად შედის მასში, იკავებს მას, აბსოლუტურად თავისუფალია ამ სივრცის მორგებაში და ზომიერად ავლებს ხლვარს, აბალანსებს თავის დიმენირებას, არა ძალდატანებულს, არა დამთრგუნველს და მაყურებლის აქტიურ ნართვას გარემოში. ის შედის დიალოგში სივრცესთან და მაყურებელს ტოვებს სრულიად გაოგნებულს. რაც უფრო დიდხანს რჩება ამ ატმოსფეროში, მით მეტად ხვდები, რომ ესახრელია ამ ხელოვანის აზროვნება და მუდამ მოელოდნელი. ეს არის გაუთავებელი ფანტაზიის „შადრევანი“ მისი შემოქმედებითი ხედვა ეფუძნება საკუთარ ემოციებს და გრძნობებს. აქედან მისი ნამუშევრები ცოცხალია და თითქოს საკუთარი ცხოვრების გზის გადის, სადაც ხელოვანის მიერ ყველაფერი ბოლომდე გათვლილია და დამუშავებული. განათების პრობლემატიკა. მუსიკალური და ბგერითი გაფორმება, რაც სამყაროსთან, ხელოვნებასთან ერთიანობის დამოკიდებულებას ბადებს. მისი ნიმუშები და წარმოდგენები უმუალოდ მაყურებლის ნაწილი ხდება. მაყურებელ'შია ნართული და მაყურებელიეგა ქმნადობის მონაწილე. მხატვარი ხსნის შეხლედვას და ტოვებს პირისპირ მნახველსა და ავტორს, ხდის თავისი ხელოვნების თანამონაწილეს. აქ მოხვედრილი, გრძნობ იმ ეფიდეს სელიერებას, რომელიც ავტორისგან მოდის. მხატვრული ფორმა ნაწილობრივ „ეპიტაფური“, ამ შემთხვევაში კიდევ უფრო თვალსაჩინოს და მნიშვნელოვანს ხდის მის „ობიექტებს“, რომელნიც შიგნიდან დამუხტულია სელიერებით. ფორმა რომლითაც ის „თამაშობს“ მრავალგვარია. მაგრამ თვითეული ძალზე ინდივიდუალურია, პერსონალურიც კი და მათი წაკითხვაც ასევე პერსონალისტურია.

მიდებული მ'ხა „პროდუქტი“ თავად დროსა და სივრცე'ში აღიქმება.შენ გრძნობ, რომ ხდება რადაც ისეთი, რაც სხვა დროის არასოდეს შეგიგრძენია. ეს თანამედროვე ხელოვნების მკაფიოდ განმსაზღვრელი თვისებაა.

ნინო თვლის, რომ მიდა არის სამეტყველო ენა. არის ხედვა და ინფორმაცია, წარმოდგენილი ბევრი ფორმით და ენით, მაგ.. ვიზუალური, ხმოვანი, არქიტექტურული, სიტყვიერი, პოეტური და სხვა"ზემი მი'ხანია ხედვა გაგალვიეი და ვიზუალურად ვიფიქრი სამყაროს შესახებ. საბოლოოდ,როდესაც კრეატიულობა და ხედვა ბუნებრივად დაბადებს კისტიუმის დი'ზაინს, ჩვენ უნდა ეიპოვოთ საკუთარი თავები კისტიუმებით. გარემო, ხმა, ფოტო, არანაირი შეზღუდვები. ნებისმიერი ენა...“

ნინო ნებინი'შვილის აზრით, არანაირად არ უნდა შეზღუდო შენი თავი. ადამიან'ში ყოველთვის თანაარსებობს ყველა ასაკი, როგორც გამოცდილების

შედეგი და ის ამა თუ იმ ფორმით ცოცხლდება სხვადასხვა გარემოებაში, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ არ ნაგსვამთ თავს დროით ნარნიებში. თავს თავისუფლება უნდა მისცე.

ეს თავისუფლება აზრიერნებაში, არა კიმფორმიზმი, ცოდნა და სიდამახე, გრძნობა, არის მისი ინსპირაციის ძირითადი წყარო, ხოლო მედმეგის ხაზრისი - სიკეთე.

ნინი ნებინაშვილის ხელოვნების შეფასებისას პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ საქმე გვაქვს ქვალისგან აბსოლუტურად განსხვავებული ინდივიდუალურობის მქონე მხატვართან. მისი ხელწერა არავისას და არაფერს არ გავს, საკუთარი თავის გარდა (თუმცა მოდას ხანდახან ახასიათებს მიმბაძველობა, თუ არა ფორმის, ცალკეული დეტალების მაინც). ნებიკას სამყარო მხოლოდ მის მიერ არის მოგონილი, გაა'ხრებული, თავის თავში გატარებული და ისეთი სახით მოწოდებული, რომ უკვე მანეკენზე ნანს ხასიათი, სახე, მნიშვნელოვანება. მათში სიცოცხლეა ნაბერილი. დეტალები, რომელნიც დეკორატიულ მიტოვებად აქვს გამოყენებული, არ წარმოადგენს მორთულობის ელემენტს. ის ორგანულია კაბის შინაგან დახასიათებასთან და მეტად ამახვილებს საერთო, „მეტაფორულ" დატვირთვას. ავტორი მიყება კლასიკური ხელოვნებიდან მიმდინარე ტრადიციას, რომ ტანსაცმელი სიმბოლოა, ინფორმაციის გადამცემი. აქედან ნებიკას მოდელები და აქსესუარები გარკვეული სულიერი გზავნილების მატარებელია.

მხატვრის წარმოდგენაში ამ მესიჯებს ეფრი ძველი ნიეთები გვიგზავნის. თანამედროვე ნიეთი კი კომპრომისულია, დანახული საშუალო მომხმარებლის პოზიციიდან. ალბათ ამიტომაცაა, რომ იგი კაბებსა და აქსესუარებში ხშირად მიმართავს ანტიკურ, განსაკუთრებით რომაულ-ბერძნული პლასტიკური ხელოვნების ნიმუშების დეტალების გამოყენებას. მაგ; ქალის სახეები, ნიღბები...

მისი ქმნილებები, გაჯერებული ავტორისეული ფანტაზიით, სკულპტურულობის, მდგრადობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ისინი თითქოს ყალიბშია ჩამოსხმული. ამას ხელს უწყობს ტრაპეციული სილუეტი, გამოყენებული მასალა, დამუშავებული თავისებური ტექნიკით, ხშირ შემთხვევაში ტეიეის გამოყენება. სახეითი თუ ორნამენტული ელემენტები ამძაფრებს კოსტიუმის „ქარიზმატიულობას" კოსტიუმები (თუ შეიძლება მათ ასე ვუწოდოთ) ულამაზესია და უდიდესი გემოვნებით არის შესრულებული. ექსპოზიციის დროს ხელოვანის მიერ დამატებითი მხატვრული ეფექტების ნასმა საერთო კომპოზიციურ აგებაში, ამძაფრებს მაყურებლის რიგორც აღქმისეულ დამოკიდებულებას, ასევე აღფრთოვანებასაც.

მახსენდება მისი ერთ-ერთი გამოფენა რეინიგზელთა სახლში, მოდის კვირეულის ფარგლებში.ეს იყო ერთმოქმედებიანი სპექტაკლი, ლამაზი და მისტიკური. წრეზე ხის ძველებური ხეთი კარადა იდგა. სრული სიბნელე. ორ კარადაში კაბები ეკიდა ერთი შავი იყო, მეორე თეთრი.შეიძლება მათ კაბის „მაკეტი" ვუწოდოთ. ეს იყო სიბნელისა და სინათლის, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება. ორ კარადაში ვიდეო-არტის ნიმუშები გადაიდა, ხოლო მეხუთე კარადაში თეთრ კაბაში ნაცმული ტუსია ბერიძე მდგრიდა. კაბას პროექტორი ანათებდა , სხეული კი სრულ სიბნელეში იყო, ისე, რომ თვეიდან ვერ ხედებოდი, სადან მოდიოდა ხმა.

რადაცა იდუმალი, პირველი შეხედვით გაუგებარი იყო ეს ქვალაფერი. თითქოს შეკისმომგვრელიც კი. მას შემდეგ, რაც ეგზეებოდი სიტუაციას, იწყებდი

ფიქრს იმაზე, თუ რა ხდება შენს ირგვლივ. ყველას აღქმა ინდივიდუალური ჰქონდა და ყველას თავისი დამოკიდებულება და აზრთბრივი წარმოსახვა შეექმნა. ნემთვის ეს სამყაროს ნვენება იყო, თავისი სუსტი და ძლიერი, ავი და კარგი. ნათელი და ბნელი მხარეებით, თუმცა თეთრის დომინირება (რადგან მესამე ყაბა თეთრი იყო) იმედის განენის მიმასწავებელი გახდა.

ნინის სახლში ყველაფერი მისი არაორდინარული ხელვის შედეგად არსებობს. რა სფერისაც არ გაწყდება, ყველაფერს თავისი ნიკიერების დაღს ასვამს. ბოლო მისი გატაცებაა ავეჯის დიზაინი, რომელშიც, ასევე ცდილობს ხიცოცხლე შთაბერის, ესთეტიკურად დახვეწილი ფორმა გადმოსცეს და ამავე დროს ხიმბოლისტური წაკითხვა მიანიჭოს.

სახლში ნინომ დამათვალიერებინა თავისი ერთ-ერთ ადრინდელი გრაფიკული ნამუშევარი, რომელიც შემოქმედებითი გზის მნიშვნელოვან ეტაპს შეადგენს. ეს არის ცალ-ცალკე ფურცლებზე დახატული ზღაპრის ილუსტრაციები, რომელიც კოლიაჟშია შეკრული. თვითოეული ფურცელი დამოუკიდებელ, დასრულებულ ნიმუშს წარმოადგენს, ამავე დროს, ყოველი შემდგომი წინას გაგრძელებად იკითხება. მან არ მითხრა ზუსტად, რა წიგნისთვისაა განკუთვნილი ეს ილუსტრაციები, თუმცა, პირველ ფურცელზე დახვდებისთანავე, ზერგით გამოსახულმა მჯდომარე, პატარა გოგოს ფიგურამ, ასოციაციურად გამახსენა ლუის კეროლის წიგნი „ალისა საოცრებათა ქვეყანაში", მაგრამ ეს გოგონა შეიძლება არც იყოს მარტო ალისა. ეს ნინოც არის, ელენეც ან ვინმე სხვა. ყველა ჩვენთაგანს ხომ თავისი ისტორია და ზღაპარი გვაქვს.

ნამუშევრები კომპოზიციურადაც საინტერესოა. ფურცლის ზედაპირის ძირითადი ნაწილი ხელუხლებლად არის დატოვებული. მხოლოდ ცენტრალურ ნაწილში, უმეტესად, მართკუთხა ფორმაში (ფანჯრისებურად), ან ფრიზული ხასიათის მოსარნიეებაშია ჩასმული თხრობითი ხასიათის სურათები. თხრობა კონკრეტულია, თითქოს ხიზმრის მინათხრობია. კომპოზიციის არე ისეა ამოჭრილი, რომ მიმდევნო ფურცლის სახვითი დეტალები, ცხოველები თუ პეზაჟები წინას ნაწილს წარმოადგენს – ანუ, ისინი ერთი მეორედან გამომდინარეობს. იბადება შეგრძნება, თითქოს ნახატი ფილმის კადრებს უერეგ, რომელიც ყოველი ფურცლის გადაშლის შემდეგ მოძრაობაში, მოქმედებაში და შესაბამისად ხუუეტურ მსვლელობაში იკითხება.

აღსანიშნავია შესრულების ოსტატობა. სურათები ამოკაწრული შავი მკრთალი შტრიხით არის დამუშავებული. ეს ჯიერიფნების, „სუნთქვის" სმენს მათ და ოფორტის ტექნიკასთან მიახლოებულ შთაბეჭდილებას ახდენს.

გარკვეული დროითი პაუზის შემდეგ, ნ. ნებინიშვილი კვლავ უბრუნდება თავისი ახალგაზრდობის სიზმრისეულ, „ზღაპრულ" მოტივებს, მართალია სხვაგვარი ნანაფიქრით. ნახევარი წლის წინ, 2013 წლის ნოემბერში ყოფილი ტეც–ის ნახევრად დანგრეულ შენობაში აწყობს გამოფენას, რომელიც კვლავ გვაოცებს თავისი ორიგინალობით და შემოქმედებითი ხედვის მაშტაბურობით. ახალი საგამოფენო ფორმების ძიების მიმართულებითაც.

გამოფენის დათვალიერება შესაძლებელი იყო სალამოის საათებში. რადგან ავტორი ახორციელებდა პროექციის კედელზე და ამისათვის შესაბამისი განათება სჭირდებოდა. გამოფენაზე მოხვედრილი თითქოს სივრცეში იკარგები და მოწყვეტილი ხდები რეალობას, რომელშიც არსებობ. ინსტალაცია მიმართული იყო უშუალოდ მაყურებლის წარმოსახვის გამაყრებისაკენ და მის ნართვაზე

თანამონაწილეობაზე გამოსახული საგნობრივი სერიათების გაერთიანებაში.

მიგდებული შენობა, გაბმული თოკები, რომელზეც სამაგრებით ქალალდიდან თუ მუყაოდან ამოჭრილი ფიგურები ეკიდა. ისინი შექის მეშვეობით პროეცირდებოდა უკანა და გვერდითა კედლებზე, ქმნიდა სხვადასხვა ზომის ჩრდილების კომპოზიციას. მაყურებლის მხრიდან ჩრდილები სხვადასხვა ინტერპრეტაციას და ახსნას ლებულობდა. ზოგიერთისათვის ეს იყო (პირადად ჩემთვის) რელიგიური შინაარსის კომპოზიციები, ზოგიერთისათვის - უფრო „ჟანრობრივი" სახისა. ეს იყო რაციონალიზმისა და ირაციონალიზმის კავშირი, რეალობა და ფანტაზია, ჯამში კი დაუვიწყარი ემოცია, რომლის იდუმალებას ამძაფრებდა მუსიკალური გაფორმება. აქ იგრძნობოდა აბსოლუტური შემოქმედებითი თავისუფლება. ალბათ ამჟამათია დღეს თანამედროვე ხელოვნების გამოფენა ასეთი სიდრმით და ფსიქო-ემოციურობით რომ იყოს მოცული (ასეთი შეგრძნება დამებადა კიდევ ერთი ახალგაზრდა მხატვრის - გ'ურანდა ქლიბაძის გამოფენის დათვალიერებისას).

ჩემი პირველი შეხვედრა ნინო ნებინაშვილის ხელოვნებასთან მოხდა 2010 წელს. პარიზში პიერ კარდენის ცენტრში კულტურისა და ძველთა დაცვის სამინისტროს ინიციატივით მოეწყო ქართული თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნებისა და კინოს მხატვრობის დიდი რეტროსპექტიული გამოფენა. გამოფენა პრაქტიკულად წარმოაჩენდა ქართული სცენოგრაფიისა და კინომხატვრობის განვითარების ხაზს, ესკიზებისა და მაკეტების გვერდით გამოფენილი იყო კოსტიუმებიც, მათ შორის ნებიკას სკულპტურული ფორმის ორი კოსტიუმი, შაფი და თეთრი, შესრულებული ტყავისგან, გამოფენას თავად ცნობილი დიზაინერი პიერ კარდენი ეწვია. ექსპოზიციამ მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, მაგრამ განსაკუთრებული ყურადღება მოიპყრო ნებიკას ნამუშევრებმა. ის აღელვებას ვერ ფარავდა, აღტაცებული მისი ნიჭიერებით, გამომგონებლობის უნარით, ფორმისა და სტილისადმი მისი ინდივიდუალური მიდგომით. მან მოისურვა გაცნობოდა ნინოს, თქმა, სამწუხაროდ, ავტორი ამ დროის პარიზში არ იმყოფებოდა. მაგრამ მათი შეხვედრა, კარდენის დაუინებული მოთხოვნით რამდენიმე თვეში მაინც მოხდა. ყველაფერი კი კონტრაქტით დასრულდა, რომელიც კარდენთან ნინოს თანამშრომლობას ითვალისწინებდა. კოლექციის სახელად შერჩეულ იქნა „ნებიკა კარდენისათვის"

დიზაინერმა დაიწყო მუშაობა ამ კოლექციაზე, რომელიც შემდგომში სხვადასხვა მიზეზების გამო ბოლომდე ვერ განხორციელდა და, როგორც თვით ნებიკა აღნიშნავდა, ამის ერთ-ერთი მიზეზი ის არის, რომ საქართველო არ იყო მზად ასეთი ტიპის გრანდიოზული პროექტის განსახორციელებლად. ნაფიქრები ელი იყო სკულპტურული კოსტიუმების შექმნა, რომელიც ავტორმა ნაწილობრივ განახორციელა. ამ ახალ და თავის ძველ ნამუშევრებს ნინომ თავი მიუძღვნა „მწერალთა სახლში" გამართულ, ბანკ „რესპუბლიკა"-ს მიერ ორგანიზებულ გამოფენაზე.

გამოფენაზე „ნებიკა კარდენისათვის" ავტორმა გამოიტანა თავისი ერთერთი ბოლო ნამუშევარი სკულპტურა, რომელიც ტყავშია ნაცმული, სახელწოდებით „ელენე" ეს ფახლოესი ტექნოლოგიით შესრულებული ნამუშევარია, რომლის ანალოგიც არ მოგვეპოვება. თვით ექსპოზიცია მოეწყო ნებიკასათვის ხელული პროინციპების დაცვით, ვიდეო არტის გამოყენებით. მისტიკური აღმოსფერის შექმნაში კვლავაც დიდი როლი ითამაშა ბგერითმა გახმოვანებამ და

განათების ეფექტებმა, რაც პერფორმანსთან ერთად, შიუს ელემენტებსაც აშეცვალა. თვით კოსტიუმების განლაგება, მათი დაჯგუფება თეატრალური სცენის გარემოს ქმნიდა. იატაკზე მოთავსებული იყო სარკეები, რომელშიც ადამიანი თავის ანარეკლს ხედავდა და თითქოს, ერთი მხრივ, ამ წარმოდგენის მთავარი ელემენტი ხდებოდა და აქედან მაქსიმალურად შედიოდა ავტორის მიერ შემოთავაზებულ კონცეპტუალურ გარემოში, მეორე მხრივ, ნამუშევრებისაგან მოწოდებულ იმპულსებზე პასუხს ეძებდა. მნახველი სულიერებით გაჯერებულ ფანტასტიკურობის ქსელში მოექცა, რომელმაც დაბადა ბევრი კითხვა და მასზე პასუხის გაცემა ფიქრის და აზრის შეჯერების შემდეგ ხდებოდა შესაძლებელი.

ტანის სკულპტურების გარდა წარმოდგენილი იყო ქსოვილში შექმნილი კაბები. მათში უხვადაა გამოყენებული რელიეფური თუ ხაზოვანი ორნამენტები. ეს ორნამენტები ცალკე აღებული მუსიკალურ–პოეტური ქმნილებაა, რომელიც ხასიათის, ინდივიდუალურობას ანიჭებს თითოეულ კოსტიუმს და შეიცავს. როგორც ლიტერატურულ მესიჯებს, მათში, ასევე, შეა საუკუნეების ქართული ორნამენტისათვის დამახასიათებელი ხტილიზებული ფორმის დანახვაც არის შესაძლებელი.

ეს მთელი სამყაროა, სადაც დემონური და ღვთიური ძალები ერკინება ერთმანეთს. ეს ჭეშმარიტი თეატრია, მთელი თავისი სიღრმისეული სვლებით, სადაც თითოეული კოსტიუმი პერსონაჟია თავისი მხატვრული ბუნებით.

ჩვენ ბევრად არ ვახსენებთ თეატრს. ნინი ჩუბინიშვილი უშუალოდ თეატრშიც მიდიოდა. მის მიერ შექმნილია სცენისა და კოსტიუმის დიზაინი „Marat Sade", პიტერ ვაისის მიხედვით, რუსთაველის თეატრში 1996 წელს. „საპოვნელა" მარჯანიშვილის თეატრში 1994 წელს, „No Exit" ჟან პოლ სარტრის მიხედვით, რუსთაველის თეატრში 1992 წელს. თანამშრომლობდა ნინი ანანიაშვილთან საბალეტო წარმოდგენის „თამპიმო" კოსტიუმების შექმნაში.

ჩუბიკასა და მისი მეგობრების დიზაინით განხორციელა ნ. ანანიაშვილის კოსტიუმების და აქსესუარების გამოფენის მოწყობა ერიფნულ ბიბლიოთეკაში.

ყველაფერი ეს მიუთითებს მის უდიდეს ნიჭზე, უშრეტ შემოქმედებით პოტენციალზე, არტისტულობაზე, ამოუწურავ ფანტაზიაზე, რაც მხოლოდ დიდ ხელოვანს ახასიათებს.

ნინი ჩუბინიშვილი მუდმივად შემოქმედებითად იღწვის. იგი აგრძელებს ძიებებს სკულპტურული ფორმის მიმართულებით. კიდევ ერთი მისი ულამაზესი ქმნილებაა კულტურის სამინისტროს მიერ დაკვეთილი ფიგურა – შავ ტანში შემოსილი ფორმა, უკანა მხარეზე ფერადი, მიმრგვალებული, დაგრეხილი ხაზებისაგან, ფრთებისმაგვარი თხელი კონსტრუქციით. მძიმე შავისა და თხელი ფერადი მოცულობების დაპირისპირება და, ამავე დროს, გაერთიანება ერთ მთლიანობაში ძალზე ეფექტურია და დრამად აზრიანი. თითქოს შავი ანგელოზია, თუმცა მასშიც შესაძლებელია არსებობდეს გამონათებები. დასაშვებია, რომ ეს დღევანდელობის შეფასების გამოძახილს წარმოადგენს.

ნინი მისი ხელოვნებისათვის უკვე „კლასიკურად" ქცეული ტრაფეციული სილუეტისა და ფორმის ახალ ვარიანტებს ეძებს. ახლა მას ნაფიქრებული აქვს მცირე ზომის რამდენიმე ქანდაკების შექმნა და ალბათ რთული წარმოსადგენი არ იქნება, თუ რა მრავალფეროვანი შინაარსითა და ემოციებით დატვირთულ „სულიერ არსებებს" შემოგვთავაზებს.

მან შექმნა ახალი რეალობა, სულიერი სივრცე, რომელიც პირველ რიგში

მისია,მაგრამ უხვად სხვასაც უნაწილებს. ამიტომ ჩნდება შეგრძნება,რომ ნინოს აზროვნება და სტილისტიკა პოსტ-მოდერნისტულ პრინციპების ცდება, სადაც მეტწილად აგრესია ბატონობს. ამ აგრესიას ის სულიერებასა და სიკეთეს უპირისპირებს და მხატვრის დამოკიდებულება ხელოვნების მიმართ ახალ საფეხურს აღწევს. ის მხოლოდ კეთილ სამყაროზე, თავისუფლებაზე და პოზიტივის გამარჯვებაზე გვაფიქრებინებს.

ნინი ჩუბინიშვილი მუდამ ძიების პროცესშია. მას ბევრი რამ აწუხებს, ტკივა და უხარია. ყველა ამ გრძნობებს ის თავის ნამუშევრებშიც დებს. მისი ხელოვნება სიცოცხლეა, ცხოვრება, მისი ფიქრები და განცდები. მისი სამყარო განუმეორებლად ძლიერია მიმზიდველი და შენც მასთან ერთად ეშვები ემოციურ ორიმტრიალში,აზრობრივ სერპანტინში და მისი დიდი ნიჭიერების გამოხატვის თანამონაწილე და თანამოზიარე ხდები.

Mariana Okley

Nino Chubinishvili – Portrait of an Artist

The article is dedicated to Nino Chubinishvili, a remarkable 21st c. artist, granddaughter of Vakhtang Beridze. She is considered to be a designer/modeller, however, her creative activity extends far beyond these boundaries. Her models are bearers of spiritual messages, are plastic-expressive images, in the creation of which, apart from specific accessories (often these are Antique motifs), material (textile, often – leather), silhouette, etc., specially established environment and musical accompaniment also take part; that is why, her `exhibitions~ are rather performances or theatrical staging, unveiling her individuality, her specific manner, her fantasy and metaphoric thought. Such are her presentations in former House of the Railwaymen, her `exhibition~ in former TEC building, etc., besides – her illustrations for fairy tales, her scenographic works at various theatres (including those with Nino Ananiashvili). Most eloquent is the fact that in 2010, famous Pierre Cardin expressed his willingness to work with her on a joint project – part of it was realised as an exhibition of leather sculptures.

ნინო ჩუბინაშვილი

ნინო ჩუბინაშვილი. შავი ტყავის „სკულპტურა"

ნინო ჩუბინაშვილის მოდელი

ნინო ჩუბინაშვილი. თეთრი ტყავის „სკულპტურა"

ნიკოლოზ ვანეიშვილი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მცხეთის წმ. ჯვრის კომპლექსის რესტავრაციის თაობაზე

მცხეთის წმ. ჯვრის კომპლექსის კონსერვაციისა და რესტავრაციის საკითხები ერთ-ერთი მთავარი საფიქრალი იყო და არის ძეგლთა დაცვის სფეროში მოღვაწეთა სპეციალისტებისთვის. კომპლექსზე მიმდინარე საპრიორიტეტო თუ ყოველდღიური სამუშაოები ყოველთვის იწვევდა დიდ ინტერესს, იწვევდა კამათსა თუ აზრთა სხვადასხვაობას. შეჯერებულად ასახავდა ამა თუ იმ დროის თეორიულ თუ პრაქტიკულ სიძველეთდაცვით მიდგომას. შესაბამისად მის კედლებზე ასახულია წლების (ათწლეულების) მანძილზე ჩატარებული დაცვის მეთოდური მიღწევები თუ ზოგჯერ ის ნიხელი მდგომარეობაც, რომელიც სხვადასხვა მიზეზის გამო შექმნილა მისი დაცვის პროცესში. ამიტომაც მცხეთის წმ. ჯვარი, შეიძლება ვთქვათ, ქართული რესტავრაციის ისტორიის მანვენებელიცაა.

რა პრობლემები იდგა აქ 2004 წლისათვის, იმ დროისათვის, როდესაც ჩვენ მოგვეხდა მცხეთის წმ. ჯვარის კომპლექსზე მუშაობა?

საკითხები მრავალმხრივი იყო, მსხვილიც და ერთი შეხედვით მცირეც, თანაც, დროულად გადასაჭრელი. ეს პრობლემები ეხებოდა მთავარ ტაძარს (წყლის ნადინება, სახურავი და სხვა), რელიეფებს, რომლებიც კატასტროფული სიჩქარით იღეთდა და ითშლებოდა, ეხებოდა ჯვრის მცირე ტაძარს, რომლის დაცვის მეთოდიც ვერა და ვერ იქნა კარგა ხნის მანძილზე მოძებნილი (ვრცლად იხ. ქვემოთ), ეხებოდა კომპლექსის ინფრასტრუქტურასაც - დაშლილ გალავანს, მისაფლელ ბილიკებს, თანამედროვე ინფრასტრუქტურაში „ხიერცის ინტერპრეტირების" საკითხებს და სხვა.

საჭირო იყო მათი რანჟირება, ძალების მობილიზება და შესაბამისი დინამიკით ყოველი მათგანის შეძლებისდაგვარად მოგვარება.

დღეანდელი გადასახედიდან სერათი ეფერო ითლი ჩანს, მაშინ ამ ამოცანათა „ამოხსნა" და დროში გადანაწილება ძალზე რთულად ასახებოდა.

როდესაც ამა თუ იმ კომპლექსზე მრავალი პრობლემა იერის თავს, როდესაც ძნელდება ამა თუ იმ კარდინალური ძეგლთა დაცვითი საკითხის გადაწყვეტა, ზოგჯერ „შემოვლით" გზას მიმართავენ ხელმე და მთავარი საკითხის გადაჭრას „ხელაბრუნელი" ქმედებით - ინფრასტრუქტურის ხელის შეკვლებით (განათება, ბილიკები და სხვა) ან მაქსიმუმ, გადახურვის შეცვლით „ჩაანაცვლებენ" და შემოიფარგლებიან ხიდმე.

ამგვარი მიდგომა თუ ნაკლებად დაზიანებულ ძეგლებზე შესაძლოა გამართლებული იყოს, სრულებით შეუწყნარებელია, როცა საქმე ეხება მცხეთის წმ. ჯვრის რანგის სიძველეს, როდესაც ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგას მისი რელიეფებისა, ასევე, კომპლექსის ეკვლესია შრეებისა. მათი უგულვებელყოფა პრობლემის გადაგადებას, რისკის ზრდას და სიძნელის კვლავ სხვათათვის დატოვება-გადაბარებას ნიშნავდა.

ამიტომაც ყველა გადაუდებელ საკითხთაგან ამოირჩა ორი მთავარი, რომელთა დაძლევაც, ჩვენი აზრით, მთავარი უნდა ყოფილიყო შემდგომში სხვა ქმედებების სახასიათებლად.

რა იყო ის პრობლემები, რომლებიც დიდი ხანია ელოდა მოგვარებას?

ეს იყო მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფების კონსერვაციის მდგომარეობის

გადაუდებელი გამოსწორებისა და მათი გაქრობის კატასტროფის თავიდან აცილების საკითხი.

ასევე, მცხეთის მცირე ჯვრის დაცვის უზრუნველყოფა - დაშლისა და განლევის საფრთხის აცილება - ათწლეულების მანძილზე დღის წესრიგში მდგარი ამოცანა.

გარდა ამისა, რადგანაც საქმე ეხებოდა ყველაზე აუცილებელს, დაწვრილებითი დათვალიერებისას გამოვავლინეთ მისი დასავლეთი, ქარაფზე გადაკიდული ნაშენი უძველესი სებსტრუქციის მდგომარეობის შესწავლის საკითხი, საჭიროების შემთხვევაში აუცილებელი გამაგრების ღონისძიებებით.

ამგვარად, სამი აუცილებელი სტრატეგიული საკითხის გადაჭრა ასე წარიმართა:

რელიეფების კონსერვაციის პროექტი ორ ფაზად მიმდინარეობდა. დასაწყისისთვის კონსერვაციის საერთაშორისო ცენტრის (IIICC) მონაწილეობით მოეწყო საერთაშორისო სკოლა ქვის კონსერვაციისა, პრობლემის იდენტიფიკაციისა და გადაჭრის გზების დასახვისათვის, ქართველი სპეციალისტების სწავლებისათვის. აღმართა ხარაჩო აღმოსავლეთ ფასადის ფიზიკურად დასაცავად. პარალელურად რელიეფებისა და ქვის მდგომარეობის დაწვრილებით საკვლევად. სწორედ ამ „ოთახ-ხრახნის" არსებობამ, მისით აღმოსფერელი ზემოქმედების ანელირებამ, გადაარჩინა კიდევ დალუპვას კატასტროფულ მდგომარეობაში მყოფი რელიეფები საკონსერვაციო ნარევამდე. იკრომის ქვის კონსერვაციის ცნობილი ექსპერტის, საიმონ ვარაკის ხელმძღვანელობით კამბიჯის ანქორის საკონსერვაციო ჯაგეფის სპეციალისტებისა და თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემიის კონსერვაციის ფაკულტეტის სტუდენტების ერთობლივი ძალისხმევით გაეიარეთ პროცესის მთავარი, დამაგვირგვინებელი ფაზა - რელიეფთა ფიზიკური გამაგრებისა და კონსერვაციისა (აღმოსავლეთი ფასადის საქტიტორი და სამხრეთი ტიმპანის ჯვრის ამაღლების რელიეფები)[1]. ამით მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფების შენარჩუნების საკითხი გადაიჭრა[2]. ამგვარად, მცხეთის წმ. ჯვრის რელიეფები კონსერვირებული და გამაგრებულია. დიდი ხნის მიზანი მიღწეულია. უკვე გვაქვს შესაძლებლობა ქვის კონსერვაციის პროექტები გაიგრძოს სხვა მნიშვნელოვან, უამრავ დაზიანებულ ნიმუშზე, რომლებსაც დახმარება ესაჭიროება[3]

რა შეიძლებოდა გაგვეკეთებინა მეორე მთავარი პრობლემის, მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიის დაცვის უზრუნველსაყოფად?

გაანალიზდა ის გზა, რომელზეც იდგნენ 1990-იანი წლების ბოლოსა და 2002 წელს რესტვრატორები. ერთი შეხედვით ეს სწორე გზა იყო - ნაკლული

1 მათი კონსერვაციის შესახებ იხ. ჟურნალი „ძველი ხელოვნება - დღეს" #. 3, 2012, გვ. 26-35.

2 თუ რა რთული იყო თავის დროზე ასეთი ამოცანების გადაჭრა ცხადყობს საქტიტორი რელიეფზე ლითონის ლურსმნებით გამაგრებული ადგილი, ახლის აღებისას მორეული შრეების დასაცავად.

3 2012 წელს დავიწყეთ „მცხეთის ხვანეოცხოველის კომპლექსური კვლევებისა და გადაუდებელი საკონსერვაციო ქმედების" პროექტის ფარგლებში ანალოგიური ქმედება - სტაბილური კვლევები კონსტრუქტორ ქრისტიანი რეისის ხელმძღვანელობით, დასავლეთი ფასადის რელიეფების გამაგრება-საიმონ ვარაკი. ქვის კონსერვაცია ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია აბენის ხეთის საერთაშორისო პროექტშიც, რომელიც 2009 წლიდან ხორციელდება, ამჯერად ცნობილი სპეციალისტის - სტეფანი ვოლტის მონაწილეობით.

ნაწილების მსგავსი ქვით შენება და ნანგრევების ნაწილებით დასრულება. მაგრამ სინამდვილეში ეს გზა გადაულახავ პრობლემებზე გადმოდა ორი მიზეზის გამო:

ა. მცირე ტაძრის მრავალსაუკუნოვანი გამოქარული ქვისა და ახლადმოხმარებული ქვის კონტრასტმა ნახი გაასინა - ახალი ქვის დიდმა ზედპირებმა „დაამცრო" და დაჯაბნა ნაქარი და გალეული მოსაფრთხილებელი მონაკვეთები.

ბ. დაკარგული, ზოგჯერ ძიპიტეურად ცნობილი მონაკვეთების თლილი ქვით შენება ანტიმეცნიერულს ხდიდა ამ „ნამატ" მოცულობებს (სურ. 1-5).

მაშინვე გაჩნდა სხვა იდეა (ახალი აგრესიული ხიბრეკებით ინსპირირებული) არა ახალი ქვების, არამედ ახალი ქვის „ძერწვის", ე.წ. „ხელოვნური ქვის" გამოყენების თაობაზე, იმის გამო, რომ რიგორმე არიდებული ყოფილიყო გადალეული ქვების გვერდით ახალი ქვის თლის „აგრესიულობა". მაგრამ ეს თითქოს ადეკვატური გზაც არ ჩანდა მისალები, ვინაიდან წარმოიქმნებოდა სხვა ხაშიშრიება - ძველი გალეული ქვის იმიტირებისა და ძველის და ახლის „ერთიერთგადადგენისა", ხაშიშრიება ერთგვარი „ნატეკარიობისა", რიცა ახალი ნაწილები მშენებლობის დროსვეა „დაძველებული"[4].

დავწყეთ ფიქრი სხვა, განსხვავებული მასალის გამოყენების შესაძლებლობაზე.

დამუშავდა ესკიზი თანამედროვე მასალის - მეტალის გამოყენების თაობაზე. მაგრამ მივიღეთ წინაგანხილულის საპირისპირო შედეგი. თუ „სხმული ქვის" შემთხვევაში ახალი მონაკვეთები ხელოვნურად „ძველდებოდა", თანამედროვე მასალის შემთხვევაში (ლითონი, ეგებ მინაც) ტაძრის მცირე ინტერიერში უკანასკნელი ზედმეტად აქცენტირებული ხდებოდა. მცირე ხივრცეში, სადაც ძველი და ახალი ერთ ნაწილად, ერთ ხედად, ერთ მხერაში ფიქსირდება, ახალი „წაიყვანდა" მის ესთეტიკას და ძველს დაუკარგავდა რბილ, ღირებულ, ფაქიზ, ხშირად ხიტყვით ძნელად გამოსათქმელ მახასიათებლებს.

ამიტომ, რაც მასალები შეიძლებოდა ყოფილიყო დიდი მასშტაბის ნაგებობებში - სათუო იყო აქ, მცირე ჯვარში.

ესკიზის დონეზე გამოიცადა სხვა, უფრო ტრადიციული მასალაც. ეს აგური გახლდათ. ნაკლული ადგილების მისით დასრულება გამოიყოფილად ანგენებდა ძველ ნაწილებს. მაგრამ წარმოიქმნა ახალი ხაშიშრიება - აგურის ისტორიულ ფენად ტრანსფორმირების და შემდგომ ყალბი ისტორიულ შრედ ინტერპრეტაციის. ამიტომაც - აგურიც უარყოფილ იქნა.

ამგვარმა ძიებებმა ლოგიკურად და ბუნებრივად მიგვიყვანა ძალზე ხადა მასალაა, ხის შესაძლებლობების ძიებისა და მათ „ამოქმედებასთან" ხე შესაძლებელია სხვადასხვაგვარად „აამეტყველო", შესაძლებელია მას მისცე (დაუტოვე) თავისი ბუნებრივი თვისება - „შეაგსის", „ამოკვმსის", „დაეხმარის უკვე არსებულს" იარსებოს და, შესაბამისად, გაუხანგრძლივოს სიცოცხლე სხვას. ვისაც უნახავს საქართველოს რეგიონებში ქვიტკირის დაზიანებული სახლები რიგორ შეაშველებდნენ ხიდმე გლეხები ხის ძელებს, საყრდენებსა თუ კედლებს მიხედება-რიგორ შეიძლება აიღოს ამ მასალამ სხვისი, დაზიანებულის

---

4 მით უფრო ასეთი გზა სარისკო, რიდესაც არაა გამოცდილება ნამოსხმული ქვით შენებლობის, არ არის გარანტია მისი მყარობის, სიმტკიცის, სასურველი ფაქტურულობის და სხვა. ამ მიდგომის განხორციელება შეიძლება მხოლოდ მას შემდეგ, რიცა მრავალი ექსპერიმენტი დაადასტურებს ყველა ნიუანსს. ასეთი ექსპერიმენტების საფრთხილოსათვის შეგახსენებთ ნამოსხმული ლორფინების მაგალითს, რიცა მათგან გამოძავალი შხამი ახიანებდა თავდაპირველ წყობას, ვერ იკავებდა წყალს და თან ტოქსიკურიც იყო.

„დამხმარეს“ ბუნებრივი, უპრეტენზიო ფუნქცია. სწორედ აქ ვიპოვეთ მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიის დაცვის მისაღები, მიხერხებული მეთოდი. ხემ, რომელიც თითქოს „დამხმარე“ მასალამ საშუალება მოგვცა გადაგვეჭრა მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიაში ერთი ძალზე მტკივნეული საკითხი - წინა შეკესაბამი ჩარევების ბედის გადაწყვეტისა. განსხვავებით ძერწვის, აგურის, ქვის გამოყენებისგან, რომლებიც მოიტანდა შეკესაბამი ჩარევების დოკუმენტაციის (თუ დატოვების) მტკივნეულ არჩევანს, ხის გამოყენება საშუალებას გვაძლევდა დაგვეტოვებინა ყველაფერი ისე, როგორ დაგვხვდა - ჰლოკსებითა და მინუსებით. დაცვის პრინციპი მარტივი ავირჩიეთ - ნაგები კედლების ნაკლულ ნაწილებში „ჩაიდგა“ ხის კედლები, რითაც, ერთი მხრივ დავიცავით ნაგები, მეორე მხრივ, აღვუდგინეთ ნაგებობას სილუეტი, ასევე, გავაცხადეთ შესაძლებლობა მისი ფუნქციურად ამოქმედებისაც. ამ ყველაფერთან ერთად ჩვენი ხის სტრუქტურა რევერსირებადია, იგი ხასგასმულად სხვაა „დროებითი“ თუ „განსხვავებული“ იმისგან, რაც საუკუნეებმა მოიტანა ჩვენამდე[5]. უნდა ითქვას, რომ ხის მასალისა გაკეთდა კარნიზებიც, ნაკლული კედლებიც. სახურავი დამზადდა რეინის სარტყელზე, რომელიც სეისმიმდგეგ ეფუძნს ქმნის მთლიანად ნაგებობისათვის[6]. იატაკზე კი მ'შრალი წესით, ცემენტის ხსნარის გარეშე მოიტკეპნა და დაიგო თლილი ქვა[7].

ამგვარმა, არც თუ ადვილად, თუმც ფორსირებული ძიებებით მიღებულმა მარტივმა გამოსავალმა საშუალება მოგვცა სიძველის მიველის საქმეში შეგვეცვალა თანმიმდევრობა მის სასარგებლოდ: გაუთავებელი მსჯელობისა და „მეთოდის მოძებნის“ ფონზე, როდესაც პარალელურად ფლუკტუირებდა ხიდმე სიძველე, ჩვენ მივიღეთ დაცული ძეგლი, რომლის შესახებ კვლევებიცა და მსჯელობაც მისი ფუნქციური მდგომარეობის გაუარესების პროცესს ადარ ნიშნავს[8] (სურ. 6-10).

რესტავრაცია, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედებაა და ისევე, როგორც ყველა შემოქმედება, შეიძლება სუბიექტური შეფასებების ასპარეზიც იყოს („დიზაინი არ მომწონს“, „რა დამაზი დიზაინია“, „ცოტა მემუქება“, „ეს რა კარგი მუქი ფერი აერჩევიათ“ და სხვა), მთავრია, რომ თავად სიძველე დაცულია და სხვა პროცესები მისი დაცულობის პარალელურად შეიძლება განვითარდეს.

მესამე საკითხი, რომელიც შემოწმების და დინამიკებაა მიღების გულისხმობდა - სუბსტრუქციის შემოწმება და გამაგრება - შედარებით ადვილ ამოცანა იყო. მართლაც, ჯერ ალპინისტებმა შეამოწმეს დაკიდული თოკითა და ხარაჩოთი მდგომარეობა, დაათვალიერეს კონსტრუქტორებმა და ინჟინრებმა. შემდეგ კი მიხდა ქვათა გაწმენდა, გამოქარული ადგილების ინექტირება და გამაგრება.

სწორედ მცხეთის წმ. ჯვრის ამ მთავრი საკითხების მოგვარების შემდეგომ და პარალელურად დავიწყეთ სხვა საკითხების გადაწყვეტა - სახურავის განახლება თუ მიმდებარე ნაგებობების კონსერვაცია. ეს ამოცანები შედარებით

---

5 ერთადერთი საკითხი, რომელსაც ვაყენებდი, მაგრამ ვერ მოხერხდა, იყო შემდეგი: გადახურვის ხის კონსტრუქციაში ინტერიერის მხრიდან გვინდოდა ადრე არსებული ქვის კამარის ჯვრიანობის გამეორება, მაგრამ საჭირო ხიმაღლეთა არ დამთხვევამ, ეს იდეა, სამწუხაროდ, განუხორციელებელი გახადა.

6 კონსტრუქციული ნაწილი დაამუშავა ბ-ნმა გიგლა ჭანუკვასმ, ეთნოგალერეა საკითხების გადაჭრაში დიდად დაგვეხმარა ბ-ნი გიორგი სისანიძე.

7 სამუშაოები აწარმოეს ჯემად ცეხოშვილმა და ბეჟან ყიბელაშვილმა.

8 მაგ. აქ კედლის გაგრძელებაც აეკრძალებელია და შემდგომი დაცვის მექანიზმების დადგენაც - თუნდაც გამოქარული ქვების რესურსის აღდგენის საკითხები და სხვა.

ითლი იყო - გამოცდილი ჯგუფისთვის ნგუელი ამოცანა და დადგენილი ძტან-დარტით განხორციელებადი. თუმცა აქ მინდა შევეხო ერთი ნაგებობის ბედს, რომელიც დიდი ტაძრის სამხრეთით დგას, სამარხებზე. ის ფლეთილი ქვისაა და სანამ შეეხებოდით, მორღვეულკედლებიანი და რკინის სალტეშემოვლებული მიგდებულის და უპატრონოს შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ერთმა ცნობილმა ხელოვნებათმცოდნემ ითლად მკითხა-თუ რატომ არ დავანგრიეთ ეს ნაგებობა. პასუხი ცხადია. ნგენს წინამორბედებსაც გადაეწყვეტიათ მისი დატოვება და არ-დანგრევა. მეორეც, მისი სისადავე და ფლეთილი ქვისგან მიდებული ხასგასმული „უპრეტენზიობა", სწორედაც რომ გვიადვილებს მთავარი ტაძრის მნიშვნელობისა და დორსებების გაგებას, სწორედ მათ შორის კონტრასტის გამო. და მესამეც, მისი „დემონტაჟი" რესტავრატორებს გაუნყენდა ამოუხსნელ სირთულეს, ის ხომ კრიპტაზე დგას. რიგორ უნდა დაგვეცვა კრიპტა მისი ნაწილის, მისი „დამყარავის" გარეშე? ეს ის ელემენტარული საკითხებია, რომელნიც ზოგჯერ სპეციალისტს აზრის გამოთქმისას არ „მოაგონდება" ხოლმე...

უფრო რთული გახლდათ მცხეთის წმ. ჯვრის თავსებადი ინფრასტრუქტურის პროექტირება - ეს ერთ-ერთი რთული სამუშაო, რომელიც ამ წლებში გაგეკეთებია.

მაგრამ ეს საკითხი სხვა მსჯელობის საგანია და მას ალბათ ერთხელაც თავის ადგილას მივუბრუნდები.

Nikoloz Vacheishvili

On the Restoration of the Complex of Holy Cross of Mtskheta

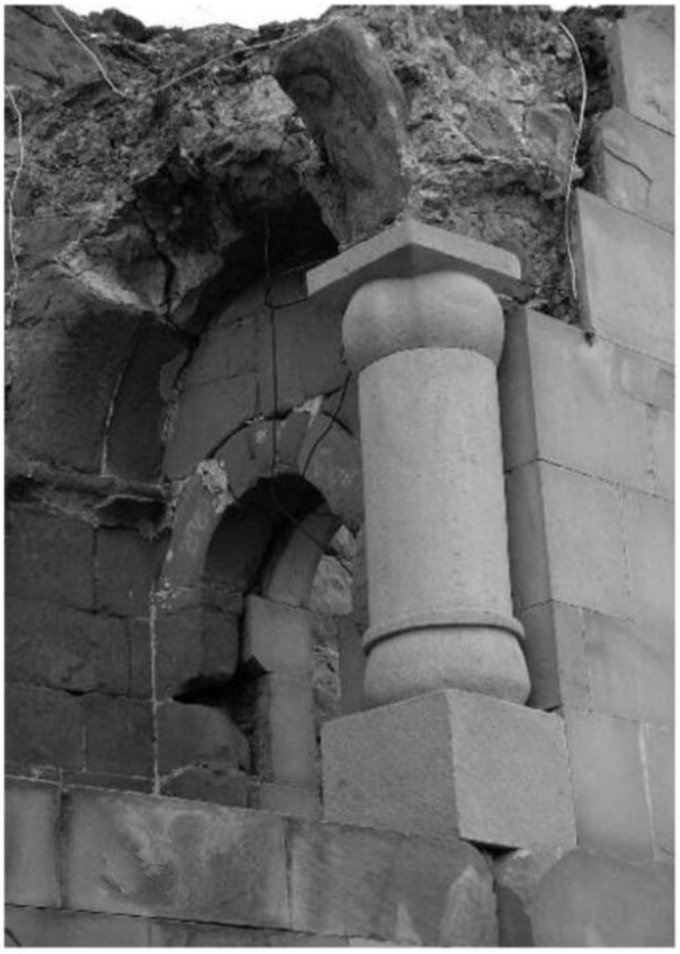
The article discusses the works undertaken in 2004-2012 in the outstanding monument of the Georgian architecture – complex of Holy Cross of Mtskheta. Among many issues linked with the preservation of this site, the article is focused on the following three: 1. conservation of reliefs of the main church of Holy Cross (under the supervision of Saymon Varaki); 2. conservation of the minor church of Holy Cross – decision was taken on its roofing with timber and enveloping, ensuring its protection from further deterioration and providing time for the discussion of further actions to be undertaken; 3. reinforcement of the substructures of the churches and of the structures of later date.

სურ. 1. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი გადახურვამდე. 2002 წელი. საკურთხეველი სველია ფასადის ახალი რესტავრაციის გამო

სურ. 2. ძველი ნაწილები და 2002 წლის რესტავრაცია

სურ. 3. 2002 წლის რესტავრაციისას

სურ. 4. 2002 წელი. ფოტოზე კარგად ჩანს ძველი და ახალი ნაწილების შეუთავსებლობა



სურ. 5. 2002 წელს დამატებული კომპონენტები

სურ. 7. მცხეთის წმ. ჯვრის მცი-რე ტაძრის ჩრდილო კომ-პარტმენტი, 2011 წელი

სურ. 6. 2011 წელი. ხის კონსტრუქ-ციის მოწყობა მცირე ჯვარზე

სურ. 8. 2011 წელი. იატაკის მშრალი წესით დაგება ინტერიერში

სურ. 9. 2011 წელი. ხის სტრუქტურით დაცული შენობა

სურ. 10. საერთო ხედი ჩრდილოეთიდან. 2011 წელი

სურ. 11. მცხეთის ჯვრის სუბსტრუქციის მდგომარეობის შემოწმება სამუშაოთა დაწყებამდე

სურ. 12. მცხეთის ჯვრის სუბსტრუქციის გაწმენდა მის კონსერვაციამდე.

მარ ბაბური
ა. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია

საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალურ არქივში დაცული "წმინდა გიორგის ლექსად თქმული ცხოვრების" მინიატიურები*

XVII საუკუნის ქართველ პოეტს, გელათში მოღვაწე დათუნა ქვარიანს ეკუთვნის თხზულება – ლექსად თქმული „წამება წმიდისა მოწამისა გიორგისი", რომელსაც საფუძვლად უდევს ამავე სათაურის ქართული პროზაული კერსია. მის ნაწარმოებს რამდენიმე გადაწერილი ვარიანტიდან ვიცნობთ, რომელთა ნაწილი საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალური არქივის ფონდებშია დაცული. ყველაზე გამორჩეული მათ შორის მინიატიურებით შემკული ვარიანტია, (ფ.1446; N373) რომელიც, ამავე წიგნზე აღნიშნული მფლობელისეული მინაწერებით თუ ვიმსჯელებთ, ირინე ერისთავის ქალს ეკუთვნოდა ("ქ. ერისთავის ქალის ირინესი არის, ახმაროს დმერთმან").

ირინე ერისთავი, როგორც მინაწერებიდან ჩანს, ვინმე ფარსადან ტაბარიძის ან ტაბარიძის მეუღლე უნდა ყოფილიყო. ირინე სხვადასხვა გვერდზე თავისი ქალიშვილების ასაკს აღნიშნავს. მაგ. „ჩემს ანუნიას თექსმეტ მარტს გაუთავდა შვიდი წელიწადი. მერვეში ჩადგა... მის დედას ერისთავის ქალს დამიწერია ანუნია ტაბ...ძის ქალის წელიწადი." (გვ.101, 138, 139). ყველაზე მნიშვნელოვანი, ალბათ, 79-ე გვერდის წარწერაა, სადაც საუკუნის აღნიშვნა ხდება: „ჩეს... ოცდაშვიდში გიორგობისთვეს თითხმეტი წელიწადი გაუთავდა ტა... რაძის ქალს." გამოდის, რომ ირინე ერისთავი XIX საუკუნეში ცხოვრობდა და ერთგვარი თითქოს ბაბუშვერი კალიგრაფიისთვის დამახასიათებელი დაუდევრობით მიმოფანტულ მინაწერებს მის საკუთრებაში აღმოჩენილ XVII საუკუნის ხელნაწერზე აკეთებდა.

აღნიშნული თხზულების ავტორს - დათუნა ქვარიანს პოეტი მეფის, არხილის „გაბაასებიდან" ვეცნობით, ("სხვა მელექსეთ არ ვახსენებ... არც დათუნა ქვარიანსა"), საიდანაც ორკეცეა, რომ ავტორი ქვარიანის პოეზიაზე არც ისე დიდი აზრისაა. თუმცა, ამასთანავე, თხზულება ინდივიდუალური პოზიციის გამოხატვის ნიმუშს წარმოადგენს. ავტორი თანამემამულეების საერო ცხოვრებით გატაცებისა და ხალხში სასულიერო მწერლობის რიგის დაქვეითების გამო წუხს, დარდობს იმაზე, რომ ძველ სასულიერო წიგნებს, რომლებიც ხელნერადაა დაწერილი, მხედრულით ნაწერ საერო წიგნებს ამჯობინებენ. ალბათ სწორედ ეს არის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი იმისა, რომ ქვარიანმა დიდმოწამის ცხოვრება მხედრული დამწერლობით, ლექსის სახით მიაწვდინა მკითხველს.[1]

თხზულებაში მოცემული დეტალების მიხედვით დგინდება, რომ დათუნა ქვარიანს აღნიშნული ნაწარმოები 1678-1680 წლების ფარგლებში შეუსრულებია.[2]

დათუნა ქვარიანი ლეჩხუმიდან, სოფ. ორხვიდან ყოფილა და გელათის მონასტერში მოღვაწეობდა. რადაც დროს იგი გელათიდან გაუძევებიათ. ამის

---

*ილუსტრაციების წყარო: საქართველოს ეროვნული არქივის საისტორიო ცენტრალური არქივი, ფ.1446; 373.

1 წმ. გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, თბ., 1991, გვ. 30, 31.

2 მ. ნიქოლაძე, ბერძნული და ქართული მითოლოგიის საკითხები, თბ., 1971, გვ. 236.

შემდეგ კი ისმალების მიუკლავთ.

ქვარიანის ნაწარმოები წმ. გიორგის „წამების“ უძველესი ქართული თარგმანებისა და „სასწაულების“ ტექსტების დეტალურად მიხედება. მის თხზულებაში მხოლოდ შესაფალია დამატებული, სადაც ის ცოდვით დაცემის ბიბლიურ სიუჟეტზე გვიამბობს და იქვე ერთგვარ აღსარებასაც გვთავაზობს.

დათენა ქვარიანის თხზულება პირველად სრულად 1991 წელს გამოცემულ, ე. გაბიძაშვილის მიერ შედგენილ წიგნში დაიბეჭდა. საყურადღებოა, რომ ავტორისთვის, ისევე, როგორც მ. ხიდეფანისთვის, რომელმაც წერილი მიუძღვნა ამ თხზულებას, მხოლოდ XVIII-XIX საუკუნის ხელნაწერები იყო ცნობილი. მათგან XVIII საუკუნით დათარიღებული ნიმუში (H-2904) ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება. ამ ხელნაწერზე დართულია XVIII საუკუნით დათარიღებული ორი მინიატიურა, რომელთაგან ერთ-ერთი „ბორბალზე წამების“ სცენას ასახავს. კომპოზიციით, მხატვრული დეტალებითა და სტილით ჩვენ მიერ განხილველ მინიატიურებთან ახლო მსგავსების გამო, შეგვიძლია ვთქვათ, ამ მინიატიურების ავტორს ნიმუშად XVII საუკუნის მინიატიურები უნდა ქქონოდა. ხოლო 1848 წლით დათარიღებული ეკლესიის მსახურის ბართლომე ბიბილურის მიერ გადაწერილი ნუსხა რომელიც, სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად ალ. ხახანაშვილის მეშვეობით გახდა ცნობილი, საისტორიო ცენტრალურ არქივში ინახება (ფ.1446. N127).

რაც შეეხება ჩვენ მიერ განხილველ, საისტორიო ცენტრალურ არქივში დაცული პოემის დასურათებულ ვარიანტს, როგორც ზემოთ აღნიშნულიდან ჩანს, მას დასახელებული ავტორები არ გაცნობიან. გამოდის, რომ არქივში დაცული ნიმუში (ფ.1446; N373), რომელიც მინიატიურების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის მიხედვით ს. სხირტლაძემ XVII საუკუნით დაათარიღა, ქვარიანის ნაწარმოების შემცველი ყველაზე აღრეული ხელნაწერია და, ჩვენთვის ცნობილ ხელნაწერთაგან ერთადერთი, რომელიც იმავე საუკუნეშია გადაწერილი.

წმ. გიორგის ლექსად თქმული ცხოვრების ხელნაწერი ქადალდზეა შესრულებული, მხედრულია. სათაურები სიხუცურითაა გამოყოფილი. ზომა: 21,5X16. ის 81 ფურცლისგან და 15 ე.წ. „ხალხური“ სტილით შესრულებული მინიატიურისგან შედგება.

ხელნაწერი გარედან საკმაოდ დაზიანებული სტილიზებული, ერთგვარად კვეთილი ორნამენტებით შესრულებული ტეკების ყდით არის გაფორმებული. ორნამენტები მკვლელმანერი აღმოსავლეთის სახვითი ნიმუშებისათვის დამახასიათებლად ხვეულფოთლოვანი დეტალებით არის შედგენილი. ზოგიერთ ადგილზე ოქროვ დაუდევრად განლაგებული ვოლუტისებრ დახვეული წრეებია ამოკვეთილი, რაც მსგავსებას ავლენს ამავე ხელნაწერის მინიატიურების საერთო მხატვრულ სახეთათან.

მინიატიურა 1. უფლის ხელი სასწორით (ცოდვა-მადლი).[3]

პირველი მინიატიურა წმინდა გიორგის ცხოვრების აღწერის დასაწყისშივე ჩნდება. ის ერთგვარად ჩარჩოდ გასდევს ტექსტს, რომელიც ფურცლის ქვედა ნახევარს იკავებს, ზედა ნაწილი კი ფერადოვანი ორნამენტით დატვირთულ კამარას უჭირავს. კამარის ზემოდან სამი ჯვარია აღმართული, ორად გაყოფილი

3 საეკლესიო მოხატული ხელნაწერი წიგნები, ქართულ ხელნაწერთა კოლექცია, საქართველოს ეროვნული არქივი., თბ., 2011, გვ. 53.

შეისრული თაღის ცენტრიდან მაკურთხეველი მარჯვენა ეშვება, მის ქვეშ კი მარცხნივ ოდნავ გადაწონილი მართლმსაჯულების სიმბოლო - სასწორია წარმოდგენილი. მარჯვენა მხარეს სასწორის პინასთან მიკრული ჩიტის მსგავსი ფიგურაა გამოსახული, რომლისკენაც თაღიდან გამომავალი, მეორე ხელის მტევანი მიუთითებს.

მარცხენა მხრიდან კიდევ ერთი მაკურთხეველი მარჯვენაა გამოსახული, რომელიც პირდაპირ სასწორისკენ მიუთითებს. კამარის კედლებს დატანილი, სადა ფოთლოვანი ორნამენტი ცისფერ ფონზე ღია წითელი და ოქროსფერი, თითქოს ჩაღვრილი ფერებითაა შესრულებული.

კამარას, მასზე წარმოდგენილ ჯვრებსაც ერთგვარი კბილანებისებური წვრილი წრეებით შექმნილი მოჩარჩოება გასდევს (ეს დეკორატიული დეტალი ზოგადად ამ მინიატიურების გაფორმებაში ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს)

მინიატიურა 2. ხელი მტრედით

წარწერის ბოლოს, უცნაური ფორმის, თითქოს ერთგვარი ღიობიდან გამომავალი – ხელია გამოსახული, რომელსაც მტრედი[4] უპყრია. ეს მცირე დეტალი კბილანებიანი დეკორატიული ელემენტებითაა გაფორმებული. მტრედი სულიწმინდის სიმბოლოა და საფიქრებელია, რომ ეს გამოსახულება მამა ღმერთისაგან სული წმინდის გამომავლობასთან დაკავშირებული მინიშნება იყოს.

მინიატიურა 3. მრავალფიგურიანი კომპოზიცია შუბებით

ამ მინიატიურაზე წარწერის ქვეშ, გვერდიგვერდ მდგომი ერთმანეთს მჭიდროდ მიკრული, ოთხ მწკრივად გაყოფილი, წელსზედა ფიგურებია წარმოდგენილი, რომელთა რიცხვი 36 აღწევს. სრულად, მთელი სხეულით მხოლოდ წინა რიგებში მოცემული ფიგურები არიან გამოსახულნი. ამ ერთმანეთზე მიკრული, გულუბრყვილო გამომეტყველების მქონე ფიგურების ზემოთ ფერადოვანი რომბებით შექმნილი, ქვემოთ ჩაუკეტავი მოჩარჩოებაა მოცემული, მის ქვეშ კი სხვადასხვაგვარად შეფერილი შუბებია გამოსახული. ვიწრო შარავანდის მსგავსი რკალების მორთულობა და ფერადოვნება ფიგურების რიგის მიხედვით იცვლება.

კომპოზიციას კეტავს კბილანებისებრი დეკორატიული მოჩარჩოება, რომელიც კონტურის სახით მიჰყვება კომპოზიციის რკალს და თითქოს ერთ სივრცეში აქცევს მას.

აღნიშნულ მინიატიურაზე წარწერების გარჩევა თითქმის შეუძლებელია. შესაბამისად, საინტერესოა, თუ რის საფუძველზე ეწოდა ამ სცენას „წმ. მხედართა დასი"[5] განსახილველ ნამუშევრებზე დღემდე გამოქვეყნებულ ლიტერატურაში.

მინიატიურა 4. მაცხოვარი

წარწერა: „იესუ ...არ"

მაცხოვრის სრულიად უჩვეულო, წიგნით გამოსახული ფიგურა, რომელზეც იკითხება „იესუ ...არ", აღმოსავლურ ყაიდაზე, ფეხმორთხმით არის წარმოდგენილი. მარცხენა ხელით წიგნს ეყრდნობა, მარჯვენა კი აწეული აქვს დაახლოებით ისე, როგორც მაკურთხეველი ქრისტეს გამოსახულებებში გვხვდება. მისი

4 დასახ. ნაშრომი, გვ. 54.

5 საეკლესიო მოხატული ხელნაწერი წიგნები. ქართული ხელნაწერთა კოლექცია. საქართველოს ეროვნული არქივი., თბ., 2011, გვ. 56.

ფიგურა კომპოზიციის ქვედა ნაწილშია მოცემული და სამ რკალად შეკრული, ბოლოში წაწვეტებული თაღითაა შემოზღუდული. ღია ყავისფერი სამოსი, ისევე როგორც შარავანდი (?), წითელყვავილოვანი ორნამენტითაა გაფორმებული.

ფიგურის მსგავსი განთავსება, შეისრული თაღი, სადა კონტურული ნახატი ასოციაციას იწვევს `ვეფხისტყაოსნის~ XVII საუკუნით დათარიღებულ თავაქარაშვილისეულ მინიატურებში ასახულ ლევან II დადიანისა თუ სხვა რამდენიმე ცენტრში მოქცეულ ფიგურასთან. მაცხოვრის სტილიზებული თაღის ორსავ მხარეს ლურჯ ფონზე ორ ვარსკვლავსა და ნახევარფრთის მსგავს დეტალებს ვხვდებით. ხოლო კომპოზიციის ზედა ცენტრალურ ნაწილში მაცხოვრის თაღის ზემოთ ფრინველის მოზრდილი ფიგურააა მოცემული, რომელიც ასევე მსგავსი თაღითაა შემოზღუდული. თვით თაღი კი, ორივე მხრიდან ჰალმისებრ გაშლილი დეტალით სრულდება და ხეების ასოციაციას იწვევს. სავარაუდოდ, ეს სამოთხის სიმბოლური გამოსახულებაა.

აღნიშნულ კომპოზიციაში მაცხოვარი უწვერულია. ქრისტეს უწვეროდ გამოსახვა მართალია ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლებში, ელინური ტრადიციების საფუძველზე ხდებოდა, მაგრამ აქ ამგვარი იკონოგრაფიული სახეება ავტორისეულ ინტერპრეტაციას უნდა მიუთითებდეს.

მინიატიურა 5. წმ. გიორგის ძელზე დაკიდება.

წარწერა: „...წმინდის გიორგის ძელზედან დამოკიდება."

ტრადიციული იკონოგრაფიის მიხედვით,[6] ძელზე დაკიდების სცენაში წმ. გიორგის ფიგურა მხოლოდ ორ ჯალათთან ერთად არის ცენტრში გადმოცემული. ჩვენს მინიატიურაში კი განსხვავებულ სურათს ვხედავთ. კომპოზიციაში ახალი პერსონაჟები ჩნდებიან. ერთნი შუაში მცირე მრგვალი თაღით დასრულებულ ოთხკუთხოვან ნახევარმოჩარჩოებაში არიან მოქცეულნი, რომელიც შიგადაშიგ გაფერადებული ნახევარფრთისებრი ორნამენტებითაა მორთული. თაღის ფორმას მხედრული ასოებით დაწერილი სტროფის სათაური მიჰყვება: „კარი პირველი „ (კბილანებისებრი დეტალებიც) კომპოზიციის მარცხენა მხარეს სამ რიგად განაწილებული ფიგურებია მოცემული (წმ. მხედრების გამოსახულების მსგავსად). მათ ზემოთ კი, სხვადასხვა დონეზე გამოსახული შუბები ჩნდება, რაც ერთგვარ დინამიზმს სძენს მინიატიურას. აღნიშნულ ფიგურებთან მარჯვენა კიდეში ჯალათის გამოსახულებაა, რომელიც მოკაუჭებული ბასრი იარაღით გვერდს უსერავს წმინდანს. რაც შეეხება კომპოზიციის მარჯვენა კიდეში მოცემულ ორ ფიგურას, მათგან ერთ-ერთი, რომელიც მოწამესთან ახლოს დგას, ასევე ბასრი იარაღით აწამებს მას. ზემო მწკრივში მოცემული ფიგურებისგან განსხვავებით, მათ წაწვეტებული ფორმის ქუდები ხურავთ.

წმ. გიორგის ფიგურას ხალხური ოსტატისთვის დამახასიათებლად თავთან შედარებით მოზრდილი ტანი აქვს, რომელიც ორივე მხარეს ერთგვარი შტრიხებითაა დასერილი, რაც ჭრილობებს უნდა აღნიშნავდეს. მის ფიგურასთან ჯვარია მოცემული, რომელზეც გადაკიდებული ბაგირის ერთი ბოლო მოწამის მაჯაზეა შემოხვეული, მეორე ბოლო კი მარჯვნივ მოცემული ფიგურებიდან ერთ-ერთს უჭირავს. ჯვარი საფეხუროვან კვარცხლბეკზე დგას. წმ. გიორგის ცხოვრების აღნიშნული სცენის იკონოგრაფიაში ის, ძირითადად ძელზე გაჯრულად გამოისახება, აქ კი ჯვარია მოცემული. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ

---

6 *Чубинашвили Г. Н.*, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959.

ძველ ქართულად „ძელი“ აღნიშნავს მოკვეთილ ხეს. ახალ აღთქმაში რამდენიმე ადგილზე მითითებული სიტყვა „ძელი“ მხოლოდ იმას გულისხმობს, თუ რა მასალისგან იყო დამზადებული ქრისტეს ჯვარი. ჩანს, მინიატიურების ავტორი ეყრდნობა სიტყვა „ძელის“ ეტიმოლოგიას, მას ჯვართან აიგივებს და ამ ნიშნით ქრისტეს მიერ გამოხსნის დოგმატის ჩართვასაც ახერხებს კომპოზიციაში.

მინიატიურა 6. ლოდის დადება

წარწერა: „წმინდას გიორგის ლოდი დადვეს და
ფურცლის სიმძიმედა გასუბუქდა”

წმ. გიორგის წამების ამსახველი სცენა – ლოდის დადება, ჩვენ მიერ განსახილველ მინიატიურაში ტექსტში ჩართული კომპოზიციის სახით, მოჩარჩოების გარეშე არის წარმოდგენილი. ჰორიზონტალურ მდგომარეობაში, ერთგვარი ბავშვური იერით გადმოცემული წმინდანის ფიგურას ღია მწვანით შეფერილი ლოდი ფარავს, მის ფეხებთან კი ორი გულუბრყვილო იერის მქონე ჯალათია გამოსახული.

მინიატიურა 7. ურმის თვალზე წამება

წარწერა: „წმინდა გიორგი ურმის თვალზედა შეაგდეს.”

წმ. გიორგის ურმის თვალზე წამების კომპოზიცია ფურცლის ქვედა ნახევარში, ტექსტის ქვეშ არის მოცემული. ემბაზისებრი ფორმის, წაწვეტებული საჭრეთელების მქონე სადგამის ზემოთ, ბორბალზე გადამხობილი წმ. გიორგის მორკალული ფიგურაა წარმოდგენილი. მას ორსავ მხარეს თითო ჯალათი აკრავს, რომლებიც ბაგირით ხელში ატრიალებენ ბორბალს. მათ, ისევე როგორც განხილული მინიატიურების ჯალათებს, წაწვეტებული ფორმის ქუდი ახურავთ -ამ შემთხვევაშიც ისინი კბილანებისებრი მოტივებითაა გაფორმებული.

მინიატიურა 8. წმ. გიორგის მიერ მკვდრის აღდგინება

წარწერა: „წმინდა გიორგიმ სამასის წლის მკუდარი აღადგინა ...”

მინიატიურა მრავალფიგურიანია. სცენის ზედა ნაწილში ფრთაშესხმული წმ. გიორგის დიდი ზომით გამორჩეული გამოსახულება იკითხება. მარჯვენა ხელში ხმალი უჭირავს, მარცხენაში კი, მცირე ზომის ფიგურა. მკლავთან დეკორატიული სახის ფარია მოცემული. წმინდანის საჭურველი დაწვრილმანებული კბილანებით არის დასერილი. წმინდანი ფეხით ადგას ფიგურას (მიცვალებულს?). მის ტანს გადაჰკვეთს ნაგებობა, რომელიც, მეორე მხრივ, თითქოს კომპოზიციის ფონიცაა. წმინდანის ფიგურის მოზრდილი სხეულით, ხმლით, ფრთებითა და სახეზე ღიმილით გამოსახვა ტრიუმფალურ განწყობას წარმოქმნის. კომპოზიციის მარცხენა ქვედა ნაწილში სუდარაში გახვეული თვალღია მიცვალებულია გამოსახული, ქვედა მარჯვენა ნაწილში კი ქალის მაეედრებელი (სავარაუდოდ) ფიგურა გვხვდება. აღნიშნულ მინიატიურაში წარწერებია ჩართული.

მინიატიურა 9. კერპთა შემუსვრა

წარწერა: „წმინდა გიორგიმ კერპნი დააქცია და
ეშმაკები გარდაანთხია ოხრად.”

კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს წმ. გიორგის ფიგურაა მოცემული, რომელსაც მარცხენა ხელში სავარაუდოდ კრიალოსანი უჭირავს, მარჯვენა კი, (გაურკვეველი ნიეთით) კერპებისკენ აქვს გაწვდილი. ტექსტის თანახმად წმინდანმა ჯვრის გარდასახვით შეძლო კერპების დამხობა, რომლებშიც ეშმაკები იყვნენ დავანებულნი (“რამეთუ ყოველნი ღმერთნი წარმართთანი ეშმაკ არიან“ - ფსალმ.95;5) ერთ-ერთი კერპი ერთგვარ პოსტამენტზეა აღმართული, ხოლო და-

ნარჩენი სამი, სხვადასხვა მხარეს აყირავებულად, ვარდნისას არიან მოცემულნი. მათი იდენტიფიცირება ლურჯი ფერით, ბრჭყალებიანი ხელ-ფეხითა და თავზე ერთგვარი დაკბილილი მოკაუჭებული ნიშნებით ხდება. ამ კომპოზიციაშიც ტექსტია ჩართული.

მინიატურა 10. დედოფალ ალექსანდრას თავისკვეთა

წარწერა: „თავის კუეთა დედოფლის ალექსანდრაესა."

გამოსახულია ორი ფიგურა. ჯალათს აქაც აღმოსავლური ყაიდის წაწვეტებული ქუდი ჰხურავს და წელზე ქამარი აქვს ვიწროდ შემოჭერილი. ის ხმლით ხელში თავს კვეთს დედოფალ ალექსანდრას. მოკვეთილი თავი მისსავე ფეხებთან არის მოცემული. დედოფლის ღაწვებს წინამო (იგივე მაწაკი, ღულამბარი – ღაწვის შემამკობელი თმა) ფარავს. ალექსანდრას სახეზე მარტივი რკალით ღიმილია გამოსახული, რითაც ავტორი დედოფლის სულიერ, ჭეშმარიტ გამარჯვებაზე მიგვანიშნებს. გარდა ამისა, აღნიშნული დეტალი ხაზს უსვამს, რომ მინიატურების ავტორი ტექსტს ეყრდნობა. სტროფის სულისკვეთება, სადაც დედოფლის თავისკვეთაა მოცემული, ვიზუალური სახით ჩვენ მიერ განსახილველ მინიატურაშია ხორცშესხმული:

"სანატრელი დედოფალი, ვითა მთვარე გავსილიყო
წმინდის თანა ილოცვიდა, სიხარულით აღვსილიყო,
წამებასა იგონებდა, მისთვის ძნელად ადვილ იყო,
ილოცვიდა ქრისტე ღმერთსა, ვარდივითა გაშლილიყო."

მინიატურა 11. წმ. გიორგის მიერ შუბის, ფარისა და ხმლის მოხსნა

წარწერა: „წმინდა გიორგი ილოცავსა. შუბიდა
ფარი დახრმალი მოიხადა და ..."

წმ. გიორგი ორანტად დგას. მის გვერდით ფარი, ხმალი და შუბია მიმობნეული. ღია მწვანე დეტალებით დატვირთულ, წელზე ვიწროდშემოჭერილი ქამრით, წითელი სამოსით გამოსახული წმ. გიორგის არაპროპორციულად დაგრძელებული ფიგურა, წარდგენითი დგომით, ფართო თვალებითა და მომღიმარი, უშუალო გამომეტყველებით საზეიმო, სასიხარულო განწყობის მომცველია.

მინიატურა 12. წმ. გიორგის თავისკვეთა

წარწერა: „თავის კუეთა წმინდის გიორგისა."

ალექსანდრა დედოფლის თავისკვეთის კომპოზიციის დარად ხმალმომარჯვებული ჯალათი აქაც მსგავს სამოსსა და პოზაშია წარმოდგენილი. თავმოკვეთილი სხეულიდან და თავიდან აქაც წერტილებითა და ხაზებით გადმოცემული სისხლი მოსჩქეფს თითქოს. კომპოზიცია ასევე ტექსტშია ჩართული.

მინიატურა 13. ლასია ქალაქის სასწაული

წარწერა: „წმინდა გიორგიმ ლასის ქალაქი მოაქცია..."

ამ კომპოზიციის შემუშავებული იკონოგრაფიის თანახმად, მხედარი წმ. გიორგი მარცხენა ნაწილში გამოისახება, დანარჩენი ფიგურები კი მარჯვნივ. ჩვენ მიერ განსახილველ ძეგლში პირიქითაა: ორ სიგრძივ ნაწილად დაყოფილ კომპოზიციაში, მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილი ცხენზე ამხედრებული, ცალ ხელში სადავემომარჯვებული წმ. გიორგი შუბით განგმირავს მრავალრკალად დაგორგლილ გველეშაპს, რომელიც ცხენის უკანა ფეხებსაც ეხვევა და ერთგვარ დინამიზმს ქმნის ნახატში. ამავე მიზანს ემსახურება შთამბეჭდავი და ცოცხალი ხასიათის მატარებელი დეტალი – წმინდანის ზურგს უკან მოცემული თითქოს

აფრიალებული მოსასხამი. წმინდანის, ცხენისა და გველეშაპის ფიგურები საკმაოდ დეტალიზებულია.

კომპოზიციის მარცხენა მხარეს სიგრძივად მოცემულია შენობა, რომლის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილია გვირგვინოსანი მეფის ასული, რომელსაც მიბმული მიჰყავს წმ. გიორგის მიერ დამარცხებული გველეშაპი, ხოლო ზედა ნაწილში ქალის მშობლები არიან გამოსახულნი, რომელთაგან ერთ-ერთი – მეფე, ტრადიციული იკონოგრაფიისამებრ, გასაღებს გადასცემს წმინდანს.

მეფის ასულის სამოსი ერთგვარი ფრთისებრი ორნამენტებითაა მორთული. მისი ღაწვები ისეთივე წინამოთია (ღულამბარი, მაწაკი) შემკული, როგორიც ალექსანდრა დედოფლის გამოსახულებაში შეგვხვდა. თმაც ისეთივე ხვეული და გრძელია, როგორც ამ უკანასკნელთან.

მინიატიურა 14. იონა წინასწარმეტყველის სასწაული

წარწერა: „ვეშაპმა იონა ჩაყლაპა"

იონა წინასწარმეტყველის ნახევარფიგურა, ფერადოვანი ორნამენტებით გაფორმებული გველეშაპის ხახიდან ამოდის თითქოს. მისი ხელები გაწვდილია გველეშაპისკენ. წინასწარმეტყველის გულუბრყვილო გამომეტყველება ამძაფრებს პოზის უჩვეულობის შეგრძნებას. გამოსახულება ტექსტის ქვეშაა მოცემული.

მინიატიურა 15. ყრმის ტყვეობიდან დახსნა.

წარწერა: „წმინდა გიორგის საყდარი"

მსგავსად „ლასია ქალაქის" სცენისა აქაც, ცხენზე ამხედრებული წმ. გიორგია მოცემული. საინტერესო ის არის, რომ ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემისაგან განსხვავებით, აქ კომპოზიციის მარცხენა ზედა ნაწილში ტაძრის გამოსახულებას ეხედავთ. როგორც ჩანს, ავტორი ამ შემთხვევაში ტექსტის იმ ადგილს ეყრდნობა, სადაც მოთხრობილია სასწაულის შემდეგ თუ როგორ გაეგზავნა ყმა წმ. გიორგის ტაძარში მისთვის მადლობის აღსავლენად.[7]

წმ. გიორგის ფიგურას მარცხენა ხელში სადაც უჭირავს, ხოლო მარჯვენათი, ტაძრისაკენ მიუთითებს. წმინდანის ფიგურის უკან, ტრადიციისამებრ ყრმაა მოცემული, რომელსაც ხელთ დოქი უჭირია.

ტაძარი თითქოს ჭრილშია წარმოდგენილი. მისი სტრუქტურული ნაწილები სხვადასხვა ფერით არის გამოყოფილი, გუმბათი თითქმის ტაძრის ნახევარი სიგრძის სტილიზებული ჯვრითაა დაგვირგვინებული. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში გაშლილ სუფრასთან შვიდი ფიგურაა მოცემული. სუფრის თავთან გამოსახული ფიგურას ცალ ხელში დოქი, ხოლო მეორეში აწეული თასი უჭირია. მაყურებელთა ჯგუფი ერთმანეთია მიმართული. წმ. გიორგისა და მის გარშემო მყოფთა მიმღიმარი სახეები კომპოზიციაში სასიამოვნო განწყობას ქმნის. სუფრასთან გამოსახული დეტალები ეროვნული კეთილდღეობის გადმოცემას უწყობს ხელს.

განსახილველი მინიატურები, მიუხედავად მათი არაპროფესიონალური მხატვრული გამომსახველობისა, ერთგვარი ხაზობრიობით, ფერთა ხისადაობით და მსუბუქი კომპოზიციებით, ეფრო მეტ სიახლოვეს ავლენს ადრეული ეპოქის ე.წ. გრაფიკული ტიპის ხელნაწერებთან და XI საუკუნის იმ მინიატურებთან, რომლებშიც ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ტენ-

7 **Е. Л. Привалова. Павниси.** Тб., 1977, გვ. 92.

ლენცოები, ნამოყალიბებული სახითაა წარმოდგენილი.[8]

ის ასევე უახლოვდება ქართულ მონუმენტურ მხატვრობას, რომელიც სახვითი ამოცანების ცვლილებების პროცესში მაინც ინარჩუნებდა საგანგებო ქრისტიანულ მნიშვნელობას. სწორედ ამის მაგალითის წარმოადგენს ქართული მონუმენტური ფერწერის ცალკეული ჯგუფი, რომელიც „ხალხური მხატვრობის" სახელით არის ცნობილი.

"წმ. გიორგის ლექსად თქმული ცხოვრების" მინიატურები XVI-XVII საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებული ე.წ. „ხალხური" ნაკადისგან განსხვავებით, უფრო მეტად დაუხვეწიათ, თუმცა ერთგვარი ტექნიკური ლაფსუსების მიუხედავად, მნახველი პირველი შეხედვისთანავე გრძნობს შემოქმედებით ენერგიას, რაც ერთ-ერთი საფუძველია არგუმენტია იმისა, რომ ეს მხატვრობა ქართული ხალხური სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშთა შორის ჩათვალეთ.

ხალხური ხელოვნება ერთვნული ელემენტის აქტიურობას გულისხმობს[9] შესაბამისად, სვენის ძველშიც მკაფიოდ შეიგრძნობა ერთვნული ხასიათი. ქართული ტიპაჟი, სახეების გამომეტყველება, ნუშისებრი თვალებით, სიახლოვე ერთვნულ მონუმენტურ მხატვრობასთან, ერთვნული შემოქმედებითი სულისკვეთების წარმოჩენას უწყობს ხელს.

მარტივი მხატვრული ენით ავტორი გადმოგვცემს ნაწარმოების ქრისტიანულ არსს. ნანს, სალვთისმეტყველო მინიშნების წარმოჩენის მიზნით - წმ. გიორგის ძელის ნაცვლად ჯვრის გამოსახვით, ავტორი ვიზუალურ სიმარტივეს – არსებრივ, საზრისისეულ სირთულეს უპირისპირებს, რასაც ერთგვარი გულწრფელობითა და უშუალობით ახორციელებს.

რაც შეეხება ტრადიციული კანონიკური ფორმებიდან გადახვევის ტენდენციას, რწმენის თვალთახედვის კუთხის ცვლილებით უნდა იყოს გაპირობებული, რაც ზოგადად გვაანი შუა საუკუნეების ხალხური მხატვრობის დამახასიათებელ ნიშნად გვევალინება. ეს პროცესი, ჯერ კიდევ XIII საუკუნიდან იღებს სათავეს, როდესაც ქართულ მინიატურაში თავს იჩენს ისეთი დეტალების გამოსახვა, რომლებიც ეიფოთ, მიწიერი ცხოვრებას უკავშირდება.

XVII საუკუნის პროფესიული ნაკადის მინიატურისტების კანონიკური ტრადიციების საფუძველზე შექმნილი, რამდენადმე მექანიკურად კალკირებული ნამუშევრებისგან განსხვავებით, ჩვენი მინიატურების ავტორი სადა ფორმების საშუალებით რაღაც ახალს, უფრო მეტად ცოცხალ ხელოვნების ქმნის.

ფიგურათა პოზები, რომლებიც ხშირად თითქოს ბავშვური მექანიკური შეცვლიმებით არის გადმოცემული, არ იწვევს დაძაბულობის განცდას და ერთგვარი სიმსუბუქით ხასიათდება. ეს, ალბათ, ქადალდის ფონზე მოცემული შავი კონტურით შემოფარგლული ფორმებითაც მიიღწევა. მკვეთრი ხაზი ამ ძველისთვის და შეიძლება თქვას, როგორც ხალხური მხატვრობისათვისაც ერთერთ ძირითად დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს.[10]

განსახილველი ძველის მინიატურებში ერთ-ერთი ყველაზე თვალში საცემი ფიგურების მნიშვნელოვნებით გამორჩეულია და სწორედ ამ პრინციპით უახ-

8 ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ., 1970, გვ. 10.

9 ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური" მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 12.

10 ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 380.

ლოვდება ყველაზე მეტად კედლის მხატვრობის ნიმუშებს.

განსახილველ ძეგლში მაყურებლისაკენ მიმართული ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურები უშუალო სიახლოვეს ქმნის მნახველთან, რაც საკრალურის გაებრალოების პროცესის ერთ-ერთ გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს.[11]

კოლორიტი სულ რამდენიმე ლია ფერის მონაცვლეობით იქმნება. ფერები გამჭვირვალეა და ლოკალური. რიტმულად განაწილებულ ფერადოვან აქცენტებს დინამიზმი შემოაქვს. განსხვავებული ფერების მონაცვლეობა სიჭრელის შთაბეჭდილებას რიდი ქმნის, პირიქით, ერთიანი ფერადოვანი განწყობის წარმომქმნელია.

რაც შეეხება ანტურაჟს, ისიც სადა, უბრალო და ამასთან - განსიგადებულ იერს აბარებს. ძნელია ერთვნულ ნიშნებზე საუბარი, თუმცა „ერმის გამოხსნის სცენაში", ჭრილში გამოსახული ეკლესია ქართული ტაძრისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით არის მოცემული.

განსახილველ მინიატურებთან სტილურად ყველაზე დაახლოებული ნამუშევარი „ვეფხისტყაოსნის" მამუკა თავაქარაშვილის მიერ გადაწერილი და მოხატული ნუსხაა,რომელიც ლევან II დადიანის კარზე,მისივე შეკვეთით შეიქმნა 1646 წელს (ხელ. ერთვნული ცენტრი. H-599).

განსახილველი ნამუშევრები, ხშირ შემთხვევაში, ნარნის გარეშეა მოცემული. ფიგურები თავისუფლადაა გაბნეული სიბრტყეზე. თავაქარაშვილი და ხვენი მინიატურების ავტორიც ორანული მინიატურისათვის დამახასიათებელ ხალისისებური დასურათების პრინციპს უგულვებელყოფენ და ამ ნიშნით უახლოვდებიან კედლის მხატვრობის ნიმუშებს. სიბრტყის წმინდა დეკორატიული აღქმის ნაცვლად, აქ სრული სიბრტყობრივობასთან ერთად, გარკვეით იქმნება სურათოვნების შთაბეჭდილება.[12]

დასახელებულ ძეგლებს ფერთა სისადავეც აერთიანებს, რითაც ისინი ახლოს დგანან ქართული მინიატურების ადრეულ ნიმუშებთან. არ იგრძნობა სიჭრელე. ჩვენი მხატვარი მხოლოდ ოთხი ფერის მონაცვლეობით აგებს მინიატურათა საერთო ფერადოვნებას: ლია მწვანე, ლურჯი, ყავისფერი და სინგური, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში ლია ვარდისფრის სახით არის წარმოდგენილი. თუმცა ნახატში წამყვან როლს, ისევე როგორც ეს თავაქარაშვილისეულ მინიატურებშია, კონტური ასრულებს.

განსახილველი ძეგლი მაორანიზებელ მინიატურების გავლენისგან უფრო თავისუფალია და თვითმყოფადი, ვიდრე თავაქარაშვილისეული ნუსხის მინიატურები. მაგალითისთვის უნდა აღვნიშნოთ ის,რომ ამ უკანასკნელში გამოსახული ცხენები ფორმით უფრო უახლოვდებიან აღმოსავლურ მინიატურებში მოცემული ცხენების ფიგურებს,უფრო დახვწილნი და გამართულად სტილიზებულნი არიან, ვიდრე ჩვენს მინიატურებზე მოცემული ცხენები.

ჩვენთან ფორმებიც უფრო გამარტივებულია და გაუბრალოებული, შესაბამისად ჩვენი ძეგლი უფრო ემიჯნება აღმოსავლურ მინიატურას და თავისთავადი ხდება,რაც უფრო მეტად აახლოვებს მას ხალხურ ხელოვნებასთან.

მიუხედავად იმისა, რომ თავაქარაშვილისეულ მინიატურებში გარეშე

11 ი. ხუსკივაძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 380.

12 ი.ხუსკივაძე. ქართული საერო მინიატურა, თბ., 1976, გვ. 34

გავლენებისაგან განთავისუფლების პროცესი აშკარად შეინიშნება, მასში მაინც ინენს თავს ორანული მინიატიურებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, რაც განსაკუთრებით პერსონაჟთა სახეების გადმოცემისას შეიმჩნევა. ამ ნიშნით ის განსხვავდება ჩვენ მიერ განხილული მინიატიურისგან.

სამისი, განხილულ მინიატიურებში ისეთი სიხალვათე არის წარმოდგენილი, რომ ცალკეულ შემთხვევებში განზოგადებულ სახედაც ადექმება. მიუხედავად ამისა, განსხვავებები შეიმჩნევა ქართულ და აღმოსავლურ ტანსაცმელს შორის (წაწვეტებული ფორმის ქუდებით წარმოდგენილი ჯალათების ფიგურები).

XVII საუკუნის სამეფოებად და სამთავროებად დანაწევრებულ, ორანისა და ოსმალეთის გავლენის ქვეშ მყოფი ქვეყნის ხელოვნებაში ადრინდელ ნიმუშებთან დაბრუნების ტენდენცია არა მარტო მინიატიურისთვის და კედლის მხატვრობისთვის იყო ორგანული, არამედ ხუროთმოძღვრებისა და ქედური ხელოვნებისთვისაც. ამ უკანასკნელშიც ორად გახლეჩილი სტილისტური ნაკადის არსებობას აქვს ადგილი. ერთი, რომელიც უფრო ადრინდელი ნიმუშებით არის შთაგონებული და მჭიდროდ ცდილობს დაუკავშირდეს ძველ ტრადიციებს, ხოლო მეორე, უფრო ეპიქურია და მუტად დაქვემდებარებული უცხოური გავლენებს. ის ფაქტი, რომ ერთიანი სტილის რღვევის შედეგად ჩნდება ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ნაწარმოებები,[13] ქვეყნის პოლიტიკურად დაშლილობის გამოხატულებადაც შეიძლება ნაითვალოს.

ერთიანულ-პატრიოტული მიტივის წინ წამოწევა XVII საუკუნის ანგიოგრაფიულ-ჰიმნოგრაფიული მწერლობისთვისაც ძირითად დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს. ამ პერიოდის სასულიერო პოეზიისათვის ქართველ წმინდანთა ჰიმნების შექმნა ძირითად მიზნად იქცა.[14]

ერთიანი ელემენტის აქტიურობა, ფესვებთან დაბრუნება, ჩვენ მიერ განხილულ მინიატიურებში, ალბათ, გაუწაფიობის გამო ნაკლებად გაა ხრებული, თუმცა თავად ეს მოვლენა, ცოცხალი, ბუნებრივი შემოქმედებითი პროცესის ლოგიკურ გამოხატულებად იქცა. მართალია პროფესიულმა დონემ იკლო, მაგრამ თითქოს სწორედ ტექნიკური გაუწაფიობა გახდა ერთიანი თავისებურებების შენარჩუნების წინაპირობა.

გვიანი შუა საუკუნეებში „ამსოფლიური", საერო საწყისის წინ წამოწევა, რაზედაც ასე სწუხს თავად დათუნა ქვარიანი, შეუქცევადი პროცესი აღმოჩნდა. ის ფაქტი, რომ ქვარიანს უწევს წმინდანის ცხოვრების ლექსად გარდათქმა, წმინდანის კანონიკურად დადგენილი ისტორიის საერო ენით გადმოცემა, სულიერი კრებისგან მიუთითებს და მსგავსად მინიატიურების ავტორისა, რომელიც უბრალო მხატვრული ენით გადმოგვცემს მთავარ სათქმელს, ქვარიანიც, ქმნის ნაწარმოებს, რომელიც ქრისტიანული სწავლების სიღრმისაგან დაშორებული მკითხველისთვის არის გათვალისწინებული. სასულიერო ჰიმნების საერო ენაზე გადმოცემის პროცესი დავით გურამიშვილის პოეზიაში ჰპოვებს გაგრძელებას. როგორც კორნელი კეკელიძე აღნიშნავს, „"ტკბილი" ლექსებით დ. გურამიშვილმა რამდენადმე ხელი შეუწყო სასიგადოებაში რელიგიური აზრების პოპულარიზაციას"

13 ი. ხაფვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი. ქართული ქედური და ფერწერული ხატები, თბ.1980, გვ. 13.

14 მ. ქავთარია. ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან XVII-XVIII სს., თბ., 1977წ., გვ. 17.

მიუხედავად საკრალურობის განცდის ცვლილებისა, გვიანი პერიოდის ქართული ხალხური ხელოვნების ავტორები, თავიანთ ნაწარმოებებში ცოცხალი, უშუალო, არამექანიკური საშუალებებით ახერხებენ წარმოადგინონ დვთაებრივი, რაც საბოლოოდ ქრისტიანული აზროვნების ცხოველმყოფელობაზე მიანიშნებს.

XVII საუკუნის ქართული მინიატურის ერთ-ერთი მიმართულება, რომელიც ძირითადად ერთვნულ მხატვრულ პრინციპებზე დგას და ხალხურობისკენ არის მიდრეკილი, განვითარების გარკვეულ უწყვეტ ჯაჭვს მიჰყვება და დაკავშირებულია ამავე პერიოდის კედლის მხატვრობის ხალხურ ნაკადთან. ეს მოვლენა XVII საუკუნეში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების, ერის ერთიანი თვითმყოფადობის შენარჩუნების სურვილის ფონზე მიმდინარეობდა.

Ekaterine Vekua

Miniatures of `Vita of St. George in Verse~ at the Central Historical Archive of Georgia

Illuminated manuscript of the Vita of St. George in verse (1678-1680), a work by Datuna Kvariani, 17th c. poet, is kept in the funds of the Central Historical Archive of Georgia. A small-size (21,5 x 16 cm.) book written on paper and set in leather binding is adorned with the 15 contemporary miniatures. These are: 1. Hand of the Lord with the scales; 2. Hand with the dove; 3. St. equestrian Warriors; 4. The Saviour (unusual iconographic type – represented as beardless youth, seated cross-legged in the Paradise); 5. Martyrdom of St. George on the Pier (multi-figure expanded version, with St. George hanging on the cross); 6. Martyrdom of St. George with a boulder; 7. Martyrdom of St. George on a wheel; 8. Resurrection of the dead by St. George; 9. Destruction of idols by St. George; 10. Beheading of Queen Alexandra; 11. St. George taking off a spear, a sword and a shield; 12. Beheading of St. George; 13. Miracle of St. George at Lasia city (traditional, although reversed scheme); 14. Miracle of Jonas; 15. Church of St. George (Rescue of the youth – usual scheme is supplemented by the church, where the rescued youth goes to pray). Miniatures executed in simple artistic modes show affinity with the miniatures of `The Knight in the Panther's Skin~ illuminated by Mamuka Tavakarashvili in 1646 (however, contrary to the latter, they have less in common with then `fashionable~ Persian painting); at the same time, they share common features with the murals of the so called `vernacular trend", on the one hand, reflecting vitality of the Christian thought (similar to the case of these murals), and, on the other (similar to the text proper, which is a `folklore~ version of the hagiographic subject) indicating increase of the secular aspirations.

სურ. 1. მრავალფიგურიანი კომპოზიცია შუბებით

სურ. 2. მაცხოვარი

სურ. 3. წმ. გიორგი ძელზე

სურ. 4. ლოდის დადება

სურ. 5 .ურმის თვალზე წამება

სურ. 6. წმ. გიორგის მიერ მკვდრის აღდგინება

სურ. 7. კერპთა შემუსვრა

სურ. 8. დედოფალ ალექსანდრას თავის კვეთა

სურ. 9. წმ. გიორგის მიერ შუბისა და ფარ-ხმლის მოხსნა

სურ. 10. წმ. გიორგის თავისკვეთა

სურ. 11. ლახია ქალაქის სასწაული

სურ. 12. იონა წინასწარმეტყველის სასწაული

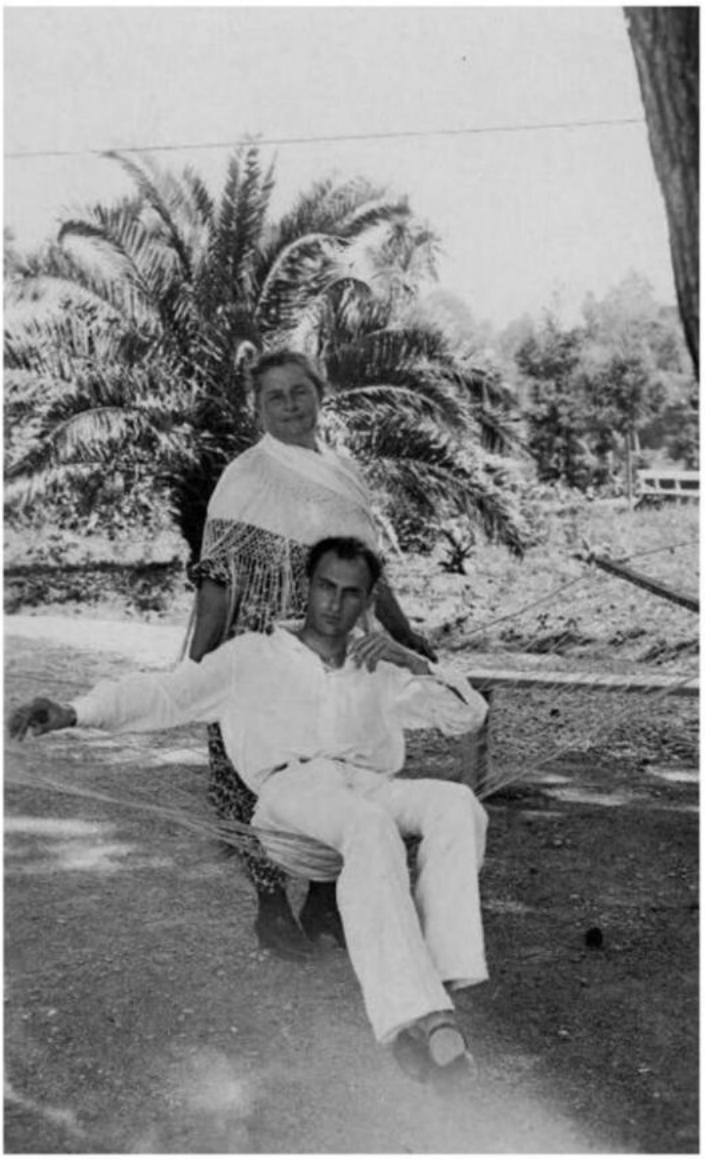
სურ. 13. წმ. გიორგის საყდარი, ურმის ტყვეობიდან დახსნა

დედასთან ერთად

მამასთან ერთად

მამასთან ერთად

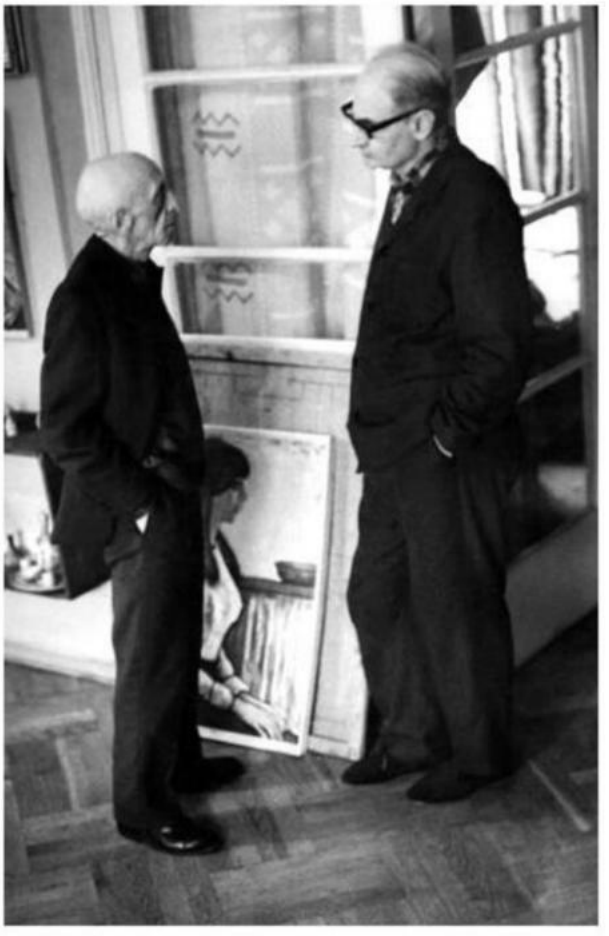
აგარაკზე



დედასთან ერთად

წინა რიგში: ვახტანგ ბერიძე, გიორგი ჩუბინაშვილი, თინათინ ვირსალაძე; უკანა რიგში: ვახტანგ ცინცაძე, რუსუდან მეფისაშვილი, რენე შმერლინგი, პარმენ ზაქარაია, ლევან რჩეულიშვილი

ლევან რჩეულიშვილთან ერთად



გიორგი ჩუბინაშვილთან ერთად

სერგო კლდიაშვილთან ერთად

ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლებთან ერთად

მეუღლესთან და თეატრის მოღვაწეებთან ერთად

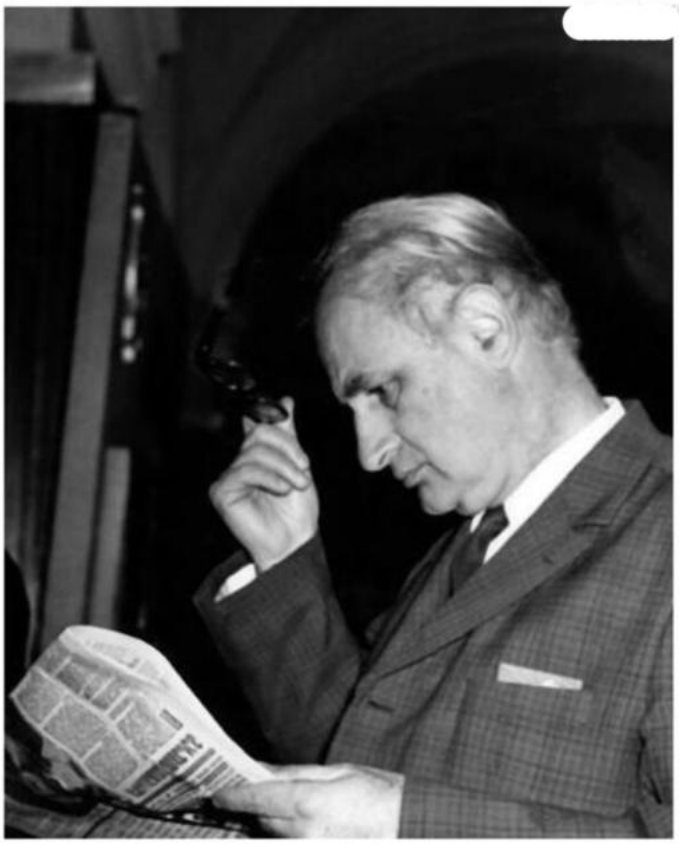
მადალემ ბრონი, ვახტანგ ბერიძე, მარია ტერეზა ლეონი, შოთა რუსთაველის იუბილეზე, ვარძია

ვახტანგ ბერიძე, ადრიანო ალპაგო ნოველო და ენცო ჰიბში ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე ბერგამოში

რუსუდან მეფისაშვილთან ერთად სიცილიაზე

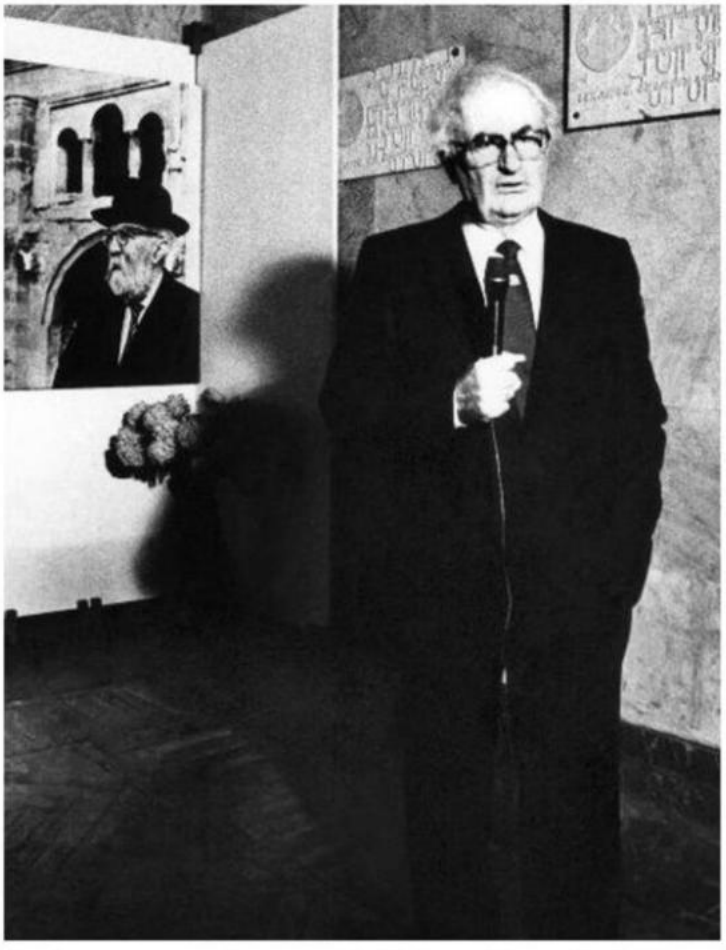
ნათელა ალადაშილი, ვახტანგ ბერიძე და მერი კარბელაშვილი გერმანიაში

თეიმურაზ საყვარელიძესთან და ლეილა ხუსკივაძესთან ერთად

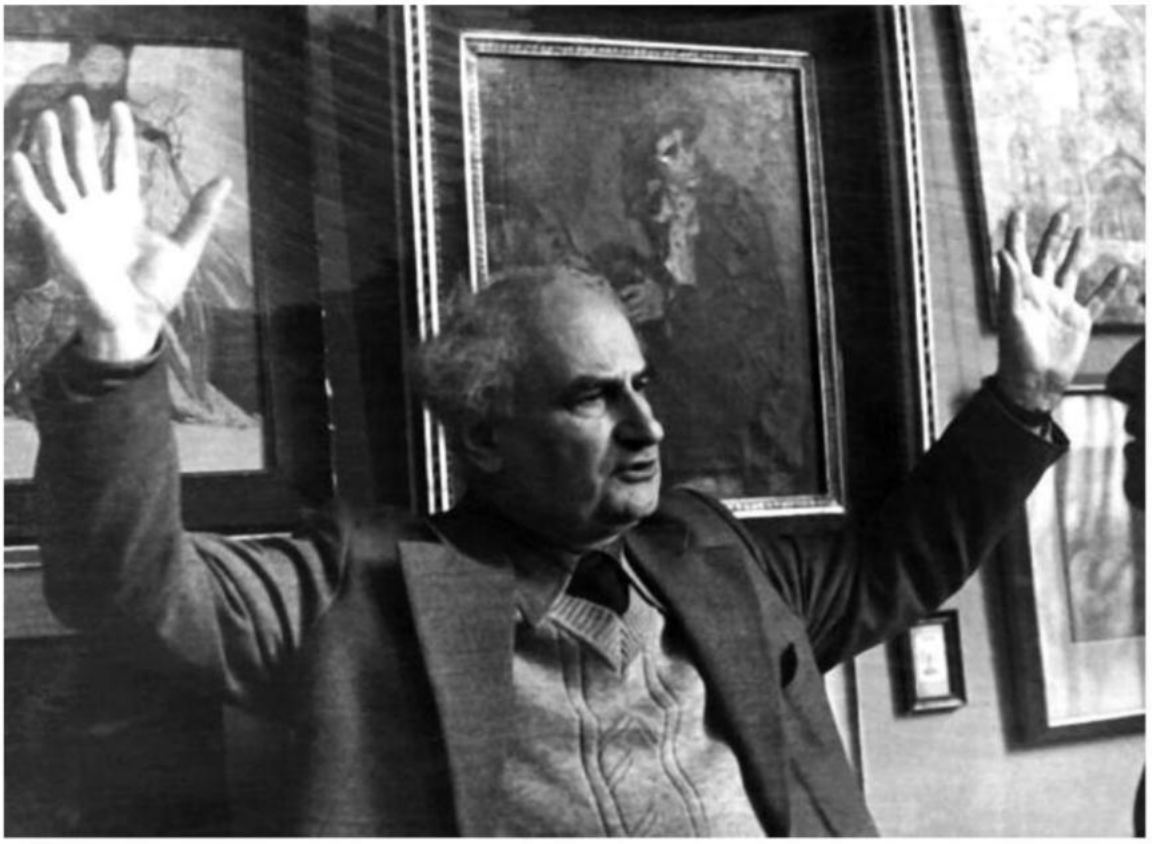


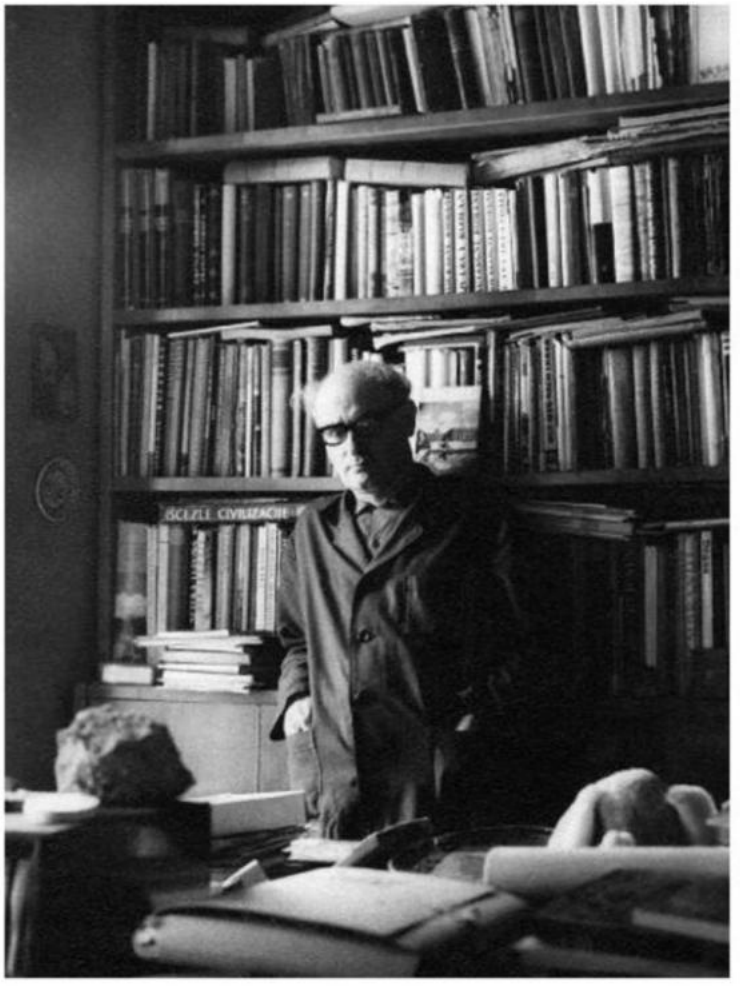
ელენე ახვლედიანთან ერთად

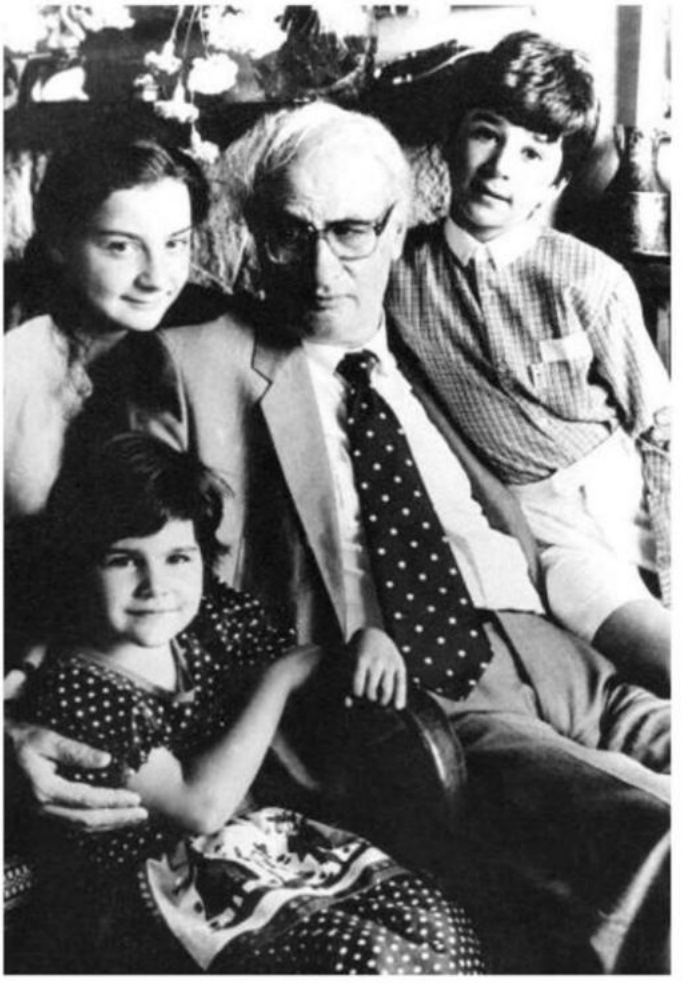
ირაკლი აბაშიძესთან ერთად



ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე ბერგამოში







შვილიშვილებთან ერთად

ქვემო რაჭა
[ექსპედიციის დღიური]

7.VIII.[19]45
გორი. წმ. გიორგის ეკლესია
ბიჭვრიძე, VII, 240[2]

რიონის ხეობა, მდინარის მარცხენა ნაპირი, მთაზე. მრავალწლიანი ხეები. დიდი ცაცხვი. მცირე, ერთნაგვიანი ეკლესია. ახალი. თეთრად შეღებილი. ხის კამარა, ყავრის სახურავი. W და S შესასვლელები. O – სარკმლის თავზე – ცხვრის თავი (სკულპტურა) [შეად. ეხეკვი].

ტრაპეზის ქვა (ბიჭვრიძე) ველარ ვნახეთ. არის მხოლოდ ერთი მცირე ფრაგმენტი დია რუხი ქვისა: გადარეცხილი და ალბათ ისედაც არც მაინცდამაინც მაღალი ღირსებისა. ეკლესიის W-ით, ფერდზე – სტენტრეტია მცირე სიმაღლისა, მრგვალი „კონტრფორსებით"

ეს ადგილი გადაჭერებს ამბრიოლაურის და რიონის ხეობას დიდ მანძილზე. ამბრიოლაურთან ხეობა ი'შლება, თვით დაბის ცენტრი და დიდი ნაწილი ვაკეზეა. W-სკენ რიონი იკლაკნება, ფართოდ ი'შლება და ტოტებად იყოფა. O-ით მთების ვიწროებში შედის.

მზე დასავლეთისკენ იხრება – 6 საათია – მდინარე ელვარებს თვალსმიმჭრელად. ბევრი მწვანე, ტყიანი მთები, ნათესები მაღალ კალთებზე – ყვითელი ოთხკუთხედები მწვანესა და ყავისფერს შუა (დავით კაკამაძის „იმერეთი"). მთებს იქით ღრუბლები, აქა-იქ ხეობებშიც ჩამალული. ზეზარმაზარი სივრცე – მთების კაბრიზული ხაზებით შემოფარგლული. რიონის ხმაური. აქ, ეკლესიასთან – დიდი, ხავსმოდებული, ლამაზი ხეები. ჭრიჭინა, ნიავი. ახალი საფლავები. მიერილ-მიერილი ქვები, ხის ჩრდილები.

გზაზე ეერაღლებას ვიპრეობთ. ხიხარულით გვიყურებენ.

ერთი მოხუცი ქალი თვითონ გვეხმაურება, ორ სხვას თავს ვუკრავთ – ერთი, მოხუცი, ერეკ, ხმამაღლა: - ნეტავი ვიცოდე, ვინ არიან... – ტყიელისადან ვართ. წმ. გიორგიზე მივდივართ... გულში მჯიდს იკვმს, ეკვერს, აღფრთოვანებული თვალებით შემოგვცქერის: - ნეტავი ვინმე გამოსნდებოდეს, სარწმუნოებას აღგვიდგენდეს!...

აქედან წასვლა ადარ მინდა.

8.VIII
ხიმში. წმ. გიორგი.
მდებარეობა მსგავსი გორის წმ. გიორგისა. ესეც რიონის პირსაა, ფერ-

1 ამ ექსპედიციის შესახებ მოკლედ იხ.: ვ. ბერიძე, მოგონებები, თბ., 1987, 331-332. დაწერილობანი [მაგ., „ტყიელისი", ი და ა.შ.] ხელუხლებელია, მარტივდენ ორთოდ დაკლებული ასოა ჩამატებული, გაშლილი შემოკლებათა უმეტესობა და გამოტოვებული ერთი, დღევანდელობისთვის არაფრისმომცანი ამბავი (გამომც.)

2 აქ და ქვემოდ ოგულისხმება გიორგი ბიჭვრიანის ნაშრომი „რაჭის ისტორიული ძეგლები", საქართველოს მეცნიერების მოამბე, VII, თბ., 1933.

ლიბნეგ. მხილოდ პირდაპირ, ქვემოთ, „ხიდის კართან“, რითინი მცირე „მეჩხლნ“ აკეთებს, ეხვევა, შელის ვიწრო გასასვლელში კლდეების შუა. ზემოთ, მთაზე, ეკლეხიის ნანგრევია, უფრო ლრმად – წესი, მინდა-ცოხითა და ბარაკონის ეკლესიით. მთას მთა ეჭარავს.

გზაზე მოხუცი კაცი. დინჯი. თავაზიანი (ყველა ასეთია აქ). გზა ვკითხეთ. გამოველაპარაკე, შესაწირავი ხომ არ მიგაქვთო. მერე – ჯარისკაცები ბრუნდებიან თუ არაო. ერთ მოხუცს ვერ ნახავ აქ, რომ არ ამბობდეს „ვაიმე შვილებიო“ შვილიო კი არა, შვილებიო. ზიგს ორი-სამი ჰყავს წაყვანილი, ზიგს მეტი. ორია ისეთი, რომ ექვს-ექვსი ყავს ჯარში.

აქ: თვით ეკლესია: მშვენიერი. XI ს. გულისგამხარებელი სარკმელი W კედელზე: საპირე. სათაური დიდი, ლინიერი S-ები. W კედლის ქვემო ნაწილში რატომღაც უზარმაზარი თაღია გაკეთებული და შენიბა მუცელგამოდადრეულს ჰგავს. ვახტანგმა [ვინცაძე ვამბობ.] შარშანდელი ნაცნობი ნახა – ოლინკა სირაძე, გაგვიმასპინძლდა: თაფლი etc.

საკვირველი ცაცხვები. ნემ დღეში რომ არ მინახავს, ისეთი. ძირშიეე, ან კაცის სიმაღლეზე იყოფა ტოტებად – თითო ტოტი დიდი ხის ტოლია. ერთს – 8 ასეთი ტოტი აქვს: ხეების ბუნქი. და თანაც: საოცრად გადაკიდებულია ფერდზე. ეს ხეები საკვირველი ძალის შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ეიველი ხე – ცალკე სამყაროა თავისი მცხოვრებლებით (ხოჭოები, ჭიანჭველები, ფუტკრიები...).

რითინი ელავს, თვალს ვერ გაესწორებ.

9.VIII

დილით რაიკომის აგიტპროპაგანდის განყოფილების გამგემ მელქი ბიბილაშვილმა, რომელიც რაიკომის მდივანმა ჭიჭინაძემ ჩვენ მიგვითითა პატრონად, შეგვატყობინა, რომ დღეიდან იპოთიასთან ომი იწყება. ბეკანი [ლორთქიფანიძე. გამომ.] სწორედ იქით გაგზავნეს. და ბეკრი სხვაც. ნეთუ კიდევ დიდხანს გასტანს?

შარაგზა. რითინი. ორთავ მხარეს მწვანე კალთები და ზედ შეფენილი სოფლები. ძალიან მაგონებს სავანის მიდამოებს. წესისკენ მიდიოვართ. O-სკენ ხიდის კართან კლდეები უახლოვდება ერთმანეთს. ვიწრო გასასვლელი-და რჩება. კლდეების ძირში, მდინარის ორსავ ნაპირზე – კლდეებშივე ნაშენებული საგუშაგო კოშკები. გზის პირს (მერე გლეხმა გვითხრა: დილეგებიაო). აქ მდინარე N-სკენ ეხვევა და მერე ისევ O-ით.

ეკლესია „აკურატულად“, ბეჯითად აშენებული: პრეტენზიით: ნეტერომები, ნეტერომები. მაგრამ: არც გემოვნება. არც ნამდვილი ოსტატობა. სად არის ის სითბო, ის რადაც ძნელად გადმოსაცემი ძალა, რომელიც ჩვენს ძველ ძეგლთან მისვლისთანავე გიპყრობს, ერუანტელივით გიფლის ძარღვებში, არ გიშვებს. აქ კედლები ცოცია, წყობა თითქოს სახაზავით გამოყვანილი... მაინც რა ებღალერებაა, რომ ადამიანი თავის დროს ვერ გადააბიჯებს. XI ს-ში ვიდაც ორდინარული ოსტატი აშენებდა ხომ ის ხელწამოსაკრავ კაბელას, ან ეხვევს, ან სპეთს – და მისი ხელის ყოველ მოძრაობაში – მაინც არტისტს გრძნობ... აქ კი – ეს შელავრული ავთანდილი – ალბათ თავისი დროის პირველ ოსტატთაგანი იყო. კაცმა რომ თქვას, ეს Notre Dame de Barakoni ხომ XVIII ს-ის ერთი პირველ ძეგლთაგანია, თუ პირველი არა. იმ რისტომ ერისთავს, რომლის თავის ქალაც ჩვენ ჩვენი თვალით ვნახეთ ძირგამოთხრილ უზარმაზარ საფლავის ქვის ქვეშ – სახუმარი ძალა არ

ჰქონია. ამიდგენა რამ ხომ არც ერთ მეფეს არ აუშენებია ამ დროის.

„მინდა ციხე“ = „ლეხენის ციხე“ იქ სადაც ლეხენი რიონს ერთვის. ყლდოვან კინცხზე. მე თვით ეკლესიაშიც ვერ მივასწარი მეშაობის დამთავრება. წარწერებისთვის არც მიხლია ხელი.

შეკან – ხიდის კარისაკენ ისევ ფეხით ვიარეთ, მერე მანქანას შევეხიზნეთ. ფეხზე ვიდექით და ერთმანეთს ვეჭიდებოდით, რომ არ გადმოვცვენილიყვით. ქარი გვცემდა, მანქანა მიგრიალებდა, დასაყლეთით მთები მზის ბერესში იყო გახვეული.

სადამის, სამი დღის წვალების შემდეგ ძლივს დაველაპარაკე ტელეფონით ტფილისს. ეს ტელეკავშირი (საქალაქთაშორისო) სავსებით ბარბარიზული დონეზეა. მიკვირს, რა აძლებინებს ამ მეტელეფონე ქალებს. მთელი დღე: ალიო, ალიო, ჰალო, აა? ალიო, ალიო, ჰალო, აა? (ასეჯერ, ათასჯერ, მილიონჯერ).

ძლივს გავიგონე მამის ხმა: კარგად ვართო.

10-12.VIII.

ყლდისებანი. გზა: ამბრიოლაურიდან W-ით – ქვთაისის შარაზე, რიცვულამდე. მერე გზა რიცვულას ხეობაში NO-ს კენ. ვიწრო, ცუდად დამუშავებული გზა, მაგრამ დიდი სტუდებელური, რომელიც ტყის დამზადების ადგილისკენ მიდის, გრიალით მიგვაქროლებს. რამდენიმე მოსახვევი და მარცხნივ – მთის კალთაზე – ერთი კოშკი – სვანურის მსგავსი და ისეთივე, როგორც პაპუა მაღალამისა, ეფრო მაღლა – მეორე, ისეთივე და წინ, წამოსწრილ ყლდეზე – ციხის ნანგრევი.

ყლდისებანი – ტიპიური მთის სოფელი – ამ ციხე-კოშკების ძირშია, ფერდზე. ვიწრო, აეფრაფებული ორლიბეები, მოსახვევებში – წყარეები, ქვის სახლები პატარა ეზოებით, ბევრი მწვანე, პატარა, ორთელიანი ხიხიალა ურმები, რაქეტული ბავშვები, რომლებიც გაკვირვებითა და ინტერესით გვასერდებიან, ისეთივე დინჯი ხალხი, როგორც სხვაგან გვხვდებოდა. და უხარმაზარი, შაქრისთავა მთა – საყლეთი, აქვე, გვერდით, რიცვულას გადადმა. მისი ფერდი ეკლესიით ეშვება, ზემოთ კიდევ ერთი წვერია და იქ – საკვირველია, ღმერთმანი – კიდევ სამლოცველია – ციხის წმ. გიორგი – ზედ წვერზე, თითქოს ნემსის თავზე. ამ მთის ძირშია ნემი ეკლესია: „ღვთისმშობელი“, ხეებში ისე მიმალული, რომ ვერ ხედავ, სანამ ზედ არ მიადგები. გარშემო – ტყემალი, პანტა. თვით შენობა – ერთნავიანი, ორი (N და S) მინაშენით. უთუოდ გვიანდელი და მთვრალი კაცის ნაშენი: არც ერთი სწორი ხაზი, ყველაფერი დაღრეცილი, შუა ნაწილის SW კუთხე გადმოწოლილი არის კოშკივით.

კოლმეურნეობის კანტორა. ვახტანგი [ცინცაძე] დარბის რაიკომის ქალაქით, მიგვიხინეს ბინა: ციხეების ძირში: დიდი პაპუაშვილთან. ორსართულიანი სეფთა სახლი, მთელ სოფელს დაეკერებით. საწყალი ქალი პატარა ბავშვით, ქმარი – ჯარშია, 3 წელი არაფერი იცოდა. ერთი კვირაა, მგონი, რაც ამბავი გაიგო.

12.VIII.

გუშინწინ და გუშინ – შავები. გუშინ ამბრიოლაურიდან გადმობარგება დამის სათევზად. დღეს გავზიმეთ. სადამის ხეობას ავეკვეთ ელექტრონადგურის მიმართულებით. მე უნდა დავიმახსოვრო, რომ ეს ერთი ულამაზეს ადგილთ-

აგანია ხემ მიერ ნანახთაგან. მთის აქაფებული მდინარე, ლიდები, ქვები, ორი ვ'ხარმა'ხარი კლდე, რომელნიც ორი მხრივ ეახლოვდება ერთმანეთს. ვ'ხარმა'ხარი, ა'ბვერთებული (სხვა სიტყვა ვერ მიმიძებნია), გადმოწ'ოლილი კლდეები. აქ ხიდ'ზე გავდივართ. ხის, ფიცრული ხიდია. მივდივართ 'ხემით და ჩვენს 'შეახლებს ბილი ადარ აქვს. კოლია [ჩებინა'შვილი] ლეიკით დარბის. ვხერდებით, ვიხედებით ეკან: იმ ორ კლდეს 'შეა, ეკან ცის ფონ'ზე ხილ'ვეტად ჩვენი ხიფლის ციხე, რომელიც თვითონაც საიკარ, ფიკარივით თხელი კლდის კენ'ზეა წ'ამიმ'ჯ დარი... ოპ, ოპ, ოპ...

ამ ციხე'ზე გუ'შინწ'ინ ვიყავით და პირდაღებ'ული ვიყურებოდით ქვემით. აქაც ორი კლდე უპირისპირდება ერთმანეთს, მაგრამ აქ ხეობა კი ადარ არის, ნაპრალია. იქნებ ორი ნაბიჯი ექნეს სიგანე... მერე სად მიდის და რა ემართება, არც ვიცი...

კიდევ მივდივართ 'ხემითკენ. მიხ'ეცი კაცი გვხვდება. თხებს მიერეკება. ქამარ'ში ცული აქვს გარჭობილი. დიმილით გვეუბნება – ახლა თქვენ გესაკ-ვირველებათ ამ კლდეებს რომ 'ეყურებთ, ხომ? (ჩვენ თავგადაგდებ'ულნი მიეხერე-ბოდით კლდეს) – ეგერ კაცის ნა'შენიცაა... სადღაც, ნაპრალ'ში მართლაც ნანდა რაღაც ნა'შენებ'ული...

'ეყრი 'მორს ხეობა თანდათან იხსნება. მე და ვახტანგი მდინარის პირს ვსხდებით კლდის მინაგლეჯ'ზე. ვხატავთ. კოლია სადღაც აფიფქდა. ჯეკ ლონ-დონი აქვს თან. კითხ'ულობს. ქვემოთ ჩვენ არ ვიცლიდით.

'შინ – ელექტრო 'შუქი გვაქვს. გადამწ'ვარი იყო – და გუ'შინ გააკეთეს კოლიამ და ვახტანგმა. ცოვილიზაცია.

13.VIII.1945.

კლდისებნის „ღვთისმშობლის" ეკლესია. ამბრიოლაურის რაიონი. მდ. რი-ონ'ულას მარცხენა მხარეს, ნაპირის მახლობლად, მცირე სიმაღლე'ზე. ფერდ'ზე მიტოვებ'ული ნანგრევები. ხეები და ბუ'ჩქნარი: სანამ ახლო არ მიხვალ, შენობას ვერ ხედავ. თ'ემცა თვით ეკლესიის გარ'შემო არც ისეთი დაბ'ურ'ული მცენა-რეულობაა, მიდიც კია პატარა. უპატრონო საფლავები, საფლავის ლოდები. იქვე 10-15 m-ის მანძილ'ზე N ფასადიდან ი'წყება ციცაბო კლდე, რომელიც კედელივი-თაა აღმართ'ული რამდენიმე ათეული m-ის სიმაღლე'ზე და რომლის წ'ვერ'ზეც „ციხის წ'მ. გიორგია" ეს კლდე გადადის მაღალ წ'ვეტიან მთად (საელეთი), რო-მელიც მთელ ამ მიდამოს დაჭ'ყერებს.

თვით ეკლესია - სამნაწ'ილედი: 'შეა'ში ერთნავიანი 'შენობა, მის მარჯ'ვნივ და მარცხნივ ცალნავიანივე მინა'შენები: დარბა'ზ'ული ეკლესია ორი ექვტერით. ორიენტაცია საკმაოდ არა'ზ'ესტია. O ფასადი რეალ'ურად SO-ია.

მთავარი ეკლესია – დარბა'ზი ორეჯ'რედიანი – ხაბრჯ'ნი თაღები და პი-ლასტრები - 'შეა'ში, W კედელთან და აფსიდ-კონქისა. აფსიდი. ერთი საფეხ'ურით ამაღლებ'ული. ქვის ტრაპე'ზე, O კედელს მი'მორებ'ული დაახლოებით 1 m-ით, ორი დიდი (განსაკ'ეთრებით S) თახჩა, ერთი სარკმელი.

'შესასვლელები: W – ე'შ'�alოდ გარედან, N და S (მინა'შენებიდან) ორივე – საკ'ერთხ'ულის ერთ ეჯ'რედ'ში. კიდევ სარკმელი W 'შესასვლელის ზემით და 1 ამი'შენებ'ული S 'შესასვლელის ზემით, მაღლა. S და N კედლებ'ზე – კედლის თაღები. S კედლის ერთი პილასტრთაგანი იატაკამდე არ ნამიდის – კონსოლივით წ'�'ება, რაც'განაც მის ქვეშ კარია. N გასასვლელს ტიმპანის ქვა

არა აქვს მთლიანად თალოვანია, აგრეთვე W შესახვლელიც. -

S მინაშენი – ფაქტიურად დამოუკიდებელი ცალნავიანი ეკლესიაა აგრეთვე. მისი W კედელი ცოტა შეწეულია მთავარი ეკლესიის W ფასადთან შედარებით. O კედლები ერთ ხაზზეა: S მინაშენი თავისი სიგრძით თითქმის = ძირითად შენობას. აქაც 3 ხაბჯენი თალია დარჩენილი – კოხქისა, შეაში და W კედელთან. მაგრამ კედელზე (=მთავარი ეკლესიის S კედელს) 3 კედლის თალია. აფსიდი 2 საფეხურით ამაღლებული. სამკუთხა და არა მრგვალი. ტრაპეზი კედელს მიბჯენილი. 1 სარკმელი, 2 თაღი (მცირე). შესასვლელი (გარედან) S. W – 1 სარკმელი. საკურთხევლის წინ – კანკელის ბარიერის ნაშთები. იატაკზე – ფრაგმენტები ჩექერთმიანი კანკელისა – ერთი მალის ქვა, 4 სვეტი (ერთი შეაზე გატეხილი), კიდევ თალის ქვა, მაგრამ მოეჩექერთმებული etc.: ნაქვეული კამარისა და S კედლის დანგრეული ნაწილის ქვები.

N მინაშენი – უფრო მოკლე, ვიდრე მთავარი ეკლესია, W კედელი საგრძნობლადაა უკან შეწეული. N და O კედლები გარედან ფერდშია შეჭრილი, მიწის ქვეშაა მოქცეული. ეს მარტივი, სწორკუთხა სადგომია. უაფსიდო. W შესასვლელი (გარედან), რომელსაც კიდეები შემოზგრეული აქვს და ერთი ვიწრო სარკმელი O-ით, ზემოთ (კედლის ეს ნაწილი მაინც ამცდარია მიწის დონეს).

მთავარი ეკლესია ნაშენია ფიერიოვანი, ხორკლიანი შირიმით, რომელსაც აქ სპილენძეის ქვას უწოდებენ. ნორმალურად – ქვიშისფერია, უხეში (იქნებ გამოფიტვის გამო) ზედაპირი და საკმაოდ ცივი ფერი აქვს. N-ით ხაესმოკიდებული და დანესტიანებულია, რეხი გადაკრავს. S კედელზე მინაშენის შიგნით რალაც ხისანისფერ-მორეხი. ქვემო ნაწილში უკეთ გათლილი და უფრო დიდი ლოდებია (W, N, S ფასადები), ზემოთ (განივი W) – უფრო უხეშად დამუშავებული. უფრო პატარები. W კედლის ზემო მარჯვენა ნაწილში კიდევ უფრო წვრილი და უფრო მოთეთრო ტონის ქვაა – ეს შეკეთებული ნაწილია. საერთოდ ჰორიზონტალობა ნაკერებისა, განივ, W და O კედლებზე არაა დაცული მთლიანად: აგებულია ფრიად ტლანქად. შიგნით: ყველაფერი დაღრეცილი. N და S კედლები და განსაკუთრებით პილასტრები გასაოცრად გადაწყვნილი ეერტიკალთან შედარებით. პროფილები ეიელად უმწეო და უხეში. N და S კედლების მიპირდაპირე თალები არაერთნაირი მოხაზულობისაა – განსაკუთრებით ახორებული კოხქის ფიერმაა, რაც კაპიტალური გადაკეთების შედეგი უნდა იყოს: ძველი კოხქისა ქვედა ნაწილია, მერე იგი წედება და მას უფრო ვიწრე, შემაღლებული კოხქი ასხს: მსხლისებრი ფიერმა გამოდის. დარბაზის კამარა არა ცილინდრული, არამედ ბრტყელი. იგი, ისევე როგორც კოხქი, თლილი ქვითაა ნაშენი, მაგრამ რიგები პარალელური არაა, წეობაში წესიერება დარღვეულია. ეთეოდ გადაკეთების შედეგია W და N კარებში ტიმპანის ქვების უქონლობა. შიგნით შელესვის კვალი. ხინესტე, ხიბინძერე, მოუვლელობა.

ძალიან გადმოზნექილია W კედლის მარჯვენა (SW) კუთხეც. ფასადის მარჯვენა ნახევარში, ქვემო რიგები შეტად საგრძნობლადაა დახრილი მარჯვნისკენ. მიუხედავად ამ დახრილობისა კედელი დამსკდარი არსადაა. ეს გადმოწოლა, როგორც შინაგანი, ისევე გარეგანი ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს თავიდანვე ასე იყო. O კედელიც გადმოზნექილია.

მთავარი ეკლესია კედელ-კამარიანად დგას. კარნიზი ადარა აქვს. ეაერის სახურავის კვალი. W კეხში ცხვრის თავი გაირჩევა, გადმოშვერილი. W სარკმლის გარშემო რამდენიმე ამოფხაჭნილი ზოლი (პარალელური) – საპირის გამოსახ-

ვის უმწეო პრეტენზია. ეს ხაზებიც არ ემთხვევა სარკმლის ხვრელიბს – აქაც გადაკეთების ნიშნებია. რადაც დიდად პრიმიტიული სამკაული, ამოფხაჭნილივე – O სარკმელზედაც. შიგნიდან ამ სარკმლის პროფილიც ისეთ შთაბეჭდილებას ჰქმნის, რომ წინათ სხვა, უფრო ვიწრო ხვრელიბი იყო. NB: სახერავის კალთები ძალიან დამრეცი, ფრონტონი დაბალი. ეს რაჭაში დამახასიათებელი ნანს.

W ფასადზე მთავარი შვერილი სარტყელი სწორკუთხა პროფილისა, თითო ქვით შექმნილი, რომელიც ჰორიზონტალურად ჭეეთს კედელს შუა სიმაღლეზე ცოტა დაბლა, სარკმლის ქვემოთ, შესახვლელის თავს ზემოთ. ეს სარტყელი უხვევს S-თაც და მანამდის W კედელს ებჯინება, უხვევს N-თაც და მთელ კედელზე გრძელდება მინაშენის შიგნით.

N მინაშენს სახერავი გადაცლილი აქვს, მცენარეებია ამოსული. კამარა (უხეშად დამუშავებული ქვა, ქვიერე) დაუზიანებელია. კედლები იმავე მასალითაა ნაშენი, რომლითაც მთავარი ეკლესია. სინესტისგან ფერი რამდენადმე შეცვლილი აქვთ ქვებს. შიგნით ეს სადგომი ყველაზე სასიამოვნოა: შედარებით წესიერი ფორმის კამარა. შედარებით წესიერი ორი კუთხის სვეტი O კედელთან – მარტივი სვეტისთავებით. შეკვლესავი კედლები. ლოდები სეფეთად დამუშავებული არაა, მაგრამ არც უფორმოა, ჰორიზონტალური რიგები თითქმის დაცულია. S კედელი = ეკლესიის N კედელს. ეს უკანასკნელი აქ საფუძვლით წესიერი ნაშენია: სწორკუთხა ფორმის ქვებია, კარგი ოდა, ჰორიზონტალური რიგები.

NB: კამარა ებჯინება, როგორც კოსიოლს, ეკლესიის N კედელზე გაკეთებულ შვერილ სარტყელს. ეს სადგომი მიშენებულია ეკლესიაზე. ქვების ორი რიგი ამ კოსიოლს ზემოთ, ე.ი. კამარის პირველი ორი რიგი - კარგად გათლილი კვადრებია.

S მინაშენის ქვაც იგივეა, მაგრამ კედელი უფრო უხეშად, ძირითადად ყორეზავითაა ნაწყობი. კამარა დასავლეთის ნაწილში სანახევროდ ჩანგრეულია, გამონგრეულია კედელი S შესახვლელთანაც და კარის მთელი W ნაწილი ბეწვზე კიდია. კამარა ქვითკირის „ბეტონია“ ახლაც ანია ხის ქარგილების კვალი: პარალელური ხიდები – ფიცრების ნაკვალევი. კამარის, კედლის სვეტების, კედლის თავების მოხაზულობა ყოველად უხეშია, უწესრიგო. N მხარეს (ის. ამ მინაშენის სიგრძივი განაკვეთი) – ორი პილასტრი ერთად, კოინის წინაც კიდევ პილასტრი გაკერკვეული მიზეზით.

ორივე სარკმელი თლილ-ჰორიზონტალური ქვებით გადახურული. S კედელში ხუქერთმიანი კანკელის ფრაგმენტია ჩაშენებული. NB: კედელი კანკელის შემდეგდროინდელია.

საინტერესოა: ეს მინაშენი, კერძოდ – მისი W კედელი (გარედან) ანგარიშს უწევს მთავარი ეკლესიის კედლის გადმოზნექას. W კედლის ის ქვები, რომლებიც მთავარ ეკლესიის S კედელს ებჯინება, ისეა გამოთლილი, რომ „მთავჯდეს“ გადმოზნექილ კედელს. S მინაშენის S კედელზე კარნიზის ნაწილი, ერთი ქვა - მიწაზე – მარტივი, ლიღვეანი პროფილი.

მე მგონია, რომ ის კანკელი, რომლის სვეტებიც აქ ყრია, მთავარი ეკლესიისა იქნებოდა. ყოველ შემთხვევაში ის კანკელი, რომლის ბარიერის ნაშთიც ამ (S) ეკლესიაში დღესაც დგას, ხუქერთმიანი არ ყოფილა – ეს უხეში ქვით ნაშენი ბარიერია. იგი ალბათ გააკეთეს ძველი კანკელის დანგრევის შემდეგ, თუ პირველი მოსაზრება (რომ კანკელი მთავარი ეკლესიისა იყო) სწორია, მაშინ S მინაშენი ააგეს ამ კანკელის დანგრევის შემდეგ (რაკი მისი ფრაგმენტი

აქ კედელშია). კანკელის მთელი მორთულობა ფრთად მარტივია: თაღებსაც და სვეტებსაც ერთი და იგივეა – ლენტოვანი წრეები, ყოველ მათგანში ფოთოლი,romeloც მთლიანად ავსებს მათ. ჭრა მცირე სიღრმისაა, დაუხელოვნებელი, უხეში. მიტივიც, მისი შესრულების მანერაც ბარაკონის „ნიტრ დამის“ ორნამენტს ენათესავება. ალბათ, დაახლოებით იმავე ხანებისაცაა.

კანკელის ბოძები კვადრატულია, ნამოთლილი კუთხეებით. აქვს ერთნაირი ბაზისები და სვეტისთავები. სვეტი,ბაზისი კაპიტელებიანად ერთი ქვისაა. მთლიანად საკმაოდ უხეშია.

2 სვეტი უფრო გრძელია. მათ 2-2 მეხიბელი მხარე აქვთ მორთული. 2 უფრო მოკლე – ამათგან ერთი სრულიად შეუმკობი. მეორე ისეთივე, როგორც დიდები. კედელში მეხუთე სვეტის ფრაგმენტია, წიქურთმიანი. თაღი – ერთი წიქურთმიანი, მეორე არა.

სპეციალური გაზომვის გარეშე შეუძლებელია ამ კონკრეტული კანკელის აღდგენა (თაღის ერთი ქვა – ნამოცვენილ ლოდებქვეშაა). მაგრამ კანკელის საერთო სახე, უეჭველია, ტრადიციული ჩანს.

S მინაშენი ეკლესიაზე ახალია.

მთელი ეკლესიაც ბოლო საუკუნეებისა უნდა იყოს. სხვა რომ არაფერი თქვას კაცმა: კარგ ეპოქაში ამოდენა შენობას ასე ულაზათოდ არ ააშენებდნენ. ისევაც არც ერთი დეტალი არ მიგვითითებს „კარგ“ ეპოქას.

კარნიზზე – აბსოლუტურად უმწეო, ამოფხაჭნილი სამკაული.

ის. S ეკლესიის ხეგრძივი განაკვეთი. მთავარი ეკლესიის S კედელზე ტიმპანის ქვის ნაშთი ჩანს. ახლა – პილასტრით გადაკეთილი. ესაა ნიშანი რაღაც გადაკეთებისა.

ეკლესიის O კედელი ფერდში ნამჯდარი, მაგრამ ძირამდე ჩანს, - მიწა ნამოთმალა. ახლა – ეკალ-ბარდები, ჭინჭარი, ძნელად თუ მიადგები.

S მინაშენი O-თაც შერწყნილი აქვს კარნიზი. [ორნამენტი] საცოდავად გამოსახული.

S მინაშენი O სარკმლის თავზე, გარედან კვადრატული რეხი ქვა-ჯვრის პრიმიტიული რელიეფური გამოსახულებით.

მთავარი ეკლესიის O სარკმლის თავზედაც – რაღაც ამოფხაჭნილი – ვერც გაარჩევ რა – ითქის სათაური უნდა გაეკეთებინათ.

15.VIII.45

ზედა ბარეული - „დედა ღვთისა“ რითის ხეობა, მდინარის მარცხენა ნაპირზე. მაღლა, ხვანჭკარის პირდაპირ – მთის პირს. ცალი ნავი აფსიდით. NSW შესახვლელები, O სარკმელი. ითხოვ გამოხვრეული, კედლები – 1,5-2,5 m-ის სიმაღლეზე დარჩენილი, კამარის ნასახიც არაა. ტრაპეზი, რომელსაც ბოქაულიძე ახსენებს, არაა. კედლები თლილი ქვით ყოფილა მოპირკეთებული (სპონტანეით). ახლა ითქმის ხელ ჩამოცვლილია, S-თაა ერთი რიგი დარჩენილი, სხვაგან არც ეს. ეკლესია კლდეზეა ნაშენი. ამჟამად აღარაფერი აქვს საინტერესო. კედლის კორპუსი ჩვეულებრივი – ყორეებეტონი.

ნამოვედით შარაზე და დავუწყეთ ცდა ზემოთ – ტყის დამზადებისკენ – მიმავალ მანქანას. მანქანის მოსვლამდე არსით ცაგარელმა ნამოთარა ნაქუსით. ხვანჭკარაში ეოფილა „დასახლებული“ ცოლთანად და ისიც ამ რაიონს იკვლევს.

შოფერი ნემი მოგვარე აღმოჩნდა – მა'შა ბერიძე. ავბარგდით ზემოთ (სტუდებეკერი იყო)სულ ბოლომდე მივეკვეთ: მე მგონია, 15 კმ-ზე მეტი გავიარეთ. ჯერ რიცველას ხეობას მივსდევდით, მერე ერინავს გავეკვეთ. ძნელი დასაჯერებელია, რომ აქ მანქანას შეუძლია სიარული და ისიც უზარმაზარი მორებით დატვირთულს. ყოველ შესახვევში, მე ასეთ ნა'ში'ს და თავბრუდამხვევ გზაზე არ მიგლია. საქართველოს სამხედრო გზა უფრო მაღლა ადის, მაგრამ გზა მაინც გზას ჰგავს. ჩვენი გუშინდელი კლდეები სულ მალე მოვიტოვეთ ქვემოთ და ნახევარი საათის შემდეგ 600-700 მ-ით მაინც ავცდით ჩვენი სოფლის დონეს. რიცველა ძლივს ნანდა სადღაც ქვემოთ, ჩვენ კი სულ გრიალ-გრიალით მივდიოდით. და მერე კი დადმა სველა დაიწყო. მართლაც რომ: დიდ ადმართს დიდი დადმართი მოსდევსო. ეს დადმართი კიდევ უფრო საკვირველი იყო: დაქანება 15°-ზე მეტი, ალბათ. და ტყე. ელრანი ტყე მარჯვნივაც, მარცხნივაც, კალთებზე: ფოთლოვანიცა და უფრო: ნაძვი და ფიჭვი. ეს გზა ომის დაწყების შემდეგ გაუკეთებიათ რამდენიმე თვეში. ერინავისა და რიცველას შეერთების ადგილს – ხის შენობა, სასადილო; ფერდზე, აქვე, მცენარეულობით დაფარული ნაგვლესიარი: მხოლოდ ლოდები. უკანასკნელი ნაწილი გზისა, ერინავის პირას და ის ადგილი, სადაც ჩვენ ნამოვხტით (აქ თავდება გზა) ყველაზე უფრო ლამაზია, ლამაზი ისეთ, რომ დამკვირვებელი ყველარ რჩები, სიხარულით ყვირილი მოგინდება კაცს. და მთელი გზაც ასეა, აქ მაინც. სულ ბოლოს: ეს უზარმაზარი ხეები – ფიჭვი, ნაძვი – კლდეებზე, ლოდებზედაც კი, რომლებიც მდინარეშია ნაგორებული. უშველებელი ლოდები, ამ პატარა ქაფმორეული მდინარის დრიანცელი. დავძვრებოდით ამ ლოდებზე. ვახტანგი და კოლია სურათებს გვიღებდნენ.

უკან: მე და ვახტანგი კაბინაში ნაგვისვა მა'შას, რომელიც კეთილი თვალით გვიყურებს, კოლია საფეხურზე იდგა.

18.VIII. ხვანჭკარა

14-ში გადმოვედით. ამ დღეს, წამოსვლამდე, ცოხის ნანგრევებზე ავძვრით. მაღალი ციცაბო კლდის პირსაა. გზის ზემო ნაწილი ზედ ამ კლდეზე გადისსაფეხურებივით. აქედან თითქოს მთელი ქვეყნიერება ჩანს. სადმელამდე – ხეტეის კანტორამდე – მანქანით (ისევ მა'შა ბერიძე), მერე – ჩვენ ფეხით, ჩვენი ბარგი დრიგით. ეს დრიგი იქვე, სადმელ'ში ვა'შოვეთ შემთხვევით. მისი პატრონი – ოინელი ებრაელი მიხა ვაგ'ელაშვილი – რემბრანდტის ებრაელებს ჰგავდა ძალიან (უძღები შვილის მამას, მაგ.). მხოლოდ ფრიად მკვირცხლი იყო.

აქ ჩვენი საქმე ფრიად კარგად წავიდა. მარანში „სასტუმრო“ აქვთიათ, თითქოს საგანგებოდ ჩვენთვის: 3 საწოლი. დირექტორის მოადგილე გერასიმე გაბისონია ჭა'შკართანვე შეგვხვდა, დაგვაბინავა. მეორე დღეს მივადექით კოლმეურნეობის თავმჯდომარე შალვა ტყეშელაშვილს – წითური კაცია, ენერგიული, ლაპარაკის მაგიერ ყვირის. 15 წელია თავმჯდომარეა, საქმე'ში ნახედული კაცი ჩანს. ესეც კარგად შეგვხვდა და გვიმართავს ხელს.

თითქმის ყოველი სადამი ავდიგართ არხილთან: ცოლის ამხახაგთან-ორი-ან, ყოყიანების ოჯახში. არხილის ცოლი კეთილი ქალია, ცოტა პრიეინცეული. მათი მასპინძელი – ეთერ ახელედიანი, მხიარული და ცერცეტი. დღეს ვნახე ორიდეთ სერგულაძეც.

საქმე: მე და ვახტანგმა ერთ დღეში მოვალიეთ ბარეული, რომელიც თითქმის სულ მთლად დანგრეული, ერთნაგიანი კაპელა გამოდგა (არც გაგვიხიმია), ბორისებანი და დადიში. სამეე რეთნს გადმაა, ხვანჭკარას პირდაპირ. გასასვლელი ხიდი მხოლოდ ბუგეულთანაა და ეს აგრძელებს გზას. ამ დღეს 20 კმ-ზე მეტი გავიარეთ.

მეორე დღეს – 16-ში – მე პატარა ოინში ავედი. გზა: შოსეთი თითქმის ჭრებალიამდე, მერე – ბორანი რეთნზე და „გზაწვრილი" მთის კალთაზე: ზედა-ქვედა შაგრა, დადიში (წინა დღეს ნანახი ეკლესია მარცხნივ დამრჩა, მთაზე) – პატარა ოინ აქედან იქნება 11-12 კმ. ახლა, ამდენი უმნიშვნელო ძველის ნახვის შემდეგ სრულიად განსაკუთრებული გრძნობა მქონდა, როცა ბარეულის თავზე წამომდგარ ამ საოცრად კოხტა კაპელას მივადექი. კლასიკური XI საუკუნეა: ყველაფერი ჭეშმარიტი არტისტის ხელით გაკეთებული, ყველაფერი მოფიქრებული და ნაგრძნობი: სეფეთა წყობა, მსუბუქი, ოსტატურად მოხაზული პრეფილები, თაღები, ტიმპანები. და მთელი შენობა ქანდაკებასავით დგას – რიგორც ცოცხალი სულდგმული, მაგრამ S და W კედლების ნაწილი, კამარა სულ ჩანგრეულია, O წარწერა ადგილზე აღარაა, W ტიმპანი მიწაზე გდია. რიგორი შეეწყნარებელი დანაშაულია ეს გულგრილობა, ეს სრული შეუგუებლობა და უპატიოსცემლობა ჩვენისავე თავისა...

ისე დავამთავრე მუშაობა, რომ არც ერთი კაცი არ ამოსულა, მხოლოდ მწყემსი გოგოები მოდერებდნენ ქვემოდან გაკვირვებით. მხოლოდ ბოლოს შემოვიდა ვიღაც ნათმარი (მგონი) ემაწვილი. და იმან უფრო გამაბრაზა, რომ ხემი ხიტყვები ოდნავადაც არ მოჰკარებია მის გულს: ისეთივე ირონიული განწყობილება შერჩა ხემი საქმიანობის მიმართ.

იქედან სულ ახლოს ჩანს ხვამლი. და საირმის „ნემსი" კლდეები.

იმ დღეს მხოლოდ შავი ნახაზები გავამზადე. გასაზომად და ასაწერად ამ დღეებში ავალთ. მთელი წლეგანდელი ექსპედიციიდან ხემი ნამდვილი ნადავლი – ეს პატარა ოინია.

კოლია ტოლასა და ლვიარაში იყო, ვახტანგი – ეიშხაში.

გუშინ ბუგეულის ეკლესია ვნახეთ, ალბათ XVI-XVII საუკუნეების, ფრიად დამახასიათებელი ორნამენტებით, მოხატული.

მერე ეიბანავეთ ბუგეულისავე აბანოში (მე, ვახტანგმა, არხილმა), რომელიც წინათ ბლატონ წულუკიძეს გკეთვნოდა თურმე. მინერალური წყალია და უპრიმიტიულესი მოწყობილობა.

ვჭამთ ურიცხვ მაგვალს.

ხვანჭკარა მთის ფერდზეა ძალიან მაღლა. აჩეკება ფერდს. ზემოთ – კლდეების ამფითეატრია, ნახევარი წრე, კლდეებზე რამდენიმე ცოხე. ქვემოთ, შეაში(ც). წინ, შეაზე, პატარა ხამლიცველია. ბუნებრივი აკროპოლისია, რომელიც ყოყიანების გამაგრებული უბანი ყოფილა.

ძალიან მენატრებიან ჩვენები, ნატუსია, ბავშვი[3]. კარგა ხანია მათი ამბავი

3 ნატალია ფალავანდიშვილი, რეჟისორ ბერიძე (გამომც.).

არ ვიცი...

კოლია ცოტა უსაქციელობს.

29.VIII.

კვირიკეს"მიხდა. ლადო ენუქიძის სახლი. მთის ხიფველი ამბრიოლაურის თავზე. ჩვენს წინ, ქვემით, წინ წახრილ კინცხზე – ცოხის ნანგრევი და ეკლესია, რომელსაც დაბურული მცენარეულობა ჰფარავს. მარცხნივ, შორს – ნიკორწმინდის ხილეული. ეკლესიის გუმბათით. უფრო ახლო ხიტევი, პირდაპირ, ქვემით – ამბრიოლაური. მის უკანაც მთები, ამ მთის უკან, კლდის წვერზე – კლდისუბნის „ცოხის გიორგი" (ჩვენ ეფური მაღლა ვართ). და სულ იქით, ყველა მთის უკან – აქა-იქ წამოსწრილი ფანტასტიური მწვერვალები კავკასიონისა და თვით იალბუზი, სწორედ ჩვენ პირდაპირ. ახლა ბურუსია და კავკასიონი არ ჩანს.

აქ სახლის პატრონის ბიძაშვილები დაგვხვდნენ, ათიოდე დღის წინათ ჩამოსულები ტყიბლისიდან – ორი და ნატელია ენუქიძეები, ხიმშათიური ახალგაზრდა ქალები. ესენი „გვპატრონობენ" თვით პატრონებს მგონი არ მაინცდამაინც ესიამოვნათ ჩვენი მოსვლა.

კოლია ზის და ჭანჭიკ-ჭანჭიკ ამლის თავის ფოტოაპარატს.

— Нет, более идиотской конструкции я в жизни не видал... нет, ты посмотри და მერე ჩვენებისაებრ შეეკერთხების. დღეს რატომდაც გაფუჭდა ეს აპარატი და განრისხებულია.

წედან ბეთლეემი ვიყავით, კოლია, ქალები და მე. ვახტანგი დილიდანვე აქ მუშაობს, ეკლესიაზე, შავებს ამზადებს. ბეთლეემი მაინტერესებდა – XV საუკუნისაა, უშნო, ულაზათო, შენობაც, ფრესკებიც.

გუმინ ნიკორწმინდაში გავიქეცი. სამოიდე საათი ვიმუშავე ინტერიერში და გამოვიქეცი. გზა კარგია. Netto – 2 საათი, I – ხიტევამდე, I – აქეთ. ხიტევში გზისა და მდინარის პირს, მდინარის მარცხენა ნაპირზე – მრგვალი ცოხის ნანგრევია.

ხიტევიდან ნატესიას ტელეგრამა გაეგზავნე. დღეს ჩვენი „ჯვარისწერის" სამი წელია. სამოგზაურ ექსპედიციაში ვხედები ამ დღეს.

ხვანჭკარიდან 24-ში გამოვედით. მანამდე: 19-ში ლეთარა (საინტერესოა: ეაფსიდი), მერე დაკვოწარი დღეები (20,21,22) პატარა ინში. მშვენიერი ხიფველი, მშვენიერი სახლები, ხიმშათიური ხალხი, შესანიშნავი ძეგლი, რომელიც ნამდვილად შემოეკარდა.

ეცხოვრობდით რაისა ბერაძესთან (მასწავლებელია). კოლმეურნეობის თავმჯდომარე კოლია დვალი, რისტოვში ნამსახური. კიდევ: სამოცოიდე წლის კოტე გიორგობიანი, რომელიც ხიძველეთა დაცვის კომიტეტის რწმუნებულად ენდა დაგანიშნინით. მხნე კაცი, რომელმაც შარშან საშინელი ებედერება გადაიტანა: 22 წლის ქალიშვილმა შარშან ტყიბლისში თავი დაიხრჩო. დაწვრილებით მიამბო ეს ამბავი. 22-ში სადილად ვიყავი მასთან.

„ზედა შაერაში" მე ველარ მოვასწარი წასვლა, რადგანაც პატარა ინში მუშაობის ხიმძიმე მე მაწვა (ჩვენ განაწილებული გვაქვს ძეგლები). ვახტანგი გაიქცა: ძველი ფრაგმენტები ახალ შენობაში.

22-ში ხვანჭკარაში დავბრუნდით. 23-ში არსილის (ოლის დღეობა იყო: სადილად დაგვპატიჟეს [...]

24-ში გამგზავრებულმა მანქანამ წაგვიყვანა ამბრიოლაურში. გზაზე უსიამოვნება: ვიღაც კაცი, რომელიც ჩვენს უკან იჯდა (ბარგზე ვისხედით), გადავარდა და მძიმედ დაშავდა.

ამბრიოლაურში: შოთა ძიძიგური და ხორა ჭიჭინაძე. შოთამ იმ სადამის პარტიმიტეტში ლექცია წაიკითხა (კომკავშირის ცეკას დავალებით). მეორე დღეს ამბრიოლაურის რაიონის მასწავლებელთა კონფერენციაზე გაიმეორა და მეც წავიკითხე: ქვეყნის რაჭის ისტორიული ძეგლები. პირველად ნემ სიცოცხლეში ექსპრომტად. საგიტაციო მნიშვნელობის მოხსენება. ეს კარგი საქმე იყო. მე მგონი, დაამახსოვრდებათ და თავისი რაიონის ხელისუფლებაც მეტი ყურადღებით იქნება ძეგლებისადმი (ახლა ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს ახალი დადგენილებაც მოუვიდათ). ინტერესით ისმენდნენ. აქ და ნიკორწმინდაში უკვე შემხვდნენ ნემი მსმენელი მასწავლებლები.

მერე სადილი გაგვიმართეს: კომკავშირის რაიკომის მდივანი ვახტანგ დაკითელიანი და რაიკომის კულტპროპი [კულტურის პროპაგანდის განყოფილების გამგე. გამომც.] მელქი ბიბილაშვილი. საკმაოდ დარიბული, მაგრამ მაინც სახიამოვნო იყო: ჩვენი ექსპედიციების ისტორიაში ჩვენი ასეთი წარმატება პირველი იყო. მხიარულად გაატარეს. გამოვიპარე, რიცა რაიკომის მდივნის, ან. ჭიჭინაძის სადღეგრძელოს სვამდნენ.

ელამაზესი მთვარიანი დამეები: პატარა ონი, ხვანჭკარა და ამბრიოლაური.

გუმინწინ: ზემო კრიხი, ზედმიწევნით საინტერესო ძეგლი. გაოხრებული. სადღრეულ ქვეყელი. ვიხმეთ კოლექტიეის თავმჯდომარე. მრისხანე სახე მქონდა. შეეადგინეთ აქტი (ს. ჯანაშიას, ლიმაძეს, ჭიჭინაძეს). მგონი იმოქმედა. მერე სადილი გვაჭამეს.

მე ვიანგარიშე, რომ ამ ექსპედიციის განმაყლობაში ფეხით გავიარე 230-მდე კილომეტრი.

არმიეილებით, მაგრამ მაინც, ფეხით გავიარე მარშრუტები: ნიკორწმინდა-კვირიკეწმინდა-ამბრიოლაური-ხვანჭკარა-ჭრებალი-პატარა ონი (წრის შესაკრავად დამრჩა გზა პატარა ონი-ნიკორწმინდა) + მონაკვეთები: ამბრიოლაური-წესი, ამბრიოლაური-ხიმში, სადმელი-კლდის უბანი etc. იმ პირველი მარშრუტის ზოგიერთი მონაკვეთიც – ორჯერ-სამჯერ.

მიმბეზრდა. მეტად მიმეინატრნენ ჩვენები. ხვალ ან ზეგ უნდა გავუდგეთ გზას.

[ძეგლებზე შავი ჩანაწერებიდან]

ლადიში, წმ. გიორგი. ამბრიოლაურის რაიონი: რიონის ხეობა, საკმაოდ მაღალ ბორცვზე, მდინარის მარცხენა ნაპირზე, ბარეულიდან პატარა ონში მიმავალი გზის მარჯვნივ. ერთნავიანი ეკლესია W მინაშენით. კამარები ნანგრევლია. კედლები – „სპონტიკისა", ძირითადი შენობისა – რიგიანად გათლილი (ზედა ნაწილებში ეყრია პატარა კვადრებია და შენჯღრეულია). S, W, N შესასვლელები. ეს უკანასკნელი (NB) უშუალოდ საკურთხევლის წინ. ფართი აფსიდი, ორი პატარა და 1 დიდი თაღით. სიბჯენი თაღი და პილასტრები დარბაზის შუაში, კონქთან. W კედელთან არაა. კონქში რეზონანსისთვის ქვევრი. W კედლის ერთ-ერთ ქვაზე

4 არ მოგვეკავს მასალა მას აქეთ საფუძვლიანად შესწავლილი და გამოქვეყნებული ძეგლების შესახებ (ზემო კრიხი, პატარა ონი, წესი=ბარაკონი, ბუგეული, დვიარა) (გამომც.).

– მხატვრობის კვალი – უმნიშვნელო, გაურკვეველი. მცირე კვალი სალებავისა N კედელზე და კოხქშიც. W მინაშენი (უფრო უხეშად ნაგები) – სწორკუთხა, ბეჭრით W კუთხეში.

მთავარი ეკლესიის S შესასვლელთან, მარჯვნივ, კედელში ნაყოლებელია ორნამენტული ფრაგმენტი (სარკმლის საპირე?) ძველი ეკლესიიდან. ცნობილი მიტევე კლაკნილ ლენტზე გამობმული ფოთლებისა. რამდენადმე გადარეცხილი, არც მაინცდამაინც ბრწყინვალე ხელობისა. მაგრამ შესაძლებელია მაინც კარგი ეპოქისა (XI-XII სს.).

NB: N მხარეს კედელი „გაორკეცებულია" – სიმაღლის ნახევარზე: თითქოს რაღაც მინაშენი უნდა ყოფილიყო. მინაშენის საპირკელის კვალი – S მხარეს, ფასადის მთელ სიგრძეზე. ეკლესიის S, O და W სარკმლები ახალი დროის, ალბათ XIX საუკუნის, საპირეებშია ნასმული. ადგილზე მხოლოდ ნაწილებიდაა შერჩენილი.

ეკლესია ბირკვის მწვერვალზეა: N-ით საკმაოდ დიდი ფარითიბია, სხვა მხარეს მცირე. გალავნის ნაშთი. სასაფლაო.

<u>გორისუბანი, წმ. ბარბალე.</u>

დადიშის ეკლესიიდან 1,5 კმ. მანძილზე, SO-ით დაახლოებით. სასაფლაო. ხეები. ერთნაფიანი მცირე ეკლესიის ნანგრევი. კედლები და კოხქი დგას, კამარის W ნაწილი ჩაქცეულია. პერანგის საგრძნობი ნაწილი ჩამოძარცვულია. უკეთაა დაცული S და O კედლები. შესასვლელები S, W, N. ეს, როგორც ჩანს, ტრადიციული უნდა იყოს. საბჯენი თაღი – შეაში და კოხქისა – აქ პილასტრები კოხსიელებზე. გარედან: რიგიანად გათლილი კვადრები „სპონტიკისა" NB, O-ით – ქვემოთ დიდი კვადრებია; ზემოთ ძალიან პატარები. S-ით, სადაც პერანგის მცირე ნაწილია შერჩენილი, ზემო ნაწილში – სხვადასხვა ზომის ყორექვა, ნაცვლად თლილი კვადრებისა. კედლებზე არაფითარი სამკაული. შიგნით: მოხატული ყოფილა (N კედელზე სრულიად უმნიშვნელო კვალი. ბოყორიძეს მეტი უნახავს). თეთ კედლის ზედაპირი – უხეშად დამუშავებული, სხვა ჯიშის (ქვიშაქვა?) დიდი ლოდები, რომლებიც (ალბათ ცეცხლისგან) ფანგისფერ-მოწითალო გამხდარა, აქა-იქ კი ნაშავებულიცაა. NB: პილასტრები, საბჯენი თაღები, კოხქი – კარგად გათლილი ქვა. აქა-იქ აფსიდშიაც. კამარა თხლად „დაპობილი" ყორე-ქვა ხსნარის ფრიად სქელი ნაკერებით. S და W შესასვლელები – თაღოვანი, ტიმპანის ქვებით, N, რომელიც (NB) აქაც უშუალოდ აფსიდის წინაა – არქიტრავით გადახურული. კოხქში 2 ტრადიციული ქვევრი. ქვა ხეკერთმოთ და წარწერით (ბოყორიძე) ვერ ვნახეთ. ვიპოვეთ პატარა ქვის ფრაგმენტი წარწერით. N მხარეს – შესასვლელის წინ ერთი მინაშენის საპირკელის კვალი. მეორე, მისი მეზობელი – უფრო დიდი – მინაშენი ფასადის მთელ დანარჩენ სიგრძეს მისდევდა და W-სკენაც უხვევდა. შენობა მაინცდამაინც ძველის შთაბეჭდილებას არ სტოვებს.

<u>კლდისუბანი, „ცოხის წმ. გიორგი".</u>

ერთნაფიანი შენობა მაღალი ციცაბო კლდის მწვერვალზე. ეკლესიის გარშემო მცირე ფარეთობი: O და N ვერც მიუდგები. S-კლდის ფერდამდე, რომელიც თითქმის შვეულად ეშვება 300-ოდე m. სიღრმეზე – 1-2 m. დგას მარტო კედლები. კოხქი და კამარა აღარაა. მასალა – ისევ „სპონტიკი" ქვიშისფერი, რიგიანად გათლილი, განსაკუთრებით შიგნით. პილასტრები, მათი კაპიტელები, სარკმლები

(1 საკურთხეველში, 1 S, შიგნით საკმაოდ ფართო) თავისი თალებით – კარგი ეპოქის (იქნებ XI ს.) არქიტექტურასაც მიუგავონებს. აფსიდი ბრტყელი, ორი თახით. იქ ხადაც კამარა იწყებოდა – რიეის ქვის რამდენიმე რიგია. არავითარი სამკაული. ინტერიერის პროპორცია საკმაოდ ფართო სანს, თუმცა უცნობია, რა სიმაღლისა იყო კონქი და კამარა. O-კედლის ქვეშ საგანგები სუბსტრუქციაა.

<u>ბეთლეემი, „ღვთისმშობელი", 1493 წ.</u>

ამბრიოლაურის რაიონის მთის; გარშემო ტყიანი მთები. იქვე, სულ ახლო. სოფ. შხეანი.

ეკლესია ბორცვზე, ერთი ნაგი. ყავრით გადახურული. გაუთლელი,uxeSad gamoWrili ქვა-ყორის კედელი,გარედან შეთეთრებული,შელესილი (ალბათ გვიან). შიგნით მოხატული. გარედან არავითარი სამკაული. კედლის შიგაპირიც უხეში.

NB: ნაშენი უხეშად,ყოველგვარი დახელოვნების გარეშე: ნახევარცილინდრული კამარის ნაცვლად – ორი კალთა. კონქიც არაა გამოყვანილი,მხოლოდ გაჭირვებით და გაურკვევლად უერთდება ეს „ისრული" კამარა აფსიდის ნახევარწრეს. სარკმლები სწორკუთხა,ორივე (S და W) შესასვლელი აგრეთვე. NB არავითარი თაღოვანი სიმრგვალე.

პროპორცია: დაბალი, ფართო.

გლეხმა: W-ით ხის მინაშენი ჰქონდა,შესაწირავი მოჰქონდათ,დამეს ათევდნენი. გასაბჭოების შემდეგ დაანგრიეს და მასალა გლეხებმა დაიტაცესი.

ტრაპეზი თაგდაპირველია,მოხატული.

O და W ფასადები: ფრონტონს ქვემოთ კვადრატზე დაბალია,ფრონტონიანადაც კი ნაკლებია კვადრატზე (შთაბეჭდილება მაინც ასეა).

[მოხატულობა] საკურთხეველი: ქვემოთ: გრიფონ, ბასილ etc. „კონქში" კედრება მთავარანგელოზებით. ტრაპეზის წინა პირზე – ჯვარი და I˜C X˜C X˜I.

განაკვეთი S-კენ: 1. რომელიღაც მღვდელთმთავარი? 2. დარჩენილია მხოლოდ აპერიბილი ხელი და მხარი და შარავანდის ნაწილი. წარწერისაც მხოლოდ ფრაგმენტები:

1. [...] ⲦⲈⲚⲨⲎ - ⲦⲎ
2. [...] ⲚⲈ Ⲱ˜ⲎⲚⲈⲦⲚⲒ
3. [...]
4. Ⲛ[ⲦⲈ][...][Ⲩ]ⲦⲚⲈ: 'Ⲧ' [...]
5. [...]ϯ˜Ⲩ ⲤⲦⲎⲚⲈ
6. [...]'Ⲛ' ⲰⲪ˜Ⲉ

3. წმ. ბარბარა.

განაკვეთი W-კენ: 1. წმ. დიმიტრი. 2. წმ. კვირიკე, ივლიტა [ⲦⲰⲦⲎⲈⲦ], ⲦⲈⲞⲦ/ ϯⲈⲈⲚ ϯ˜[...]ⲦⲈⲦ. 3. a: ⲦⲚⲪ[...] ⲏ: - (ულვაშიანი მამაკაცი და არა ქალი, რიგორც ბოჭორიძეს უწერია. b: ⲤⲚⲈⲪ: (ერმა წოწოლა ქუდით). c: ⲈⲦⲈⲰⲎ (ესეც ერმაა,უფრო მოხრდილი, სამსავეს გრძელი კაბები აცვიათ). d: წმინდანის ბიუსტი და მის მარცხნივ:

1. ⲣ ⲟⲈϯ
2. ⲦⲈⲏⲎ ⲨⲎⲦⲣⲎⲦⲎ
3. ⲚⲈⲦⲎ ⲦⲚ˜ⲪⲈ
4. 'Ⲧ' ⲏⲦⲚⲎ

4. ძლიერ დაზიანებული კომპოზიცია მთელი კედლის ხიბანეზე (ბოჭორიძე: მირქმა). კარის ანყიალებზე: 5. ? ფიონჯავისმე. 6. [illegible]

განაკვეთი N-ზეკენ: 1a. წარწერა და თეთრ ფიგურებიც ბოჭორიძის შემდეგ ძლიერ დაზიანებულია. a ფიგურა თითქმის მთლად დაღეგბულია, ნანს მხოლოდ მხრები და წვერის ნაწილი.

1. [illegible]
2. [illegible]
3. [illegible]
4. [illegible]
5. [illegible]
6. [illegible]
7. [illegible]
8. [illegible]
9. [illegible]
10. [illegible]
11. [illegible]

1b. 1. [illegible]
2. [illegible]

2. მხედარი წმ. გიორგი (ძლივს ანნია, სულ მცირე ფრაგმენტიდაა). 3. ხახელი დაღეგბულია. ასოების ნაფლეთებიდაა. დარჩენილია [illegible] [ბოჭორიძე [illegible] :-]

მხატვრობა მდარე ლირსებისაა. შენობაც უხეშადაა ნაგები. კედლების დანაწევრებაც კომპოზიციურად – დაუდეგარი – ნარნოების ხაზები დაღრეკილი etc.

ფონი ქვემი (პორტრეტებიან) დარეს'ში მტრედისფერია. თეთრ ფიგურების სამოსელ'ში ბევრია ყავისფერი მოწითალო, რომელიც სკარბიბს ზემო დარეს-შიაც. სახეებიც ამ ტონითაა დახატული (კონტურები), სახის ძირითად ტონ'ში კი მოვარდისფერია თითქოს გარეული. შვსრულება ხელოსნური. უხეშ'ში კონ-ტურები. წვერი – სქელი პარალელ'ური ხაზები. პროპორციებ'ზე ლაპარაკი ძნელია, რადგანაც არც ერთი ისტორიული პირი არაა მთლიანად გადარჩენილი. საკერთხევლის მდვდელთმთავრები – წაგრძელებ'ულნი. ფრესკები თითქმის მთლიანად დაღეგბ'ულია. ჭერ'ზე სულ ალარაფერი გაირჩევა. ყველა'ზე მეტი O და W კედლებს შერჩენია. არაკითარი მოდელირება. აქა-იქ ლოყებ'ზე მრგვალი ლაქა ცოტა უფრო მუქი ტონისა.

<u>კვირიკეწმინდა (კორტი) – კვირიკესა და ოვლიტას ეკლესია.</u>

ამბროლა'ურის რაიონი, ამბროლა'ურიდან 5-6 კლმ. მანძილ'ზე, SO-ით, მთის კალთა'ზე (სიმაღლე საგრძნობი).

სამნავიანი ბაზილიკა კლდოვანი მცირე ქედის კონცხ'ზე დგას. იქვე, რამ-დენიმე m-ით უფრო მაღლა – ციხის ნანგრევი.

შიგნით ეკლესია შეთეთრებ'ულია; კედლები – უხეშად დამუშ'ავებ'ული, მა-გრამ ძირითადად მაინც სწორკუთხა კონფიგურაციის ქვები. კამარები – ქვაყორე

(წვრილი). ბოძები, თალები, კედლის ხვეტები – თლილი ქვა. გაზომვა მოწმობს, რომ გეგმის აგებაში საკმაო ხიზუსტეა დაცული, მაგრამ ცალკეული ფორმები, განსაკუთრებით ბოძები, დალრეცილია, თითქოს შენჯღრეული და რიგორც ნანს, ნაწილები გადანაკეთები: ხვეტისთაგები არავითარ კანონებს არ ემორჩილება. სხვადასხვანაირია, ერთსა და იმავე ბოძებზედაც კი იცვლება. ბოძების გეგმაც არეული.

გარედან თლილი ქვა. ძირითადი მასალა – მთვარდისფერი – ქვიშისფერი კირქვა (?), მშვენივრად გათლილი. შეკეთებულ-ნამატებული ნაწილები პერანგისა – „სპონტიკი" – ძლიერ დანახვრეტებული და გამოფიტული წყლის ტუფი-ზირი-მი.

წყობა თითხსავ ფასადზე ერთნაირ შთაბეჭდილებას არ სტოვებს: W: ყველაზე უკეთ დაცული. „სპონტიკი" სულ ცოტა: შუა ნაგის ფრონტონის კარნიზი და კიდევ რამდენიმე ცალი. ზესტი პირიზონტალური რიგები. ფასადის შუა ნაწილში შესასვლელს ზემოთ, სარკმლამდე – ერთი საუკეთესო წყობათა-განი მთელს ნგენს არქიტექტურაში: ძალიან მკაფიოდ მოწყობილი კვადრები, შესანიშნავი თლა, წვრილი, შეუმჩნეველი ნაკერები.

S: ქვემო ნაწილში პერანგის ნაწილი ამოვარდნილია და გაშიშვლებული ნეველებრივი ამომსვები „ბეტონი" ქვა აქაც ძალიან კარგი ნათალია, მაგრამ კედელი შენჯღრეულის შთაბეჭდილებას სტოვებს: რიგების პირიზონტალობა აქა-იქ ირღვევა, ნაკერები გაფართოებულია, ზემო ნაწილში (შუა ნაგის კედელი) საგრძნობი ნაწილი „სპონტიკითაა" შეკეთებული: თლაც და წყობაც უხეში. ქვის ფერს უფრო მუქი-კაკაოსფერი დაჰკრავს.

ზემო ნაწილი სულ გადაწყობილია ქვემოთ, რამდენიმე ქვის გარდა ძველი ქვაა, ისევ კარგად გათლილი. მაგრამ თითქმის დაუდეგრად ნაწყობი ან, იქნებ, ისევ „შეძრული" რიგები: ნაცვლად ზესტი პირიზონტალისა – მოშვებული თოკები.

შენობა ძლიერ განახლებულია და არეულიც. ძველი ქვა – გაშაგებული: მხე კედელს ვერ ხედავ (ხეები), ხინესტე, ქარი.

კარნიზები: შუა ნაგი, SO კუთხე, სპონტიკი. ისეთივეა O, N და W ფასადებზე-დაც.

შუა ნაგის S კედლის დანარჩენი ნაწილის კარნიზი – თავდაპირველი (?) ქვისა.

S ნაგის S კარნიზი. ძველი წყობისა ეს ქვა დანამდვილებით იყო თუ არა, არ ვიცი. მარტო ერთგან დევს და შეიძლება შემთხვევითი იყოს.

ცოკოლი სრულიად მარტივი.

S ნაგის S კედელზე, უშუალოდ კარნიზის ქვეშ ამგვარი კოჭების დასაყრდნობი კრონშტეინები (3). ორს შერჩენილი აქვს XI საუკუნის ტიპიური დეკორი.

– გვერდის ნაგები ძალიან ვიწროა, a:b = თითქმის 1:2,5.

– B [სიგანე, გამომკ.] სულ მცირედით აღემატება A-ს [სიგრძე, გამომკ.]. შეგნით საკურთხევლის წინა სივრცე კვადრატის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

– ბოძებს შორის მანძილი დიდია, თვით ბოძები არაა მახიერი ამ მასასა და მოცულობასთან შედარებით, სივრცე ნანს და იგრძნობა.

– შუა ნაგი საკმაოდ მაღალია და ამ მხრივ ბევრად აღემატება გვერდის ნაგებს.

W კედელზე, კარის ზემოთ, მარჯვნივ (+) წარწერის ფრაგმენტი ᲪᲗᲔ.ᲩᲔᲪ (დაუმთავრებელია?).

S შესასვლელის თავზე ეთვლად ულაზათო, ქაოსური წნელი. ძალიან მცირე სიდრმის ჭრა. ჯვრის გარშემო, წრეში, ჩუსხური, ფრთად ძნელი გასარჩევი წარწერა (ნაჯდაბნია).

აშკარად: ერთხელ დაზიანებულა საგრძნობლად და უხეშად (განსაკუთრებით შიგნით) აღუდგენიათ. ორი ფენა ჩანს ძირითადი: ის ორი, რომლებიც ფასადის ორგვარ წყობაში მეფავნდება. არც შიგნით და არც გარეთ არაა იმ მასიურობის შთაბეჭდილება, რომელიც უძველეს ეპოქას ახასიათებს. ნემი შთაბეჭდილება: გვიანდელი ბაზილიკა უნდა იყოს. ერთი (ძველი) ფენა XI ს. უთუოდ (ორნამენტი). თუ შენობა საერთოდ იმდროინდელია ეს უგვიანესი ბაზილიკა იქნება საქართველოში. თუ, რასაკვირველია, აქ კიდევ ერთი, უფრო ადრინდელი ფენა არაა საგულისხმებელი. მაგრამ რომ არ ჩანს?

კიდევ ხომ არ აუმაღლებიათ გვიანდელი რემონტის დროს?

ხიმში. წმ. გიორგი [18.VIII.1945]

ამბრიოლაურის რაიონი, რაიონის ხეობა, მდინარის მარცხენა ნაპირზე, მთის ფერდზე. თვით ამბრიოლაურის SO-ით, დაახლოებით 5-იდე კილომეტრის მანძილზე. ქვის ერთნავიანი ეკლესია. კამარა, გარდა კონქისა, ნაქცევია. გარედან შეთეთრების კვალს იტარებს, შიგნითაც აგრეთვე.

კედლები – გარედან თლილი ქვა, დროისგან რამდენადმე გამოფიტული, რუხი. S კედელი, ფერდისკენ მიმართული, უკარო (აქ ერთი ჩვეულებრივი და ერთი მრგვალი სარკმელი) – უხეშად დამუშავებული ქვა, რომელიც სწორ რიგებადაც არ აწყვია. კედლის შიგაპირიც არაა კარგად დამუშავებული, შესაძლებელია თავიდანვე მოხატვა იყო განზრახული, თუმცა ახლა ფრესკების კვალი ადარ ჩანს. კამარისა და კონქის ქვები, პილასტრები და თაღები უკეთ გათლილია.

შესასვლელები: N და W, N – ჩვეულებრივი, W – დიდი, ფართო თაღი მთელი კედლის სიგანისა: უშუალოდ თაღის ზემოთ მინაშენის ნაკვალევი: აქ რაღაც კარიბჭე არსებობდა. თავდაპირველია თუ არა ეს თაღი? ანყოლები - კარგად გათლილი, დიდი ქვებითაა ნაშენი, არ ჰგავს გვიან გამოცვლილს და ძალიან ენათესავება XI ს-ის თლას. თვით თაღი ნახევარწრიული არაა, დაბალია და თავისი ფორმითაც და წყობითაც საეჭვო ჩანს (ანყოლის ქვა ლორხებითაა და თლითაც უკეთესია ვიდრე სხვა ნაწილების ქვა). მეორე შესასვლელის მოთავსება N-ით მდებარეობის მიერაა ნაკარნახევი.

შიგნით: დაშახასიათებელია ის, რომ კედლის ხვეტები იატაკამდე არაა ჩამოშვებული, არამედ კრონშტეინისებრ ჩასმულ ქვებს ეყრდნობა. კონქში სიმეტრიულად ორი ქვევრია დატანებული. მათი მრგვალი პირები თვალნათლივ ჩანს. კაპიტელის პროფილი გულმოდგინედ და საკმაოდ ზუსტადაა გამოყვანილი, კაპიტელების ქვები სხვებზე უკეთაა გათლილი. აფსიდი ნახევარწრიულზე უფრო ბრტყელია. ფანჯრის ორივე მხარეს – თახნები. მის ქვეშ – ტრაპეზის ქვა, რომელსაც ხუქურთმის კვალი აქვს შერჩენილი. საკურთხევლის წინ, S კედელში – ნიში ლუნეტივით (შეად. ხეანესა და სპეთში ანალოგიურსაც ადგილს, მხოლოდ N კედელში).

– შენობას შერჩენილი აქვს დეკორი, რომელიც გარკვეით და უეჭველად მიგვითითებს XI საუკუნეს, კერძოდ, ალბათ, მის პირველ ნახევარს. მთავარი: W

ფასადის სარკმელი (დიდი თაღის ზემოთ). ფრიად ტიპიური სწორედ ამ დროისთ=
ვის: ფართო საპირე (გრეხილშემოვლებული, მძლავრი S-ებით შეკვრებული) და
ჩვეულებრივი მოხაზულობის სათაური (კლაკნილი შიდა ლენტი და მის ორ-
სივ მხარეს გამობმული დარეტიანი ფოთლები). ნაქერთმა თავიდან ბოლომდე
იკითხება, თუმცა მისი დიდი ნაწილი გამოფიტულ-გადარეცხილია. შესრულების
ლირსება კარგად შენახულ ვალკეული ნაწილია მიხედვით – ფრიად მაღალია. S
მრგვალი სარკმლის „ფრთოსანი" საპირე, მიტევი, რომელსაც აგრეთვე შეიძლე-
ბა მოეძებნოს ამ ეპოქაში პარალელი. N შესასვლელის ტიმპანის ქვა (გრძელი.
სწორკუთხა): აქ სალებავითაა (შავი და მოყავისფრო-მოწითალი ტონები) [შეს-
რულებული] წმინდა დეკორატიული კომპოზიცია, რომელიც თავისი ვალკეული
ელემენტებით ენათესავება საკანის მინაშენის გაფორმებას (წნელის ლერძზე
გამობმული დიდი ფრთები). განსაკუთრებით საინტერესო ისაა, რომ ეს კომპო-
ზიცია ამოჭრილი უნდა ყოფილიყო ჩვეულებრივი წესით, მაგრამ ვერარ ამოუკვეთი-
ათ რატომღაც (დაწყებულია მხოლოდ), ასე რომ აქ წინასწარი მინახაზი გვაქვს.
კიდევ ერთი მასვენებელი იმისა, რომ ორნამენტების ამოკვეთა თუ ყოველთვის
არა, ხშირად მაინც, კედელზევე წარმოებდა. O ფასადი სრულიად მოკლებულია
სამკაულს. რიგორც ორნამენტაციის ჭრის ტექნიკით, ისევე მიტევებითაც, მათი
კომპოზიციური განლაგებით და ხასიათით (გაგებით, გრძნობით) უეჭველი ნა-
თესაობაა საკანესთან, კაცხთან, ნიკორწმინდის O ფასადის მირთულობასთან.
მიტევი ნათელი, გარკვეული, დაეხლართავი, შირიდანვე ადვილად გასარჩევი
და აღსაქმელი. ელემენტები მსხვილი და „მძლავრი", მათი შესრულება „ფარ-
თო" მანერით. „მინემენტური" ორნამენტია, ყოველგვარი დაქუცმაცებისა და
დაწვრილმანების გარეშე. ფოთლების აღნაგობაც ფრიად ტიპიურია: სამკუთხად
ამოდარული წვრილი ფოთლებისგან შედგება ყოველი დიდი ფოთოლი. S-ების
დარეტიც ამგვარივეა.

ამ ორნამენტულ დეკორს ემატება ცხვრის თავები, რომლებიც ჩრდილო-
ეთის ფასადზე კარნიზშია ჩასმული და გადმოშვერილი კრონშტეინებივით. ამ
მხარეს დარჩენილია ორი – მათ შენარჩუნებული აქვთ ცოტად თუ ბევრად.
სკულპტურული ფორმა. S-ით სამი (ერთი შუაში, ორი განაპირას), უბრალოდ
კრონშტეინია ქვისაგან. ამ ცხვრებს და კრონშტეინებს კონსტრუქციული დანიშ-
ნულება ჰქონდათ: მათზე იდებოდა ხის კოჭები, რომელსაც ებჯინებოდა სახურა-
ვის შვერილი.

წარწერები: ერთი საგანგებო ქვაზე ამოჭრილი, N ფასადის ზემო მარცხ-
ენა კუთხეში, ცხვრის ქვემოთ:

1)

1. ᲩᲘᲗᲘᲡ ᲪᲘᲚᲘ ᲗᲘ	ქე მეუფეო ცისა და
2. ᲩᲜᲘᲧᲘᲠᲘᲚᲘᲡ ᲗᲘ	ქვეყანისაო და
3. ᲬᲗᲘᲗᲘᲡ ᲚᲘᲘᲚᲘᲡᲐᲘ	წმიდაო გ˜ი გორი
4. ᲚᲘᲡ ᲗᲘ ᲬᲗᲘᲡ ᲫᲘᲐᲘ	საო და წმიდაო თ˜ე შეიწყალე
5. ᲮᲘ ᲗᲘ ᲫᲘᲚᲘᲜᲘᲫᲘ Თ	კ˜ე და თ˜ე ხელითა დ
6. Ი ᲐᲘᲡᲘᲠᲘᲫᲘ ᲘᲡᲚᲘᲜᲘ Რ	ა ᲐᲘორეთია ორსავე ც
7. ᲐᲘᲡᲘᲚᲘᲚᲘ	ᲐᲮორებასა

2) N შესასვლელის თავზე ჩართულია დახატულ კომპოზიციაში და თვი-

თინაც მიწათალი სადებაგითაა შესრულებული. დახაწეისში გაირბეცა: აქ-წ"ი გ"ი გირისი etc.

დამატებითი შენიშვნები: ისეთივე ქვა, რომელიც გამოყენებულია W ანძოლებისთვის გამოყენებულია O სარკმლისთვისაც, რომელიც სრულიად უსამკაულია. იმგვარივე ნანს შესახვლელის დიდი მოხატული ქვაც (O სარკმელი ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს შემდეგ თუნა შეცვლილი. თუმცა სავსებით შესაძლებელია თავდაპირველიც იყოს). ეს ქვები ეფრი მაგარია, ვიდრე ძირითადად გამოყენებული. მას მოყვითალო ეფრი დაჰკრავს, სავანის ქვის მაგონებს. სახერავების კალთების დაქანება ძალიან მცირეა (შდრ. ეხვევი).

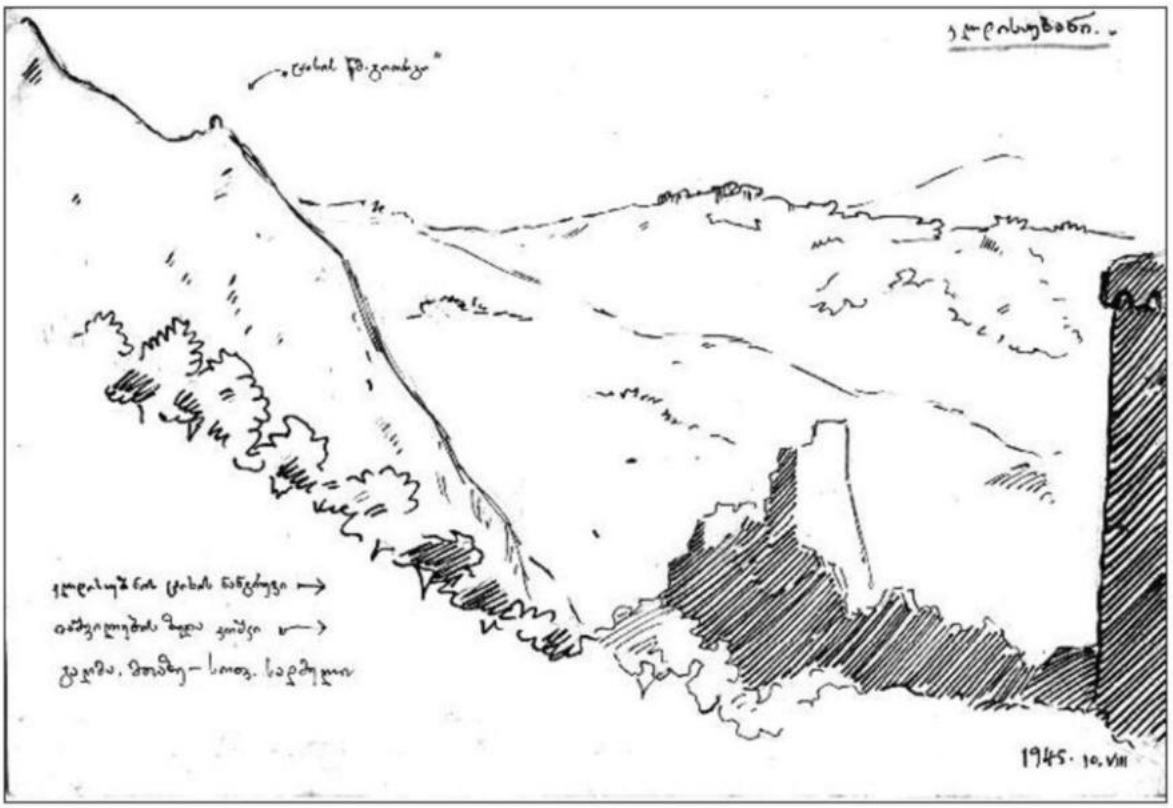
დარჩენილია სამარკველი მინაშენისა, რომელიც მთელ N ფასადს მისდევდა და უხეველა O-კენაც. O-ით მე მგონი მინაშენი სარკმლამდე არ აღწევდა.

Vakhtang Beridze

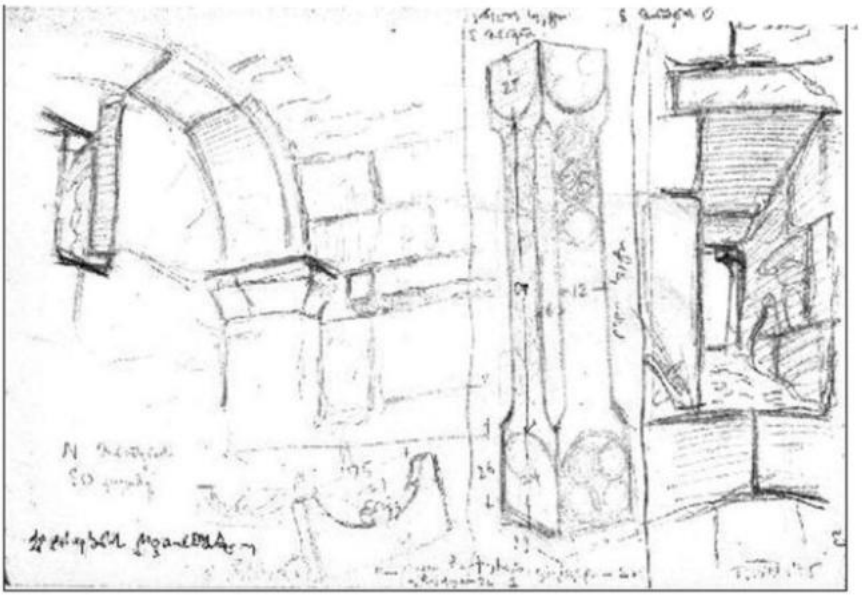
Lower Racha [Expedition Diary]

From the archive of the scholar published is the expedition diary to Lower Racha (western Georgia) in August 1945, which, apart from the notes on the visited sites, contains descriptions of the nature and various, sometimes quite funny stories. The text is supplemented by a part of sketches included in the diary.

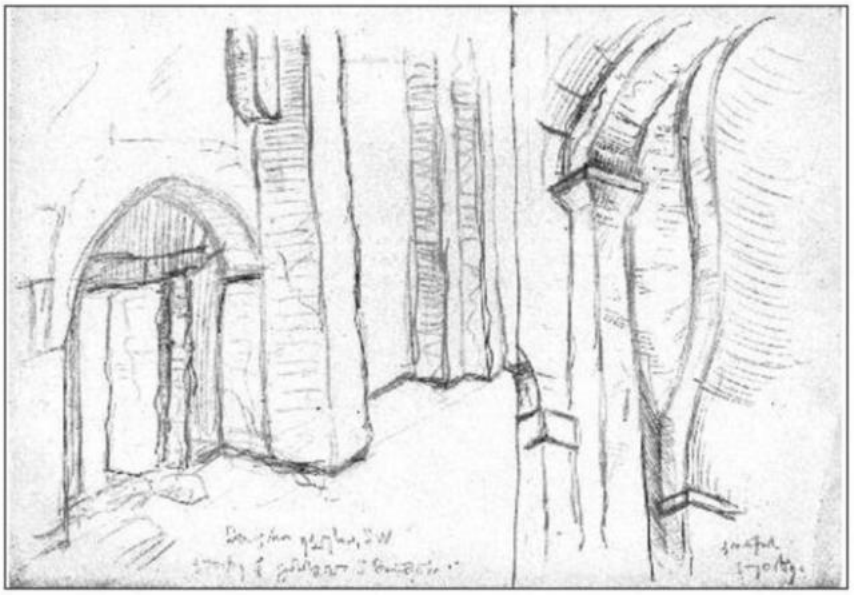
სურ. 1. რიცეულას ხეობა



სურ. 2. კლდისუბანი. საერთო ხედი

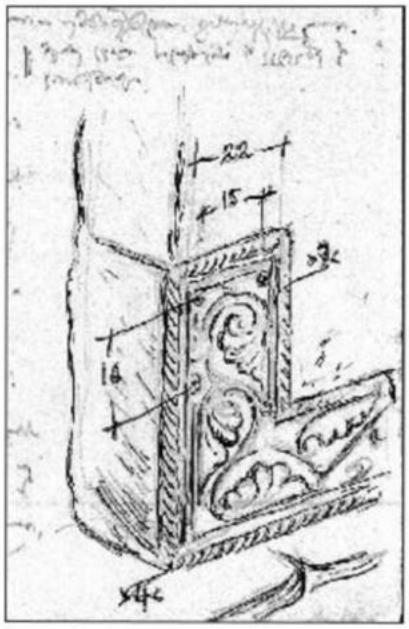


სურ. 3. კლდისუბნის ღვთისმშობელი. დეტალები

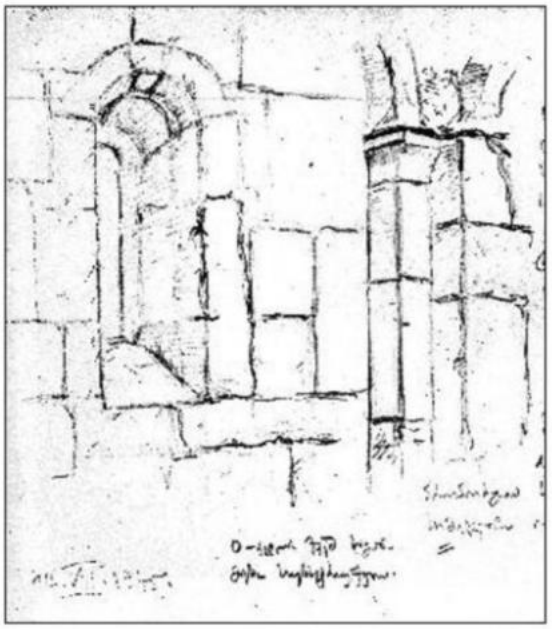


სურ. 4. კლდისუბნის ღვთისმშობელი. დეტალები

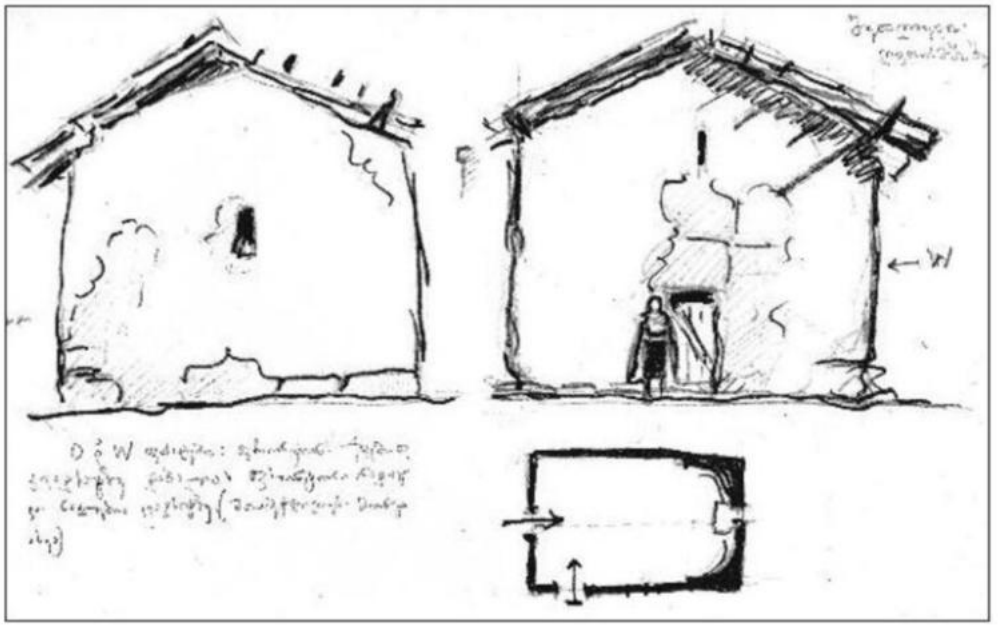
სურ. 5. გორისუბანი. წმ. ბარბარე. ინტერიერი



სურ. 6. ღადიში. წმ. გიორგი

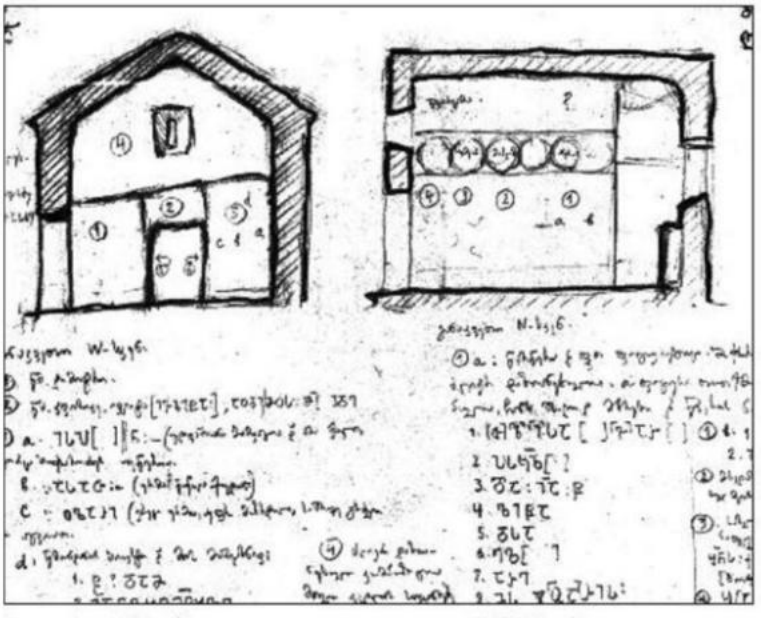


სურ. 7. კლდისუბნის „ციხის წმ. გიორგი". დეტალი



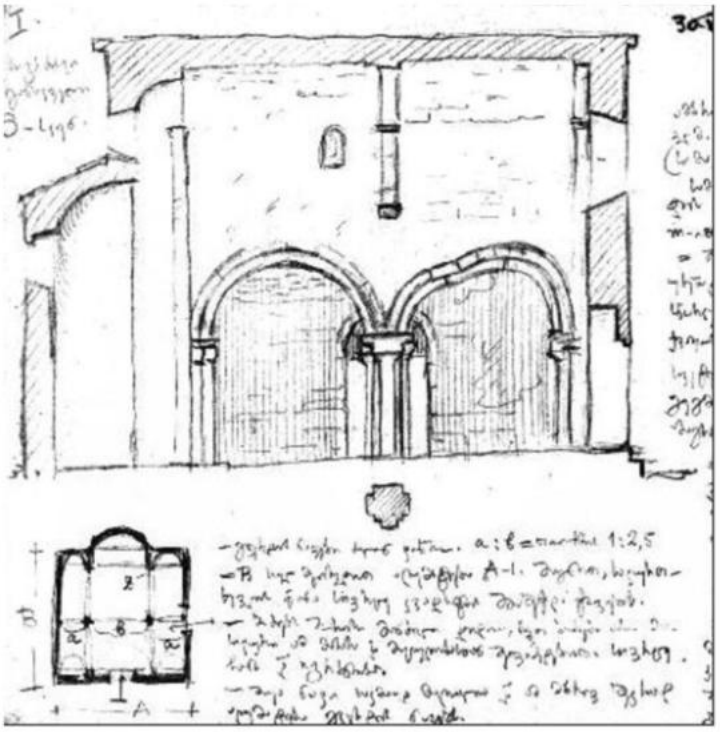
სურ. 8. ბეთლევი. ღვთისმშობელი

სურ. 9. ბეთლევი. ღვთისმშობელი. განაკვეთი

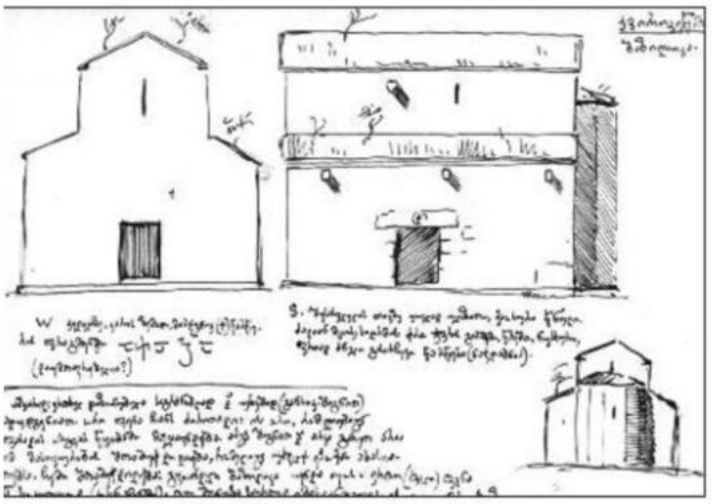


სურ. 10. ბეთლევი. ღვთისმშობელი. განაკვეთი

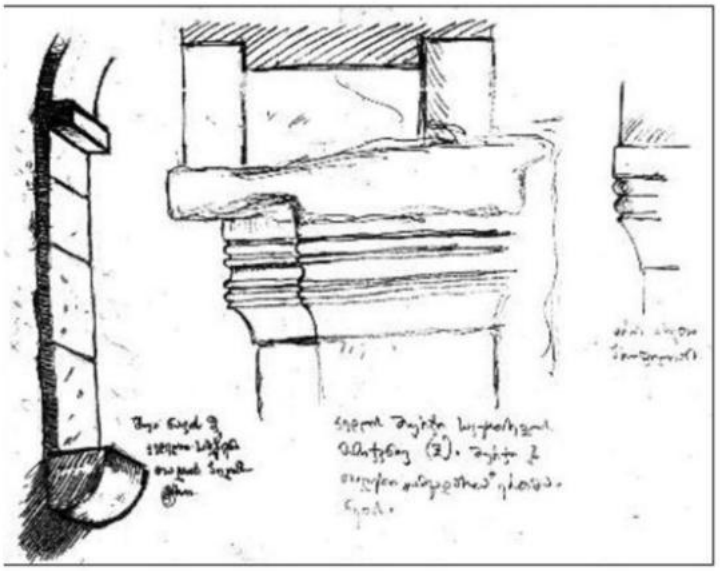
სურ. 11. ბეთლევი. ღვთისმშობელი. საკერთხეველი



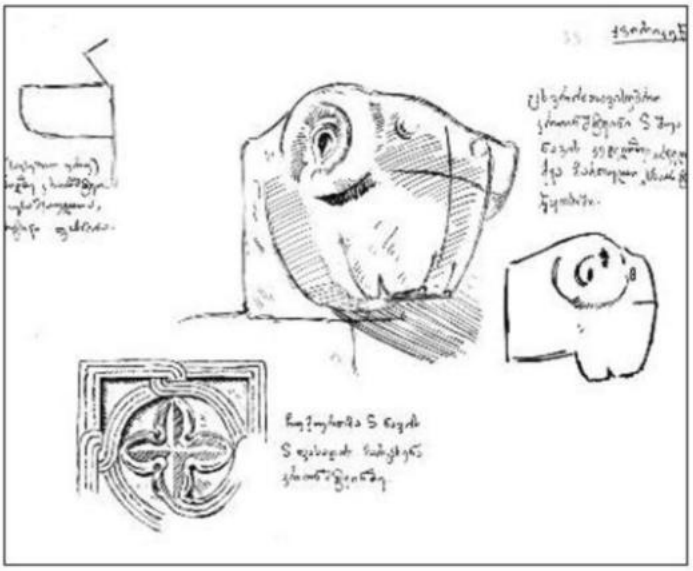
სურ. 12. კვირიკეწმინდა. გეგმა და განაკვეთი



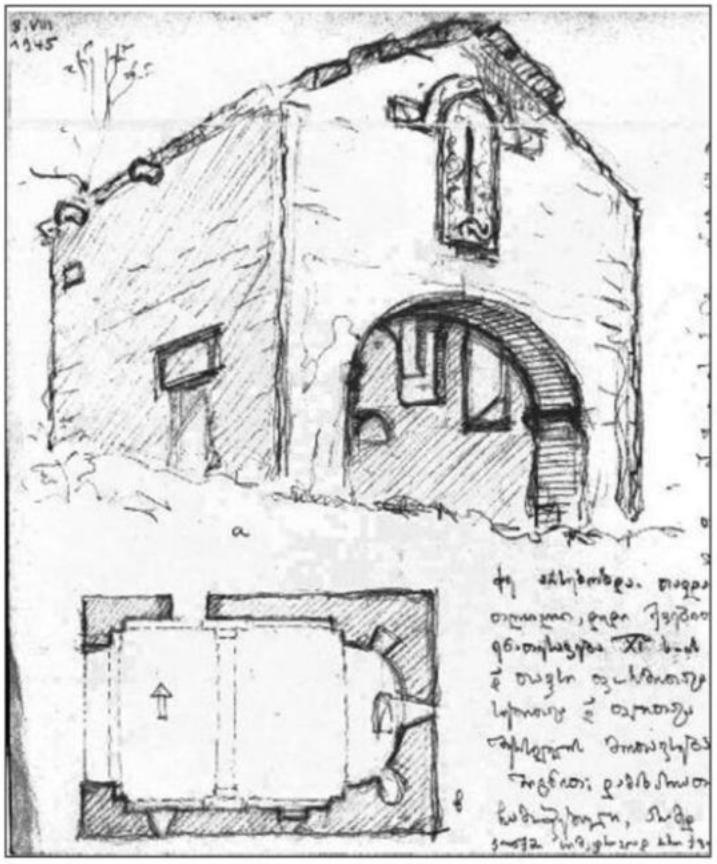
სურ. 13. კვირიკეწმინდა. ფასადები



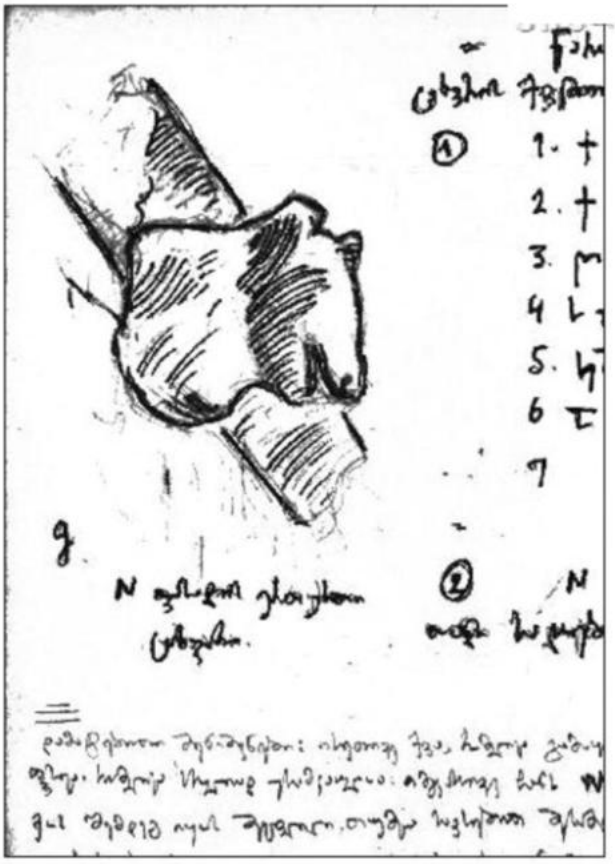
სურ. 14. კვირიკეწმინდა. დეტალები



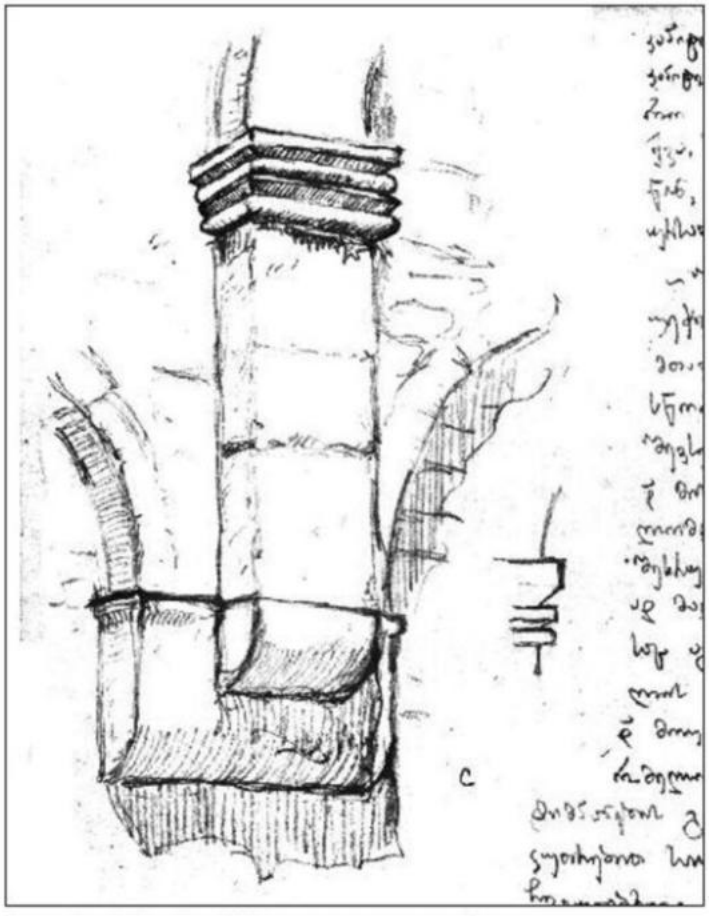
სურ. 15. კვირიკეწმინდა. დეტალები



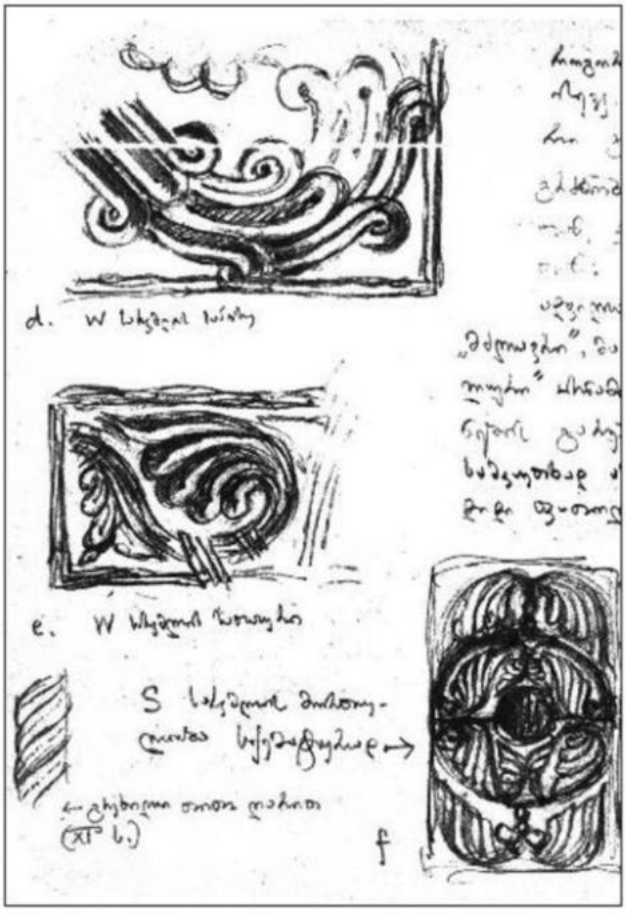
სურ. 16. ხიმში. წმ. გიორგი. გეგმა და დასავლეთი ფასადი



სურ. 17. ხიმში. დეტალები



სურ. 18. ხიმში. დეტალები



სურ. 19. ხიმში. დეტალები